Una escritura en espejo: La heteronimia poética en la obra de Eugenio Montejo

Manuel Alejandro Rodríguez Jaramillo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2014

Una escritura en espejo: La heteronimia poética en la obra de Eugenio Montejo

Manuel Alejandro Rodríguez Jaramillo

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

Magister en Estudios Literarios

Directora:

Patricia Trujillo Montón

Línea de Investigación:

Crítica literaria

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2014

Se trata (…) de una escritura en espejo,
pero es un espejo que no sólo invierte los ángulos de las cosas, sino que también es capaz de recrear ángulos nuevos.
Eugenio Montejo

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.
Fernando Pessoa

A la memoria de mi madre.

A mi abuela, al tibio rumor de su palabra
y a su amor permanente que me sostiene.

A mi tía Luz Marina, por su amor y apoyo
incondicional.

Resumen

La tesis realiza una lectura de la obra heterónima del poeta venezolano Eugenio Montejo, desarrollando las relaciones entre los distintos mundos poéticos a los que el autor da vida en su obra por medio de la heteronimia poética. Así, el estudio propone un diálogo entre las obras de los personajes heterónimos, y la poesía y los ensayos del autor, en el que se tiene en cuenta la categoría de heteronimia poética como manifestación de un proceso de despersonalización que se acentúa en la tradición de la poesía moderna. De esta forma se despliega un encuentro entre diversas tradiciones que configuran una poética de poéticas mediante la cual esta obra define su lugar en la tradición.

Palabras clave: heteronimia poética, despersonalización, poesía moderna, poesía hispanoamericana, poesía venezolana.

Abstract

The thesis makes a reading of the heteronymous work of the Venezuelan poet Eugenio Montejo, developing relationships between different poetic worlds to which the author gives life to his work through poetic heteronomy. Thus, the study proposes a dialogue between the works of heteronym characters, and the Montejo's poetry and essays, which takes into account the category of poetic heteronomy as a manifestation of a process of depersonalization that is accentuated in the tradition of modern poetry. Thus a meeting between various traditions that form a poetic of poetics unfolds through which this work defines its place into the tradition.

Keywords: poetic heteronomy, despersonalization, modern poetry, Hispanoamerican poetry, Venezuelan poetry.

Contenido

Pág.

Resumen..... VII

Introducción 1

1. Escritura oblicua: *El cuaderno de Blas Coll* y la poesía de Eugenio Montejo....13

2. *Guitarra del horizonte*: la tradición popular en la poesía de Eugenio Montejo ..37

3. *El hacha de seda* y el tiempo en la poesía de Eugenio Montejo.....55

4. Los últimos heterónimos: Eduardo Polo y Lino Cervantes 79
4.1 La poesía infantil como "juego verbal" en *Chamario* de Eduardo Polo.....79
4.2 Una poética de la experimentación: Lino Cervantes y los "coligramas" 90

5. Conclusión 109

Bibliografía.....115

Lista de figuras

Figura 1. *Fórmula para conjurar al demonio Shabriri.* Talmud de Babilonia..... 95

Introducción

El día 29 de Agosto del año 2011 se inauguraba en la Universidad de los Andes de Bogotá el Primer Simposio Internacional de Heteronimia Poética. Especialistas en poesía europea e hispanoamericana moderna, dedicados al estudio de la obra de poetas reconocidos que han explorado la posibilidad de descentrar el sujeto emisor en sus respectivas propuestas estéticas, se reunieron durante dos días para abordar las obras de Fernando Pessoa, Antonio Machado, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Juan Gelman, Álvaro Mutis y Eugenio Montejo. Por esos días, tuve la oportunidad de encontrarme con un nuevo libro del poeta venezolano, cuya obra llamó mi atención desde hace varios años, a partir de la lectura de la antología *El alfabeto del mundo*. El libro se titula *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo*. En él se reúnen las obras de algunos de los personajes creados por Montejo como el propio Blas Coll, Tomás Linden y Lino Cervantes. Así, pude reconocer cómo a una obra consolidada a lo largo de años, que se ha destacado por un particular uso del lenguaje y por la posibilidad que nos ofrece de llenar con palabras el lugar de la creencia abandonada de Dios, Eugenio Montejo había añadido nuevas voces. Se trataba de la misma exploración estética que convocaba el Simposio. Este descubrimiento se convertiría en el tema que orienta la reflexión en este trabajo.

De acuerdo con lo anterior, toma forma la idea de este estudio, en el que se propone una lectura de la obra heterónima de Eugenio Montejo en diálogo con el resto de su obra poética y ensayística. Después de la muerte del poeta, en el año 2008, se extiende el reconocimiento de su obra en el panorama reciente de la poesía hispanoamericana; asimismo, surge un creciente interés por parte de la crítica sobre esta poesía. En el año 1998, el autor recibe el Premio Nacional de Literatura de Venezuela y más tarde, en el año 2004, su obra es reconocida con el Premio Internacional de Poesía y Ensayo Octavio Paz. Ensayista y poeta, Eugenio Montejo ha forjado una de las voces más destacadas de

la poesía en lengua española desde 1967, a partir de la publicación de su poemario *Élegos*[1]. Sin embargo, a pesar del cada vez más amplio interés en su obra, persiste una ausencia de investigaciones que incluyan una reflexión seria sobre la heteronimia poética, como tema que constituye parte importante de la misma.

Así, la preocupación por analizar este aspecto tiene como objetivo un acercamiento a la obra poética de Eugenio Montejo a partir de una faceta que hasta el momento ha sido poco señalada. Aunque de forma temprana este tema de la obra fuera tratado en el estudio que le dedica Francisco Rivera a *El cuaderno de Blas Coll* (1981), en el libro *Ulises y el laberinto*, un par de años después de su primera edición, en 1983, la crítica sobre la poesía de Montejo suele dejar de lado el tema, o sólo considera al personaje más importante del proyecto, Blas Coll. Raramente se alude a la obra de los otros personajes o a su conjunto, en el que se constituye el entramado intertextual y de relaciones literarias que ha llevado a cabo el autor a través de las obras de los heterónimos. En este trabajo, se busca estudiar el significado que la heteronimia tiene en la obra del poeta, a partir de las reflexiones sobre el tema propuestas en algunos de sus ensayos, agrupados en los libros *La ventana oblicua* (1974) y *El taller blanco* (1996). De esta forma se trata de prestar atención al diálogo que posibilita la obra heterónima con el resto de la obra poética y ensayística de Montejo, y con la obra de algunos autores que han incursionado en la práctica de la heteronimia, como Fernando Pessoa, Antonio Machado y Álvaro Mutis.

La obra del poeta venezolano incorpora algo más de cuatro volúmenes de poemas y textos atribuidos a una curiosa serie de personajes inventados por él. La notoria afinidad y simpatía que sentía por esta práctica de escritura se advierte en algunos de sus poemas y ensayos relacionados con este tema. De lo escrito por el autor en sus ensayos, puede deducirse que la puesta en marcha de la heteronimia poética en su obra es el resultado de una forma particular de ver y relacionarse con la realidad a través de la cual se hace posible “otro modo de reflejarse en la creación artística, esta vez desde zonas

[1] Existe un poemario anterior titulado *Humano paraíso*, publicado en la ciudad de Valencia, Venezuela, en el año 1959, con prólogo de José Rodríguez, del cual el poeta reniega en entrevistas. “Es un libro de comienzos, escrito entre los 17 y los 18 años y publicado a los 19. Yo abjuré de él, apenas lo hice” (Sosa, 509). El poeta ha contribuido al desconocimiento de este libro inicial en las varias antologías de sus poemas que ha dirigido, en las que el libro no ha sido tenido en cuenta. “Esta obra consta de doce sonetos titulados, repartidos en diez páginas y contiene ilustraciones figurativas en un trazo grueso de Américo Díaz Núñez” (510).

que toman a cargo sus contradicciones" (Montejo 1996, 187). Como lo ha considerado Arturo Gutiérrez Plaza en un ensayo reconocido sobre el poeta, de esta forma, aspectos como el humor, la ironía, las formas clásicas, populares o infantiles, que en algunos casos resultan exageradas o extravagantes, pueden encontrar un lugar definido en su obra, sin afectar la unidad constitutiva de la obra del poeta que ha creado los personajes heterónimos[2] (560).

A partir de la figura central del maestro lingüista Blas Coll, que aparece con la publicación de su cuaderno[3] en el año de 1981, surgen los "colígrafos", o heterónimos del poeta. En el taller de la tipografía del viejo lingüista, cerca de la bahía de Puerto Malo[4], se reúnen "amigos, discípulos, contertulios, una 'infame turba'"[5] (Gutiérrez, s.p.). Cada uno de los miembros de esta cofradía ha producido su propia obra: Sergio Sandoval escribió *Guitarra del horizonte* (1991), Tomas Linden, *El hacha de seda* (1995), Eduardo Polo, *Chamario* (2004), Lino Cervantes, *La caza del relámpago* (2006) y, el menos conocido, Jorge Silvestre, publica un conjunto de poemas recogidos en *Partitura de la cigarra* de Eugenio Montejo.

Aclaremos que Fernando Pessoa, inventor del término "heteronimia", señalaba que su poesía pertenecía "a dos categorías de obras, que podemos llamar ortónimas y heterónimas". La ortónima es la obra propia del autor creador de heterónimos, la que escribe bajo su propio nombre; mientras la heterónima es la obra en la que el autor está por fuera de su persona, "es de una individualidad completa fabricada por él, como lo serían las palabras de cualquier personaje de uno de sus dramas" (Pessoa 1985a, 13).

---

[2] En este punto es necesario aclarar la diferencia existente entre la ironía y el humor. Según el diccionario de la Real Academia, la ironía es una figura retórica mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice, y suele ser empleada con distintas finalidades, entre las cuales predominan la crítica y la burla, o ambas de forma simultánea. En esta perspectiva, el humor puede ser el resultado del uso de la ironía con la intención de provocar la risa sobre algo o alguien. Aunque puedan presentarse juntos, humor e ironía no son equiparables, y sólo en ocasiones aquel es producido por esta.

[3] *El cuaderno de Blas Coll* es el título del primer libro que Montejo atribuye a un heterónimo.

[4] Este lugar es también inventado por Montejo. Sin embargo, su ubicación puede asociarse con zonas conocidas por el autor en el Caribe venezolano.

[5] Resulta curiosa esta expresión que recuerda un verso de uno de los autores predilectos del maestro Blas Coll y muy probablemente también de su discípulo Tomás Linden: Luis de Góngora. La expresión se encuentra en la estrofa V del poema "Fábula de Polifemo y Galatea" e anticipa la tradición con la cual Montejo va a dialogar mediante el libro de sonetos de Linden *El hacha de seda*.

Teniendo presente esta distinción, este estudio está dividido en cuatro capítulos que corresponden a los distintos personajes heterónimos del autor[6] y a las facetas que son exploradas por estos, dado que cada obra despliega un diálogo con la obra ortónima y con las obras de los demás heterónimos. En el capítulo primero se describe el origen de la heteronimia poética en la poesía de Eugenio Montejo a través del personaje central, Blas Coll, y de su obra, *Los cuadernos*, reunidos y presentados por el poeta, quien se integra en la ficción como un personaje más que, como veremos, resulta indispensable para la consolidación del proyecto heteronímico. En esta parte se distinguen los vínculos teóricos que el autor ha desarrollado en sus ensayos, en los que establece el término de *escritura oblicua*, con el cual se refiere a la heteronimia sin limitar su concepción a la práctica puesta en marcha y conceptualizada por Fernando Pessoa. Se verá cómo resulta decisiva la influencia del procedimiento que autores como el mismo Pessoa y Antonio Machado han emprendido en sus obras con la creación de personajes autores, heterónimos y apócrifos respectivamente.

El capítulo segundo está dedicado al estudio de la obra del heterónimo Sergio Sandoval, *Guitarra del horizonte*. Al adentrarnos en los textos de este personaje nos proponemos un acercamiento a los rasgos de la poesía popular que emergen en la obra ortónima y también a los vínculos que establece la poesía de Sandoval con formas poéticas y de pensamiento relacionadas con la cultura oriental, como el *haiku* y la filosofía budista, las cuales no resultan ajenas, como veremos, para Montejo.

En el capítulo tercero se desarrolla un análisis de *El hacha de seda*, obra del poeta heterónimo Tomás Linden, en la cual se lleva a cabo un homenaje implícito a la tradición clásica de la poesía en lengua española escrita durante el Siglo de Oro, mediante el empleo del soneto. Se hará énfasis en algunos rasgos semánticos y formales que hacen parte de la poesía ortónima, y de las posibilidades que son exploradas por el autor a través de la obra. De esta forma, se indaga cómo se amplia y se extiende el diálogo entre tradiciones que posibilita la práctica de la heteronimia en la obra del poeta.

[6] Para el presente estudio sólo se tendrán en cuenta los personajes que han consolidado una obra y de los cuales el poeta ha ofrecido suficiente información biográfica. Por eso, los poemas de Jorge Silvestre no están incluidos en el análisis.

El capítulo cuarto reúne el análisis que se ha realizado de las obras de los últimos heterónimos, Eduardo Polo y Lino Cervantes: *Chamario* y *La caza del relámpago*, respectivamente. En ambos autores tiene lugar una transgresión del lenguaje en el poema que, no obstante, opera de formas distintas. En *Chamario*, el tratamiento particular del lenguaje enfatiza un primer acercamiento entre el poema y la realidad que inaugura un espacio de reflexión y contacto con el mundo a través de una experiencia lúdica con las palabras. El libro constituye una aproximación de la obra de Montejo al universo de la poesía infantil, que trae consigo el diálogo con una tradición en la que se manifiesta la cercanía entre la imaginación poética y el mundo de los niños.

Por otro lado, la obra de Lino Cervantes es una de las más curiosas del conjunto, teniendo en cuenta que en ella se lleva a cabo un intento por concretar, mediante la escritura, el proyecto de reforma del lenguaje que el maestro Blas Coll había llevado a cabo durante su larga estadía en suelo americano. En esta forma, los artefactos textuales que compone Cervantes, denominados coligramas, se relacionan con la búsqueda estética que caracterizó a algunos poetas simbolistas como Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. Mediante los coligramas se plantea la búsqueda por darle un sentido más puro a las palabras de la tribu, tal como lo proponía Mallarmé y como se manifestará en la idea de una "poesía pura" de Valéry. También se develará cómo a partir de esta obra puede apreciarse una nueva forma de juego verbal, en la que tiene lugar nuevamente la ironía que caracteriza toda la obra heterónima de Montejo, a través de la puesta en ejecución de lo extravagante en la experimentación con el lenguaje.

En todos los casos, el estudio tiene lugar a partir del origen de los heterónimos mediante la lectura de los prólogos que el autor ha añadido a las obras y de los textos que las conforman. De esta manera, es posible establecer relaciones de intertextualidad con respecto a autores y tradiciones que, como veremos, constituyen el tejido en el cual tiene lugar la práctica de la heteronimia en la poesía de Eugenio Montejo. Asimismo, se advertirán las relaciones que se dan entre los distintos personajes, en las que se integra, a la vez, al autor como parte del mundo creado alrededor de los heterónimos.

Heteronimia poética

La heteronimia poética comienza a configurarse como discurso en la literatura moderna durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Esta práctica consiste en

crear personajes concebidos como autores que tienen su propio grado de realidad y son poseedores de una biografía, una obra y un devenir propios. Por lo tanto, esta escritura determinará una tendencia literaria que, a través de la (con) fusión entre autor y personaje-autor, posibilita un juego enunciativo en el que estos personajes se expresan "con innegable autonomía" (Montejo 1996, 185). Con la heteronimia se acentúa un proceso de despersonalización que había iniciado con la obra de Baudelaire. La palabra ya no es resultado de la unidad entre la poesía y el yo personal del poeta, como había tenido lugar durante el Romanticismo, tal como lo señala Hugo Friedrich:

> Con Baudelaire comienza la despersonalización de la lírica moderna […] la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, […] contiene aquella despersonalización, erigida más tarde por T. S. Eliot y otros en condición necesaria para la exactitud y validez del arte poético (50).

Como procedimiento integrado a la poesía, la creación de personajes poseedores de una vida y una producción literaria, así como es conocida actualmente, tiene sus orígenes en la obra del poeta Fernando Pessoa. A comienzos del siglo XX, el portugués se dedica a la tarea de elaborar una serie de voces con diferentes actitudes frente a la poesía, las cuales determinarán unas características particulares e independientes de su propia voz. El profesor Mario Barrero Fajardo afirma en el libro *Maqroll y compañía*, donde analiza la obra de Álvaro Mutis en relación con el tema de la heteronimia poética, que, además de inventar el concepto, Pessoa fundamentó su propuesta mediante algunas ideas como la de la pluralidad, con la cual el poeta elude el hecho de que su obra quede confinada a una única voz que suele ser asociada al "yo" biográfico: "¡Sé plural como el universo!". A esta pluralidad existencial y poética Pessoa añade el principio del "fingimiento": "El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente" ("Autopsicografía", 132). Este último tendría que ver con la posibilidad del creador de distanciarse de su yo biográfico, "de su entorno tangible y fabular con otros universos posibles, con otras voces poéticas que le permitan registrarlos desde ópticas "plurales" que no se hallen constreñidas por el precario, aunque necesario, "yo" biográfico" (Barrero, 36). En este sentido, también resultan reveladoras las ideas que señaló Octavio Paz en su estudio sobre la propuesta poética de Pessoa: "Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno u otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos –señal de creación– descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo" (1991, 143).

Para considerar el tema de la heteronimia poética se hace necesario, en primer lugar, hacer un reconocimiento previo de las prácticas literarias que comienzan a elaborar procesos de despersonalización del "yo poético" y se constituyen como base para el establecimiento de este tipo de escritura en la poesía moderna. Es así que, de manera previa al surgimiento de los heterónimos en la obra de Fernando Pessoa, se manifiestan durante el siglo XIX algunas técnicas de escritura que buscan el distanciamiento de la voz para ocultar la personalidad a través del disimulo del yo, y así deslindar la voz del poeta de la voz de la obra. Para Guillermo Sucre este enmascaramiento, que parte de la anulación del "yo" en el discurso, no debe entenderse como negación categórica de la individualidad, sino como la apertura a nuevas opciones encontradas en el otro, que es el "yo metamorfoseado" (86).

Desde esta perspectiva se alude al rasgo plural presente en el otro (la otredad) y puede verse la heteronimia como un recurso poético mediante el cual se expresan distintas visiones o versiones singulares de la realidad. Así, la heteronimia podría ser interpretada como una "dramatización personal" a través de la cual, distintas posturas del "yo" dramatizado ofrecen múltiples alternativas frente a una realidad (Ruelas, 24). Teniendo en cuenta esto, encontramos algunos autores que anteceden, con las técnicas que pusieron en práctica, la consolidación de la heteronimia en la escritura, como Robert Browning, Ezra Pound, T. S. Eliot y Valéry Larbaud. Su labor en este campo nos permite entender mejor el procedimiento que tiene lugar posteriormente en autores como Antonio Machado, Fernando Pessoa, Álvaro Mutis y Eugenio Montejo.

Con el poeta inglés Robert Browning (1812-1889) surge el "monólogo dramático", recurso mediante el cual explora la profundidad psicológica del ser humano. Con su utilización, el poeta rompe con el mito que encasilla al Romanticismo dentro de una concepción individualista que supone a la poesía como conductora de emociones puras y personales. Browning lleva a cabo así un desdoblamiento a partir de lo propuesto anteriormente por William Shakespeare, cuyas obras se tomaron como modelo literario en el que el autor se enmascara detrás de cada uno de los personajes. El poeta asume el traje, la máscara de un personaje histórico o imaginario, por medio del cual representa experiencias subjetivas ajenas a él (Eliot, 95).

Años después, el poeta norteamericano Ezra Pound, uno de los discípulos más importantes de Robert Browning, publicó un libro de poesía titulado *Personæ* (1909). En

él, hay una práctica creativa encaminada a la despersonalización de la poesía mediante la adopción de la expresión *personæ*, que originalmente designaba la máscara que los actores romanos usaban en las representaciones, de la cual se apropia Pound para referirse al acto de hablar por medio de una máscara en una obra dramática. Con este término, el poeta indicaba los diversos personajes históricos a través de los cuales hablaba. Estudios recientes señalan que el concepto también puede verse reflejado en los trabajos de traducción de Ezra Pound. Tarea importante para el poeta norteamericano, quien para traducir, al parecer, "utiliza las *personæ* de los otros autores para sí […] —es decir— […] asume la personalidad del autor a trasladar y se enmascara con una identidad que no es la suya para elaborar la traducción" (Ruelas, 33).

Cercano a Ezra Pound, con quien comparte algunas ideas, su amigo, el poeta Thomas Stearns Eliot aborda el tema de las distintas voces poéticas en uno de los ensayos del libro *Sobre la poesía y los poetas*, titulado "Las tres voces de la poesía". Allí, Eliot diferencia tres voces en la poesía: la primera es la del poeta hablando consigo mismo, la segunda es la del poeta dirigiéndose a un auditorio y la tercera es "la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso; la –voz– del poeta cuando no dice lo que diría en persona, sino sólo lo que puede decir dentro de los límites fijados por un personaje imaginario que se dirige a otro personaje imaginario" (89). Al referirse a la particularidad de la tercera voz, Eliot alude al *monólogo dramático* de Robert Browning y al concepto de *personæ* de Ezra Pound, y señala en estos casos la voz del poeta que escribe poesía no dramática con elementos dramáticos. El poeta inglés afirma: "en verdad que si hay alguna poesía, fuera del teatro, que merezca ser calificada de dramática, es la de Browning" (95).

Sin embargo, esta tercera voz supone una expresión ajena, en cambio, "lo que normalmente oímos en el *monólogo dramático* es la voz del poeta, que ha vestido el traje de algún personaje histórico o imaginario y se ha caracterizado como él" (96). Por lo tanto, para Eliot el *monólogo dramático* no puede crear un personaje, dado que en este caso el poeta habla con su propia voz y "sólo puede imitar a un personaje ya conocido por nosotros de algún otro modo". Esto le permite concluir que es la segunda voz la que domina en el *monólogo dramático*. El hecho de que el poeta adopte un papel y hable a través de una máscara, implica la presencia de un auditorio hacia el cual dirige su voz, mientras que la tercera voz, la dramática, es en esencia acción que se representa ante un auditorio, para lo cual el autor está en la "necesidad de identificarse con algún otro

personaje que le responde al primero" (96). Eliot señala que un personaje se crea y adquiere realidad sólo mediante la acción, en una comunicación entre seres imaginarios.

Por razones similares, el *monólogo dramático* se distingue de la heteronimia, con la salvedad de que en este caso lo que interesa, más que la acción que es representada, es que la creación del personaje adquiera realidad, que el heterónimo tenga una obra literaria consolidada. Más importante que el componente biográfico, es la creación de una obra poética con rasgos estilísticos y temáticos particulares.

Podríamos deducir que la heteronimia poética comparte rasgos que caracterizan a la segunda y la tercera voz de las que hablaba Eliot. No obstante, esta práctica trasciende el empleo de la máscara por medio de algún personaje del cual se ha apropiado el poeta-autor. Por lo general, y en el caso que nos interesa en Eugenio Montejo, surgen distintos personajes y sus voces, es decir, sus obras poéticas y críticas, se comunican entre sí y con la voz propia del autor que se integra a estos personajes, como uno más. De este modo se da una interacción entre los personajes que en algunos casos entran en conflicto o se contradicen entre ellos, y que, incluso, pueden llegar a contradecir al autor que les ha dado vida.

El *monólogo dramático* de Browning*,* las *personæ* de Pound y las *voces poéticas* de Eliot constituyen "metamorfosis del yo", formas de despersonalización que, aunque no logran la solidez en la creación de una obra literaria independiente del yo lírico del autor, como sucede con los heterónimos, constituyen procedimientos que tienen lugar como antecedentes de su aparición en la poesía moderna.

En uno de los ensayos sobre heteronimia, en *El taller blanco,* Eugenio Montejo destaca que, hacia 1912, antes de Alberto Caeiro, el primero de los heterónimos de Fernando Pessoa, aparecía el suramericano cosmopolita A. O. Barnabooth "con una innovadora obra lírica" en la cual no podía faltar el complemento biográfico, "todo lo cual se debe, como sabemos, –a la invención del– poeta francés Valery Larbaud" (182). Del mismo modo, Montejo nombra una serie de personajes que surgen durante estos años como producto de esta tendencia: *Monsieur Teste* de Paul Valéry, *Juan de Mairena* de Antonio Machado, *Werff Ronne* de Gottfried Benn e incluye también las múltiples voces del

drama em gente[7] de Pessoa. Para el poeta venezolano la presencia de estos personajes-autores o "emisarios", como prefiere llamarlos en el ensayo, que se expresan con la voz de reconocidos poetas con evidente autonomía, es un rasgo singular de la literatura moderna.

Dada la importancia que tiene Fernando Pessoa en la consolidación de las bases de la heteronimia, y teniendo en cuenta que el concepto deriva del sustantivo "heterónimos" con el que bautizó a sus personajes y a través del cual se popularizó esta práctica de escritura, conviene repasar algunos de los aspectos de su invención poética. La obra heterónima de Fernando Pessoa comprende la construcción ficticia de un conjunto de autores que poseen una historia personal y una obra literaria. Son tres los heterónimos que aparecen en su obra: El primero fue Alberto Caeiro (1889-1945), quien escribió poemas con una orientación bien definida y determinada por una poética bucólica y sensacionista. El heterónimo sostenía que en la base de la poesía la sensación debía sustituir al pensamiento. Caeiro "tuvo por discípulos –procedentes, como tales, de diversos aspectos de esa orientación–" (1985a*,* 14) a Ricardo Reis (1887) y a Álvaro de Campos (1890). Reis, formado bajo el influjo del mundo antiguo, es clásico en su poética y en su pensamiento. Por su parte, Campos es descrito por Pessoa como el poeta futurista y objetivista. Sobre la importancia de lo escrito por sus personajes heterónimos, el poeta portugués hace notar que en ellos tres puso un profundo concepto de la vida, distinto en cada uno, pero a la vez atento a la misteriosa importancia del existir (26).

Así, podemos destacar que la obra poética de Pessoa está constituida por cuatro escrituras o discursos autónomos. Cada uno promueve una poética y una visión particular del mundo y uno de ellos corresponde a la escritura y voz del propio poeta. Es importante anotar, como él mismo lo recuerda en una carta, la independencia que caracteriza a los heterónimos: "oí, dentro de mí, sus discusiones y sus divergencias de criterio, y en todo esto me parece que fui yo, creador de todo, lo que menos hubo allí. Parece que todo sucedió independientemente de mí" (45).

[7] *Drama em gente* es un término que se usa para referirse a las distintas personalidades que hacen parte de un individuo, a las que éste puede interpretar con diferentes posturas, y al drama de vida que ello significa.

Al igual que en la obra de Pessoa, Eugenio Montejo comenta la práctica de la heteronimia en la obra del poeta español Antonio Machado. La destaca como un tema "sugerente y poco abordado", que se presta para una inspección psicológica de gran interés. En un texto que hace parte del libro *La ventana oblicua,* su primer libro de ensayos, Montejo afirma, a partir de la obra en prosa de Machado, atribuida al heterónimo Juan de Mairena, que el autor se vale del "alter-ego" para visitar su identidad en un lugar donde el "yo es y no es el yo". Así describe cómo el creador de heterónimos se aventura en la pesquisa de su interioridad, "de un modo oblicuo, tangencial", en busca de que toda su realidad "aparezca recreada en otro espejo, desde planos distintos". Según Montejo, de esta forma el poeta puede verse a través de dos espejos enfrentados que le permiten un mejor reconocimiento en los reflejos contrapuestos de ambos: "el espejo de su nombre verdadero y el de su nombre supuesto" (130).

Sin embargo, para Montejo el tema no se agota en este registro psicológico pues afirma que la importancia de la obra del heterónimo de Machado se encuentra en lo que dice. La obra de Juan de Mairena nos invita a otra realidad de pensamiento, múltiple y abigarrada, donde tienen lugar meditaciones culturales, arte poética, reflexiones filosóficas, pasión histórica, aforismos de la vida diaria, elementos en los que siempre resalta el trato de los temas y la valoración espiritual que los integra (133). El poeta español ha creado seres complementarios que aunque no son, como señala Paz, Antonio Machado, "son máscaras, pero máscaras transparentes; un texto de Machado no es distinto a uno de Mairena" (1983, 107).

Como puede verse, las reflexiones que Montejo desarrolla sobre el ejercicio de la heteronimia en distintos poetas, nos permiten un mayor acercamiento al sentido que tiene esta práctica creativa en su obra. A través de la escritura heteronímica, afirma Montejo, irrumpe una explicación tangencial de la realidad artística, una perspectiva alterna donde el yo poético tradicional ya no será el que reclame atención, sino "un personaje complementario por el que habla alguien que es y no es", simultáneamente, el propio autor. A partir de esas múltiples miradas, el poeta logra un horizonte más amplio para su obra, superando los límites de la historia propia. Esto le posibilita dar salida a formas y temas que podrían, incluso, entrar en contradicción con los postulados de su obra ortónima.

En la obra heterónima se mantiene una tensión entre distintos mundos inmersos en el poeta. Dicha tensión se manifiesta en el estilo, el tono, el contenido y la forma de la obra de cada uno de los heterónimos. Cada personaje configura un aspecto particular del autor, le da forma y lo convierte en una obra poética con coherencia interna y en una nueva personalidad. De esta manera, “el creador puede hallar distintas voces propias y desarrollarlas de modo individual sin que su obra se limite o exponga estilos y formas” que sean entendidas de forma cronológica, o como pertenecientes a un periodo particular de la historia creativa del autor (Martínez 4). En los siguientes capítulos veremos cómo cada heterónimo comprende un temperamento de su autor, Eugenio Montejo, es decir, una forma particular de ser y de expresarse ante el mundo, a través de la cual el poeta establece un diálogo entre diversas tradiciones literarias que posibilita la exploración de facetas, hasta ese momento, inéditas en su obra.

1. Escritura oblicua: *El cuaderno de Blas Coll* y la poesía de Eugenio Montejo

Alguna vez escribiré con piedras,
midiendo cada una de mis frases
por su peso, volumen, movimiento.
Estoy cansado de palabras.

Eugenio Montejo. “El alfabeto del mundo”.

Las recurrentes estadías de Eugenio Montejo en la ciudad de Lisboa, como agregado cultural de la embajada de su país a inicios de los años ochenta, repercuten en la cercanía y el interés del venezolano por la cultura y la poesía portuguesa, y, de forma particular, por la obra del poeta Fernando Pessoa. Esta obra ha sido un influjo importante para Montejo a la hora de formular su proyecto de una “escritura oblicua”, tal como ha sido denominada en algunos de sus ensayos donde se refiere también a la obra del lusitano.

Como producto de la lectura que Montejo realiza de la obra de Pessoa, podemos citar además de algunos ensayos, que ya han sido comentados en la introducción, un poema en homenaje al poeta portugués denominado “La estatua de Pessoa”, incluido en la primera edición de *El alfabeto del mundo* en 1986. Las implicaciones de dicha lectura serán importantes para el análisis de la obra heterónima de Montejo, a la luz de las reflexiones que hace el autor sobre la heteronimia poética.

Vemos así, que los años que el poeta venezolano vive en Lisboa resultan decisivos para la puesta en marcha y consolidación de su propio proyecto de escritura heteronímica, alrededor de 1981, cuando es publicado *El cuaderno de Blas Coll*. Este es un libro único

en la producción literaria del poeta, ya que no se limita a los géneros que hasta ese momento habían sido trabajados en su obra: la poesía y el ensayo[8]. *El cuaderno de Blas Coll* es un libro donde el poeta recurre, por primera vez dentro de su obra, a la narrativa, a la cual retornará en cada uno de los textos que prologan las obras de sus heterónimos. Cabe señalar que *El cuaderno de Blas Coll* también ha sido leído por algunos estudiosos de la obra de Montejo como un ensayo que contiene y utiliza elementos propios de la narrativa[9].

En el prefacio el poeta advierte acerca del carácter fragmentario de los textos recogidos y transcritos en *El cuaderno*. Esto a causa de las dificultades que se presentaron en su copia, derivadas también de la particularidad del material y de los acontecimientos que le sucedieron a su autor, el viejo tipógrafo de Puerto Malo, Blas Coll. Estas dificultades son descritas por Montejo:

> Tarde, muy tarde han llegado a mis manos los restos del cuaderno de Blas Coll, cuyos fragmentos más legibles trato de recomponer en las anotaciones que transcribo. Su autor ya tenía más de veinte años de muerto al momento de mi hallazgo. He invertido cinco más en el intento de esclarecer la mayor parte de los pocos escritos que le sobreviven, pero sospecho que esta indagación minuciosa no dará cabal indicio de una labor tan heteróclita como la suya. Sigo ignorando todavía, pese a mis continuas pesquisas, si de verdad está enterrado en la pequeña aldea pesquera de Puerto Malo, junto al antiguo cementerio marino que el acoso de las aguas hizo demoler, o si, como es la suposición más verosímil, se embarcó en una nave de carga, ya amargado al final de sus años, y se fue a morir a otro lugar. (29)

Un rasgo particular que hay que advertir en este libro, es el papel que desempeña la voz de Eugenio Montejo en la introducción. Sabemos por el texto que, además de crear el personaje, el poeta sirve como presentador y comentador de la obra, y asume los roles de interlocutor y personaje que, a su vez, ha contribuido a reunir los restos del libro. Por su lado, el personaje Blas Coll es presentado como un tipógrafo que va a parar a un lugar denominado “Puerto Malo”, el cual posee las características del trópico venezolano que

---

[8] Los libros de poesía que habían aparecido firmados por Eugenio Montejo hasta ese instante son: *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976) y *Terredad* (1978). En cuanto a los ensayos, había publicado en 1974 el primero de los volúmenes que los reunía en *La ventana oblicua*. Posteriormente, en los años noventa será publicado su segundo libro de ensayos denominado *El taller blanco* (1996).

[9] Esta es la posición que justifica en su interpretación Miguel Gomes en el estudio introductorio al libro que reúne algunas de las obras de los heterónimos del poeta venezolano, bajo el título “Montejo, la otredad y el tiempo literario” en *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo* y es editado por Pre-textos en el año 2007.

el poeta ha descrito en algunos ensayos y poemas, cuando se refiere al paisaje del litoral caribe, al clima y a la naturaleza de sus costas. Este es el escenario en el que aparece la obra de Coll y la de sus discípulos heterónimos, los *colígrafos*: Sergio Sandoval, Tomás Linden, Eduardo Polo y Lino Cervantes.

Siguiendo lo anotado por el profesor Mario Barrero Fajardo en su análisis sobre la heteronimia en la obra de Álvaro Mutis, *Maqroll y compañía,* en el cual emparenta la obra del colombiano con algunos proyectos de heteronimia realizados por poetas hispanoamericanos como Eugenio Montejo a través de la "escritura oblicua", podríamos afirmar que con *El cuaderno de Blas Coll* Montejo introduce la variable de la simultaneidad de planos, o "espejos" reproductores de imágenes, en el modelo heteronímico sobre la búsqueda de lo plural planteado inicialmente por Fernando Pessoa. El término "escritura oblicua" es propuesto por el venezolano para no circunscribir su enfoque sobre la heteronimia exclusivamente a la obra del portugués (Montejo 1996, 183). Montejo plantea, en su ensayo sobre la heteronimia "Los emisarios de la escritura oblicua", la imagen de la "escritura en espejo", a partir de la cual explica los detalles sobre su propuesta de "escritura oblicua": "La distancia introducida por la escritura oblicua proporciona insospechables posibilidades a la fantasía del autor, que descubre ante sí un horizonte más vasto que el suplido por sus propias circunstancias biográficas. Se trata, en cierto modo, de una escritura en espejo, pero de un espejo que no sólo invierte los ángulos de las cosas, sino que también es capaz de recrear ángulos nuevos" (183). Con este nuevo elemento, Montejo centra su atención en la importancia de la multiplicidad propuesta por Pessoa, sin embargo, nutre esta perspectiva en tanto deja de ser excluyente: "el heterónimo puede convivir con la voz original o con voces que cumplen el papel de intermediarias entre las dos" (Barrero 39).

Este elemento también es explicado con detalle en las reflexiones desarrolladas sobre el tema de la heteronimia en su primer libro de ensayos *La ventana oblicua*. El ensayo "Sobre la prosa de Machado" nos permite precisar algunos principios establecidos por el autor sobre la relación que se da en la heteronimia entre el escritor y los personajes que se hacen presentes en su obra. Aquí Montejo, aludiendo al caso particular de la prosa de Antonio Machado, afirma que:

> El heteronomista se vale de su *alter-ego* para frecuentar su identidad desde una zona donde el yo es y no es el yo; se lanza a la pesquisa de su interioridad de un modo *oblicuo*, tangencial, pues aspira a que toda su realidad aparezca recreada en otro espejo, desde

> planos distintos. El heteronomista se ve así a través de dos espejos enfrentados: el espejo de su nombre verdadero y el de su nombre supuesto, de forma que mejor se reconoce en los reflejos contrapuestos de ambos. Sus muchas facetas se develan en esta infinita variación de planos, de tal modo que no sólo desea conocerse tal cual es, sino tal cual los otros se lo representan. (130-131)

Probablemente, el libro de la obra heterónima de Montejo donde este aspecto resulta más relevante sea *El cuaderno de Blas Coll*, dado que en este la voz del autor se presenta por primera vez como mediadora de la obra heterónima, cuando da a conocer los textos que compondrían la obra del olvidado y singular tipógrafo de Puerto Malo. Podría decirse que la voz del autor adquiere un papel activo y privilegiado a la hora de presentar los textos del viejo lingüista ya que, como lo menciona en el prólogo, este se ha encargado, en un trabajo de tipo investigativo, de recomponer y rescatar "los restos" de la obra de Blas Coll. Esta labor se da de forma póstuma y ha tomado más de cinco años con miras a esclarecer "la mayor parte de los pocos escritos que le sobreviven" (2007a, 29). Teniendo en cuenta esto, surge también el interés por el personaje enigmático que, como puede verse, constituye junto a su obra un objeto de investigación. La voz de Montejo nos informa que es la encargada de suministrar, a partir de los resultados de su trabajo, una noticia sobre el "misterioso impresor de Puerto Malo".

Por esto podemos señalar que la voz que presenta la obra del heterónimo Blas Coll asume desde un principio una función cercana a la de un destinatario privilegiado del material que edita y divulga. Esta figura constituye así uno de los rasgos principales del proyecto de escritura heteronímica en Eugenio Montejo. Lo cual puede advertirse en la selección de los textos que componen la obra de sus personajes y en los prólogos que los acompañan, en los que se reivindica de forma reiterada y directa el papel que cumple este "editor" sobre los textos finales que llegarán al público lector, como se podrá observar a lo largo de este estudio. Por ejemplo, en el caso del libro *Guitarra del horizonte* de Sergio Sandoval:

> Entrego al lector esta breve muestra de su trabajo que he entresacado del nutrido volumen que llegó a componer. Me he tomado la libertad de titularla con un verso de una de sus coplas: *Guitarra del horizonte*. No creo que el tiempo haya corrido tanto a su favor como para suponerle la adhesión que pudo ambicionar en secreto su coplería. Es verdad que apenas han transcurrido dieciocho años desde su muerte. Contrario a lo que él suponía, sin embargo, comprobamos en nuestra hora que junto al canto anónimo, en un diálogo que por momentos se aproxima o se aleja de éste, las tendencias en curso prosiguen sus indagaciones y las proseguirán siempre, sin otro límite que el cambio de sensibilidad que cada época lleva consigo. (Sandoval 18)

Ocurre igualmente en el libro *El hacha de seda* del heterónimo Tomas Linden:

> No fue fácil reunir esta treintena de sus sonetos que hoy presento al lector bajo el título de *El hacha de seda,* título que, por cierto, figura junto con otros en los borradores de Linden. Y no lo fue porque la limitada publicación de estas composiciones aparece en revistas casi siempre inhallables, amén de que sus manuscritos están llenos de enmiendas y anotaciones a veces escritas directamente en sueco, las cuales, si bien esclarecen por momentos algún matiz del texto, las más de las veces sólo confunden o resultan ilegibles. (2007a, 123)

Este procedimiento se repite en las obras de los otros heterónimos. En todos los casos, el autor es el editor y el mediador privilegiado de los textos. A partir de *El cuaderno de Blas Coll* el poeta se entrega a un trabajo investigativo sobre la vida y obra del personaje heterónimo y de los colígrafos. En este caso, Montejo comenta que se han sorteado varias dificultades propias del tipo de labor que se lleva a cabo: ilegibilidad del material, escasez en los testimonios y en el número de testigos de la vida del viejo maestro. De este modo, el poeta venezolano interviene directamente en las obras de sus personajes y permite, de forma simultánea, la divulgación de sus obras. Con ello otorga a su proyecto de escritura heteronímica un rasgo que lo separa de la concepción de autonomía propuesta en los heterónimos de Fernando Pessoa.

No hay que pasar por alto que en el caso de *El cuaderno de Blas Coll* la mayor dificultad reside en la incomprensibilidad del material, asociada a las características del proyecto de reforma del lenguaje emprendido por este. A esta se hace alusión en la advertencia de la voz introductora al final del primero de los textos que conforman el prólogo:

> Que el lector excuse una advertencia final, antes de confiarle las páginas de Blas Coll. Las transcripciones que presento de su cuaderno no aparecen en su forma original, lo que sería inútil por resultar en buena parte incomprensible. Hasta donde he podido, me atengo a lo que considero más coherente de sus proposiciones, sin apartarme de la fidelidad textual más que cuando el deterioro de los originales me deja en el aire. En todo caso, he optado preferiblemente por la supresión de un trozo antes que aventurarme en la invención deliberada. (2007a, 31-32)

Por otro lado, es importante destacar el carácter de verosimilitud que le imprime a la obra la técnica narrativa empleada en la descripción detallada de las dificultades del proceso de recolección y reelaboración del cuaderno. Quien firma el prólogo es el resultado de la ficcionalización del poeta, Eugenio Montejo, una de las imágenes en espejo que surgen a partir del proyecto de heteronimia poética, independiente del autor.

Valga la pena aludir aquí a la similitud que presenta este procedimiento narrativo con el que describe Richard Ford en *La vorágine,* del novelista colombiano José Eustasio Rivera, en su ensayo “El marco narrativo de *La vorágine*”. En este, el crítico describe dos movimientos: primero, el proceso de ficcionalización del autor cuando busca afianzar a su personaje Arturo Cova en el plano real. Mediante su inclusión como editor del texto, el autor pone al personaje en el plano de la realidad. Un segundo movimiento, contrario al anterior, tiene lugar en la obra al situar al autor y al personaje en el mismo plano. Paradójicamente, el autor termina contaminado de irrealidad. Se trata de dos movimientos contrarios pero simultáneos. De este modo el novelista responde “al afán de dar apariencia de realidad a su ficción, de estrechar el lazo entre lector y mundo novelado”, instalando al personaje en el plano real. Ambos autores, Rivera y Montejo, buscan esta apariencia de realidad y de verosimilitud en sus creaciones, no obstante la distancia que separa sus obras.

En este sentido, Montejo agradece al final de este primer texto introductorio a dos profesores de procedencia igualmente apócrifa, que nos permiten otra imagen del artificio del poeta que se ha ficcionalizado: “No quiero cerrar este breve prefacio sin dejar constancia de mi deuda con los profesores Amelia de Rivas y Juan Navarro, cuyas luces paleográficas y filológicas me asistieron durante varios años” (32). Gracias a este procedimiento, se logra recrear un marco claramente definido espacial y temporalmente, en el cual surgirán las obras de Blas y los *colígrafos*.

Los hechos que tienen lugar en este primer libro, comprenden un periodo entre los años de 1932, fecha en la que arriba Blas Coll a la bahía, y 1954, año en el que “se pierden definitivamente sus trazos”, sin que ello implique una linealidad temporal de los fragmentos que se recogen en el libro. Según se dice en el primero de los prólogos, firmado en Puerto Malo, en octubre de 1979, el personaje de Blas Coll habría sido conocido en el lugar como “tipógrafo rural”. La voz que lo presenta pone en duda si Blas Coll fue su nombre verdadero, dada la existencia de múltiples indicios que conducen a suponer lo contrario. Sin embargo, deja de lado la posibilidad de tal esclarecimiento, ateniéndose a las evidencias de que dispone. Montejo presenta una descripción física aproximada del personaje, hecha a partir de sus “averiguaciones”: “era menudo, de mediana estatura y rostro ovalado. Llevaba siempre unas gafas doradas y un sombrero de fieltro, al parecer su prenda más definitoria, junto con un lápiz achatado sobre la oreja derecha. Solía vestir un delantal de dril oscuro, manchado por la tinta de la imprenta”

(31). Acerca del probable origen de Coll, esta voz intermediaria, en la que hemos reconocido al autor ficcionalizado, asegura que, según la suposición más aceptable, el tipógrafo era originario de las Islas Canarias. Para sostener esto, se apoya en la evidencia de que, en uno de los fragmentos, Coll identifica su esfuerzo por purificar el castellano con la reimplantación de la lengua de la Atlántida. Nótese el guiño irónico que implica evocar la isla mítica para sostener la conjetura sobre su origen: por una parte, la alusión a la Atlántida no es lo suficientemente contundente como para deducir que Coll es originario de las Islas Canarias. Por otra, esta deducción comienza a dar forma al delirio y la locura del personaje, cuando a partir de sus inquietudes con el lenguaje no distingue el mito de la realidad.

El segundo texto del prólogo es escrito en Caracas, en abril de 1983, para una de las reediciones de la obra. En él Montejo manifiesta su intervención directa sobre los textos, al intercalar algunos comentarios a modo de "glosa" o explicación: "Intercalo, vacilante, mis glosas, reprochándome a veces hacer coro a la mofa que escoltó su vida en nuestra tierra. Que el lector vea en ello […] sólo un poco de humor de quien, no pudiendo seguir los enredijos de su pensamiento, acepta prestarle sus palabras para defenderlo del olvido" (33). Esto último nos permite entrever, desde un comienzo, uno de los aspectos más importantes que adquiere la obra de Montejo con el cuaderno de su heterónimo y sobre el cual profundizaremos en este capítulo: el humor. Este aparece, de forma simultánea, con la ironía que se hace presente en los comentarios que se intercalan en los fragmentos que se han rescatado.

De esta forma, nos enteramos de que este curioso tipógrafo, habitante de un pueblo pequeño, agotó sus años en la tentativa de una reforma de la lengua castellana, según la cual buscaba hacerla más concisa, "desplazando las ingentes cantidades de significados que contiene el idioma a un sistema lingüístico básicamente bisílabo, el cual otorgaría de esta manera a cada vocablo la riqueza deslumbrante de un relámpago" (Salas 2)[10]. Blas Coll consideraba, en su locura de exiliado, que la facilidad de la lengua para la digresión,

[10] Más adelante, en el capítulo cuarto, podrá verse cómo la alusión al lenguaje a partir de la comparación con el relámpago, tiene repercusiones importantes en la obra del último heterónimo, Lino Cervantes, el más fiel de los discípulos de Coll, quien se proponía atrapar en sus poemas un elemento esencial pero fugaz de las palabras, aunque es consciente de que se trata de un anhelo utópico.

así como las pesadas estructuras del idioma y su falta de contracción, eran parte de un castigo. Por esta razón, en uno de los fragmentos del libro afirma que:

> Nuestra lengua, como todas las de origen románico, ha consolidado su estructura durante el ascenso del cristianismo; ha sido creada no sólo sobre las ruinas de la cultura greco-latina, de la que se aprovecha, sino que su movimiento parece establecerse para impedir en ella todo cuanto hizo posible el idioma de Ovidio, de Catulo, de Horacio. No es, por tanto, 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 […] (35)

Más adelante leemos:

> La ley de nuestra lengua es la de la pesadez. No conozco ningún escritor, de hoy o de ayer, que no haya denunciado sus dificultades intencionales, ya de modo explícito o inferido mediante el uso que hace de ella. La proporción de redundancia con frecuencia excede en su campo al mínimo naturalmente tolerable, capaz de transmitir sin fatiga una idea cualquiera. Los primitivos labriegos de Castilla no llegaron a soñar, en su remoto origen, que sus voces, a la vuelta de los siglos y para bien de su memoria, vendrían a purificarse en Puerto Malo, ya superado por fin su largo período punitivo. (52)

Un lenguaje concebido en este sentido, como castigo, justifica la búsqueda de purificación que Blas Coll propone con su reforma. Pero ¿cómo llevar a cabo este proceso?, ¿cómo salvar al hombre del laberinto verbal al que se le ha condenado? La respuesta a estas inquietudes es una utopía que apunta a construir, a partir de los elementos básicos del idioma, un camino directo por medio del cual el hombre pueda expresar su realidad más inmediata a través de la palabra. Puede afirmarse, en pocas palabras, que la intención de Coll era conseguir la equivalencia definitiva entre palabra y realidad. Lo cual, afirma Montejo, explica el silencio que lo caracterizó al final de sus días, cuando, probablemente al llegar a la consumación de sus teorías, Blas Coll abandona por completo el lenguaje. Según algunos rumores, el lingüista excéntrico

> persiguió obsesivamente, mediante la reducción de las palabras y las estructuras lingüísticas, una ley de máxima economía verbal, en cuya búsqueda inmoló su razón y su vida, hasta concluir, de ser cierto lo que repiten las consejas de Puerto Malo, en un habla casi gutural, que se permitía responder de modo bastante descortés a cualquier réplica con dos o tres sílabas algebraicas, tanto más inexplicables cuanto desoídas y ayunas de toda significativa referencia. (36)

Ya en el prólogo, Eugenio Montejo, al dar a conocer algunos datos de la vida del viejo tipógrafo, nos advierte sobre cómo concluyó "hablando desde lejos, sirviéndose de gesticulaciones extrañas" (30). Con esto, se comprende mejor la dificultad de la tarea del prologuista del libro al descifrar los textos del tipógrafo, dado que, en la mayoría de los

casos esos fragmentos fueron escritos en alfabetos inventados por Coll, u obedecían a su propósito de simplificar la lengua, hasta el punto de hacerla ininteligible para los demás.

De esta forma, apreciamos la labor que agota los días de Blas Coll, "una ilusoria tentativa de un arte poética", tal como sugiere Montejo en el texto. La deliberada pesadez del idioma castellano, que es criticada por Blas Coll, se sintetiza en el siguiente pasaje del cuaderno: "estoy hablando ante el mar, tan vasto y dilatado, y reparo en que lo nombro con una sola sílaba. Pasa, perdida, una mariposa, tan efímera que a poco de pasar no se sabe si vive, y necesito en cambio cuatro sílabas para mentar su brevedad" (37).

Blas Coll busca, por tanto, la purificación del idioma. No es de extrañar que, frente al rechazo y a la incomprensión que los demás habitantes del puerto demostraron por su empresa de reforma del lenguaje, Blas Coll se identificara con la figura del alquimista, ya que de algún modo su labor se asemeja a una especie de alquimia, con lo cual se aproxima a algunas ideas de la poesía simbolista, como veremos más adelante:

> Todos mis afanes están jurados a esta empresa. El día llegará en que se reconozca mi esfuerzo por hacer posible la fundación del *parlar sutil,* no importa que ello sea al precio de mi propia vida. Nada puede detenerme. Como los viejos alquimistas, perseguidos y solitarios, me he habituado a repetir: lentamente y con gran industria, separando lo sutil de lo espeso. (79)

Dado que él se siente identificado con la misión de purificar la lengua, su empresa tiene, además, un rasgo importante de mesianismo. Como un nuevo redentor, el tipógrafo busca librar la lengua de la culpa cristiana por medio de su amalgama con el paisaje (Lee 14).

La búsqueda del tipógrafo de Puerto Malo, aunque signada por la desmesura, el absurdo y la locura, se acerca en algunos momentos a las intuiciones poéticas que alimentan la poesía de Eugenio Montejo, es decir, a la obra ortónima. El empeño por ajustar la lengua a la naturaleza, al silencio, que subyace en el fondo de la tentativa extravagante por economizar los elementos expresivos del idioma, surge con plenitud el día que el viejo lingüista inventó una vocal:

> Hay indicios de que era un sonido oscuro, como el de una "u" nasalizada y algo más aguda. –"Pura chifladura", comenta el párroco de este puerto–. Y sin embargo, en un pequeño apunte puede leerse: …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 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 […] (2007a, 49 – 50)

Además de lo cómico, la anécdota nos permite ver que el ajuste que propone Blas Coll no estaría circunscrito exclusivamente a los nuevos sonidos, que constituyen parte importante de su búsqueda, busca también el acercamiento de la lengua a la naturaleza en el que coinciden Montejo y Coll.

Otro problema es la consideración de que al modificar la lengua se transforma la relación entre lenguaje y realidad, lo cual tiene que ver con un cambio en la perspectiva del usuario del lenguaje, si se tiene en cuenta que su mundo va modificándose simultáneamente, siguiendo el ritmo de la lengua. Blas Coll es consciente, en este sentido, de la relación existente entre el lenguaje y la realidad, según la cual todo cambio operado en el lenguaje conllevaría inevitablemente a consecuencias en el modo de percibir aquella. Lo cual impulsaría aún más los anhelos de reforma que Blas Coll tiene en mente para con el lenguaje. Un claro ejemplo de esta conciencia se presenta en el siguiente fragmento de su cuaderno:

> La estructura lineal presente-pasado-futuro a que cada discurso se halla forzosamente constreñido, es una pervivencia de la mente arcaica que traba el verdadero conocimiento de la realidad. De allí se origina el falso espejismo de la fragmentación espacio-temporal que gobierna, como las leyes de la perspectiva en la pintura, la forma de todo discurso. Es hora de mentar lo pasado en lo futuro, tal como la vida a diario nos lo impone […] (42)

Al comparar las ideas de Blas Coll con las del poeta que lo crea, vemos que estos ajustes corresponden a algunas de las inquietudes planteadas en la poesía de Eugenio Montejo, particularmente en algunos de los poemas que reflexionan sobre el oficio de la escritura, en los cuales se advierte la lucha del poeta con el lenguaje, en su intento por descifrar el mundo entero en el poema. Por ejemplo, en “Escritura” podemos evidenciar esta tentativa que pone de manifiesto las limitaciones de las palabras:

> ESCRITURA
>
> Alguna vez escribiré con piedras,
> midiendo cada una de mis frases
> por su peso, volumen, movimiento.
> Estoy cansado de palabras.

No más lápiz: andamios, teodolitos,
la desnudez solar del sentimiento
tatuando en lo profundo de las rocas
su música secreta.

Dibujaré con líneas de guijarros
mi nombre, la historia de mi casa
y la memoria de aquel río
que va pasando siempre y se demora
entre mis venas como sabio arquitecto.

Con piedra viva escribiré mi canto
en arcos, puentes, dólmenes, columnas,
frente a la soledad del horizonte,
como un mapa que se abra ante los ojos
de los viajeros que no regresan nunca. (2005, 223)

Como puede verse en los primeros versos, el poema inicia con la manifestación del anhelo del poeta por escribir con un elemento ajeno al lenguaje convencional: las piedras. Las imágenes que se presentan surgen a partir de la analogía que se establece entre un alfabeto de letras y uno, más natural, hecho de piedras. Así, el poeta imagina, como parte de su experiencia con este nuevo lenguaje, medir cada frase por su peso, su volumen y su movimiento. El último verso de la primera estrofa termina, sin embargo, con una afirmación que no deja de suscitar curiosidad y preocupación sobre el lenguaje escrito al provenir de un poeta: “Estoy cansado de palabras”.

La segunda estrofa comienza con una declaración en la que se insiste en el anhelo inicial de escribir con piedras: “No más lápiz: andamios, teodolitos,…”. Esta vez el poeta niega la escritura tradicional a partir de un elemento común como el lápiz, con el que se equiparan mediante los dos puntos los andamios y los teodolitos, instrumentos que son utilizados para la construcción y que le permiten al hombre tallar la piedra. El nuevo lenguaje que busca el poeta se opone a esa escritura anterior, realizada con los instrumentos artificiales que ha inventado el hombre, y se encuentra más próximo al mundo para Montejo. Por ello encontramos la imagen que sugieren los versos siguientes, situada en el ámbito propio de la naturaleza. Esta imagen manifiesta cómo se daría ese nuevo lenguaje despojado de palabras: la emoción, el sentimiento que tatúa en las rocas una música secreta. Se trata de un lenguaje que, al igual que la poesía, estaría edificado sobre una “música secreta”, en la cual se concentra aquello que anhela el poeta, eso que ya no encuentra en las palabras, porque estas se han revelado en su condición limitada y

no son suficientes para traducir la “música secreta” del mundo. Hay que señalar también el contraste, presente en estos versos, entre el carácter abstracto de las palabras, que constituyen sólo signos, y el carácter concreto de las piedras, en las que se manifiesta el mundo tangible.

Las estrofas siguientes muestran algunas imágenes de la escritura que el poeta anhela a través de este nuevo lenguaje. El yo poético traspone aquello propio de la labor del poeta, como el nombrar, evocar la historia de su casa y la memoria del río que va pasando siempre –como el tiempo–, al nuevo lenguaje, en el cual ya no escribirá con palabras, sino que dibujará con guijarros, pequeñas piedras que han sido erosionadas por el mar, depositarias del rumor secreto que habita en el mundo y en la naturaleza. Estas singulares piedras recuerdan los versos de la segunda estrofa en los que el poeta evocaba la música tatuada en las rocas por “la desnudez solar” del sentimiento, aunque ahora es el mar el que deja su huella en los guijarros, y de esta forma puede advertirse cómo es la naturaleza misma la que escribe y deja su música para que permanezca en las rocas.

Finalmente, la última estrofa del poema se convierte en una manifestación concreta de la aspiración del poeta que busca escribir su canto con “piedra viva”. En seguida se enumeran algunos elementos en los que tendrá lugar esa escritura, todos constituidos por rocas. Algunos de ellos pueden formarse naturalmente como estructuras inmensas y monumentales: arcos, puentes, dólmenes, columnas. Estas construcciones de piedra podrían considerarse en relación con las posibilidades expresivas de esa “piedra viva”, asociadas a las majestuosas formaciones que de forma lenta y silenciosa produce la naturaleza. El poeta evoca al final la imagen de su canto hecho de piedra como un “mapa”, ese mapa sentimental que se despliega en el horizonte ante viajeros desconocidos que nunca regresarán, haciendo alusión al único viaje, sin regreso e inevitable, que permanece en la conciencia del poeta: la muerte.

Montejo piensa, al igual que Blas Coll, que el lenguaje debe ser purificado. En este sentido la propuesta de Coll se relaciona con algunas ideas de la poesía simbolista, a las que también se aproxima Montejo. Resulta interesante comparar sus propuestas con la idea de purificación del lenguaje que tenía Mallarmé, a quien el heterónimo siente cercano y con quien, incluso, se compara:

> Extraña aventura la mía, venido de tan lejos a recalar en esta comarca, tras la huella del más insigne de los tipógrafos del nuevo mundo, el sabio Simón Rodríguez. Cada día me persuado más de que sólo este errante iluminado habría sido capaz de imprimir el libro soñado después por Stéphane Mallarmé […] Rodríguez, Mallarmé y yo –Dios me perdone por igualarme– tres locos, tres letras, tres puntos… Y entre los tres, la clave de una sola palabra que nadie descifrará jamás. (2007a, 73)

La búsqueda de Mallarmé era en cierto sentido religiosa. El poeta francés esperaba liberar la lengua de toda contingencia humana "para que la palabra fuera una parte irremplazable del libro perfecto que el universo estaba o está destinado a escribir". La religiosidad de Coll se encuentra presente en la veneración con que asume un rol frente al lenguaje. A pesar de otorgarle también un sentido religioso a su búsqueda, para Coll, la idea de purificación del lenguaje tendría consecuencias tangibles, "mucho más directas y sencillas que sentir en tres o cuatro sílabas la resonancia de la perfección del destino universal" (Lee 13).

La religiosidad que Coll encuentra en la lengua tiende a definirse mejor en lo cultural que en lo místico, o en la unión del sujeto con el universo, lo divino o el espíritu (Velasco, 23). Como lo mencionábamos anteriormente, el maestro tipógrafo tiene también en cuenta la modificación que se opera en el mundo, en su pueblo, a partir del lenguaje. El heterónimo relaciona la pesadez de las largas palabras en el idioma español con la mentalidad cristiana de castigo; por el contrario, concibe al latín como una lengua que tiende de forma natural, a la precisión y a la utilización de expresiones cortas, por lo cual su uso resulta placentero para sus hablantes. Para Coll, este idioma fue deformado lentamente por el sentimiento de culpa proveniente de la religión católica, el cual convierte cada palabra en un verdadero castigo dada su extensión exagerada. Por esta razón, el viejo tipógrafo asume el proyecto de liberar al pueblo de la aparente carga que imponen las palabras en nuestra lengua; su tarea es mucho más cercana a la realidad que lo rodea que la de Mallarmé, y se aproxima a algunas de las ideas sobre la poesía que se manifiestan durante el romanticismo[11]. Puede afirmarse que el proyecto de Coll

[11] Acerca del movimiento romántico, Octavio Paz señala la importancia dada a la experiencia poética como una experiencia vital en el hombre, que parte de la "antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad". Esta concepción implicaría una estética activa en la que "el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia" (1998, 94).

es una labor con fines concretos en su sociedad y no espera, como el poeta francés, que sus palabras hagan parte de un devenir cósmico.

Montejo asimila la tarea de purificación del lenguaje con la de devolver a las palabras su capacidad de animar el mundo que rodea al hombre; el poeta debe hacer que las cosas cobren vida. Esto lo menciona repetidamente en varias entrevistas. Por ejemplo, en un encuentro con el poeta y crítico brasileño Floriano Martins, el autor venezolano afirmaba que

> a la misión atribuida al poeta por Mallarmé de purificar las palabras de la tribu, misión honrosa y noble por sí misma, hemos de añadir otra, menos divulgada pero muy nuestra puesto que proviene de los precolombinos. Ellos definían al poeta como aquel que, al hablar, hace que las cosas se pongan en pie. Esto último no es posible sin la fuerza mítica de la palabra. (2007b*,* 426)

Por esto, podemos afirmar que la propuesta de Eugenio Montejo es también religiosa. Aquí se manifiesta nuevamente el influjo del pensamiento romántico, en la creencia en que la poesía responde a las tentativas por encontrar un fundamento anterior, que en este caso se encuentra en la evocación del pensamiento precolombino en las sociedades primitivas de América. Este es el impulso mítico que sostiene e instaura el carácter religioso de la poética montejiana. Además, el poeta insiste en definir la poesía aludiendo a una presencia sagrada: “La poesía es la última religión que nos queda” o, como afirma en otro de sus ensayos, “la poesía es un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario”. En su obra se piensa el existir humano desde un punto de vista mítico, en el que las palabras forman parte integral del mundo. Esta es otra de las razones por las que en el poema “Escritura” el poeta se decide a abandonar la escritura convencional: sin esta, la palabra retornaría a su lugar esencial, ya que el mito proviene de la oralidad y en él se manifiesta la autoridad de lo originario que permite recuperar la comunión entre el poeta y la naturaleza. Para Montejo, el lenguaje no necesitaría separarse de la vida diaria, ni del uso común, como habría de esperarse de la tentativa de Mallarmé. Por el contrario, debe acercarse más al mundo y a la naturaleza para nombrarlo en su esencia.

Sin embargo, la tentativa del poema “Escritura” permite reconocer, a través de su formulación como deseo, la imposibilidad que encierra para el poeta el anhelo utópico por transcribir en palabras las cosas del mundo. Estas limitaciones van estrechamente de la mano con las que Blas Coll advierte en nuestro idioma, al señalar la pesadez de sus estructuras y su falta de concisión. Al igual que en “Escritura”, son varios los poemas en los que Montejo se refiere a la limitación de las palabras. Paradójicamente, esta misma

situación es la que impulsa su encuentro con el lenguaje. Veamos el poema “El alfabeto del mundo”, en el cual se alude a la labor del poeta con el lenguaje:

> EL ALFABETO DEL MUNDO
>
> 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.
> Necesito escribir ciñéndome a una raya
> sobre el libro del horizonte.
> Dibujar el milagro de esos días
> que flotan envueltos en la luz
> y se desprenden en cantos de pájaros.
> Cuando en la calle los hombres que deambulan
> de su rencor a su fatiga, cavilando,
> se me revelan más que nunca inocentes.
> Cuando el tahúr, el pícaro, la adúltera,
> los mártires del oro o del amor
> son sólo signos que no he leído bien,
> que no logro anotar en mi cuaderno.
> Cuánto quisiera al menos un instante
> que esta plana febril de poesía
> grabe en su transparencia cada letra:
> la o del ladrón, la t del santo,
> el gótico diptongo del cuerpo y su deseo,
> con la misma escritura del mar en las arenas,
> la misma cósmica piedad
> que la vida despliega ante mis ojos. (2005, 206-207)

El poema inicia con la declaración de lo inútil que encierra ese anhelo del poeta por deletrear el alfabeto del mundo, por traducir el mundo al lenguaje, siempre inexacto, de las palabras. Se describen una serie de imágenes del mundo que el poeta “lee” pero que en su transcripción al poema nunca dejarán de ser sólo intentos vanos y equívocos. Así aparecen en el poema las piedras, en las que se observa un “oscuro sollozo”; surgen los ecos que se pierden entre las torres y los edificios; se intenta saber de la tierra por medio del tacto y se la encuentra llena de ríos, paisajes y colores que, no obstante, no se dejan copiar. Al traducir estos elementos de la tierra y del mundo a las palabras, el poeta siempre se equívoca.

Enseguida, la voz del poema describe la necesidad, irrealizable para el poeta, de escribir ceñido a una raya, a las palabras, sobre el libro del horizonte. Es decir, sobre un libro que le exige un lenguaje nuevo, como el que se evocaba en el poema "Escritura". Esta situación se ve alimentada por otras imágenes que hacen parte del deseo del poeta: dibujar el milagro de los días con los cantos de los pájaros. Al tiempo que esto se manifiesta, en la calle los hombres deambulan, reflexionan y parecen absorbidos en un vaivén "entre el rencor y su fatiga". El poeta entonces comprende mejor la inocencia de estos hombres. Asimismo, en los siguientes versos manifiesta que algunos personajes caracterizados por la astucia, la malicia y el engaño, como el aficionado al juego (tahúr), el pícaro o la adúltera y los "mártires del oro o del amor", son también signos que no ha leído bien, y que no puede descifrar y anotar en su cuaderno.

La aspiración del poeta consiste en capturar el mundo, por lo menos un instante, en cada letra del poema. Al final, ante la imposibilidad de llevar a cabo su deseo, termina invocando para la poesía una especie de momento epifánico, de transparencia en el lenguaje, que es equiparado con la imagen de la escritura del mar en las arenas, la cual estaría más cercana a la experiencia de la vida. Esto corresponde al ajuste entre lenguaje y naturaleza que notábamos anteriormente en el cuaderno de Blas Coll. Recordemos que en el descubrimiento de su vocal, Blas Coll se vuelve un atento interlocutor de la naturaleza, preocupado por descifrar en ella el alfabeto del mundo, en el cual cree descubrir, sólo con éxito aparente, un nuevo sonido.

Vale la pena mencionar, con respecto a lo complejo del anhelo del poeta por "descifrar y transcribir en el cuaderno o poema el mundo entero", que, como lo comenta el crítico Américo Ferrari en un ensayo sobre la poesía de Montejo, "no hay manera de no equivocarse en la versión. La poesía no es exacta […] porque la realidad no es sino imperfectamente legible, y […] porque su alfabeto interminable y necesario es irreductible a los 30 signos convencionales del nuestro" (37). Es así comprensible que este mundo se adapte sólo equivocadamente "a las estructuras tan pesadas de nuestro idioma", como anotaba Blas Coll. Ello también justifica el deseo de abandonar la escritura con palabras y el agotamiento que manifiesta el poeta ante la ardua labor que le espera siempre en el poema.

Con relación a las inquietudes del lenguaje manifestadas en los poemas de Montejo, considero pertinente citar un texto de Blas Coll, que, según asegura el prólogo, fue reproducido en una publicación de Puerto Malo denominada, curiosamente, *La Piedra*:

> Escribimos ciertamente con palabras y pensamos con ellas. Cada lengua tiene las suyas, y de tal modo se confunden con lo pensado y lo vivido de cada cual, que terminan por ser sentidas como parte del propio cuerpo del hablante. La poesía se hace con palabras […] Sólo al final, o acaso antes, para quienes tienen la suerte de acercarse a esta especie de revelación, se descubre que las palabras de que se vale son simples mediadoras, leves puentes para llegar a las verdaderas palabras que se encuentran en el fondo de cada uno. Y éstas sí que carecen de letras, pues no se las dibuja mediante vocales ni consonantes, amén de que resultan idénticas a todos los hombres, por más que difieran sus respectivas lenguas maternas. Tales voces son las determinantes absolutas de cuanto el hombre sueña, canta o escribe […] son propiamente formas del Verbo cuya presencia nos antecede en la tierra. Con tales palabras se ha de escribir el poema […] Digamos que son formas geométricas predeterminadas y específicas, pero de cierta geometría acústica; se corresponden con diversos sonidos que en su conjunto representan el mapa sonoro más ligado al ser humano. (2007a, 100)

Este apunte resulta interesante si tenemos en cuenta que el tono que en él prevalece es notablemente distinto, más sobrio, con respecto al que encontramos a lo largo de los fragmentos del cuaderno. Sin embargo, no deja de ser extraño su final, cuando hace la comparación con las formas de una "geometría acústica", en la cual podría advertirse la imagen enigmática de la "música secreta" que evocaba el poema "Escritura"[12].

La reflexión que tiene lugar en el texto, llama la atención por la sugerencia de un lenguaje que antecede al hombre, un lenguaje originario, tal como se plantea también en las inquietudes que surgen en los poemas de Montejo. Así se manifiestan también los vínculos románticos de las ideas que acercan a Montejo y Blas Coll. En este sentido vale la pena tener en cuenta algunas de las afirmaciones de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, cuando señala que "el pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el

[12] La alusión a una "música secreta" y la sugerencia de un lenguaje anterior, originario, se aproximan a la estética simbolista, con lo cual el heterónimo manifiesta nuevamente la cercanía de su poética con la de Mallarmé. Concretamente, algunos rasgos de esta poética en los que se aprecia el encuentro con el simbolismo son: el sentido religioso de la búsqueda que emprende en la poesía, la alusión a una alquimia del lenguaje que se manifiesta en los anhelos de purificación y la creencia en el poder mágico de las palabras, la creencia en un lenguaje originario o anterior, heredada del romanticismo, al cual se orienta su poesía, y la evocación del misterio y de una música secreta en el poema, en el cual predomina la sugerencia.

fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica" (Paz 91). Hemos comprobado la manifestación de ambas direcciones en las ideas que Montejo comparte con su heterónimo, específicamente en la evocación de un lenguaje originario y en la consciencia del poder transformador del lenguaje sobre la realidad y la vida.

Más adelante, el heterónimo afirma en otro fragmento:

> No creo que sea el hombre quien inventa su habla como se admite comúnmente, sino las cosas y fenómenos naturales los que a través de éste se expresan. El lenguaje es el paisaje, y no a la inversa […] de haber sido grabada la lengua de los indios que habitaron Puerto Malo, dispondría ahora de mayor exactitud al recomendar los nuevos vocablos, puesto que una lengua es ante todo su lugar. (2007a, 52-53).

Estas ideas se acercan notablemente a la explicación de la analogía que realiza Octavio Paz, cuando afirma que dicha poética consiste en pensar la creación literaria como una traducción, que es múltiple y que nos coloca frente a la paradoja de la pluralidad de autores. "Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba […] Si es verdad que ellos se sirven del lenguaje para hablar, también lo es que el lenguaje habla a través de ellos" (1998, 109). Con estas afirmaciones Paz nos plantea la posibilidad de entender el mundo como un texto y al poeta como un descifrador del lenguaje de ese mundo.

Algo similar es lo que sugiere Montejo en el poema "El alfabeto del mundo", y lo que nos propone cuando expresa su anhelo de un lenguaje otro y, por consiguiente, de su renuncia a las palabras en los poemas estudiados, en los que se expresa el deseo de una relación íntima con el mundo que lo rodea. De esta forma, el lenguaje mismo, tan importante para el poeta, se vuelve una utopía. "En la nostalgia del lugar perdido, del regreso al canto de Orfeo está implicada esencialmente la nostalgia de un mundo en el que los hombres hablarán 'como los árboles y los pájaros que los rodean, como los vientos en su piedras milenarias'" (Ferrari, 38). Hacia el final de su ensayo, Ferrari cita unas líneas que pertenecen a *El cuaderno de Blas Coll*, en las que se evidencian nuevamente las inquietudes que Montejo comparte con su heterónimo con respecto al lenguaje. El crítico señala la utopía de un mundo anterior a la palabra en el cual el lenguaje poseería otra función y otra estructura. Al poeta le queda así la posibilidad de persistir en su labor de desciframiento, transcripción y/o traducción del mundo. Este es el

único camino que le permitirá, con el tiempo, mediante un ejercicio disciplinado con el oído y las palabras, desplazar “un poco más las barreras” del lenguaje con el que cuenta (38).

Hay otras muestras del intento de Blas Coll por fundir el lenguaje y la realidad que lo rodea. Incluso, llega a buscar un nuevo alfabeto a partir de las huellas que deja una gaviota en la arena: “la huella de una gaviota en la arena basta, si se sabe combinar convenientemente, para representar con exactitud todos los matices del pensamiento humano” (2007a, 39). Después de experimentar largo tiempo con las huellas de las gaviotas para crear un nuevo lenguaje, el viejo tipógrafo decidió inventar su nuevo alfabeto a partir de las formas lunares, tal como comenta Montejo en el prólogo. Estos hechos, en los que empieza a cobrar importancia la extravagancia del heterónimo, son el resultado de poner en práctica cuestiones como la cercanía del lenguaje con el mundo. El lector de poesía comprenderá estos intentos porque son fruto de la inocencia y la inmediatez que caracterizan a Blas Coll, al pensar que estas cuestiones pueden resolverse a través del trabajo en los aspectos físicos o materiales de la palabra, “como su representación escrita o su sonido” (Lee 15).

No obstante, el heterónimo también vacila en ocasiones, al igual que Montejo, ante el lenguaje. Esto puede advertirse cuando Blas Coll escribe:

> 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 fluencia 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. (2007a, 52)

El lenguaje ha dejado de ser el paisaje y la palabra no nombra la cosa. Lo verbal se revela como máscara y oculta el tiempo verdadero, que es el tiempo de la experiencia y de las sensaciones corporales, el tiempo de la vida, en el que cada contacto nuestro con lo exterior es un instante. A la luz de este fragmento de *El cuaderno de Blas Coll* cualquier intento por crear un lenguaje que corresponda con el mundo exterior y con las sensaciones es imposible. Es uno de los pocos momentos en el libro del heterónimo que expresan esta imposibilidad, y que se aproxima a inquietudes similares de Eugenio Montejo, como las que hemos visto en sus poemas. Podríamos inferir que Blas Coll continuó, al igual que Montejo, con sus búsquedas de purificación del lenguaje, para

acercarlo a la realidad, con la conciencia anticipada del fracaso. Sin embargo, en un punto el heterónimo abandona el lenguaje y, de ser verdad los rumores comentados por el prologuista, inventa uno nuevo, a través del cual le es imposible comunicarse.

A partir de lo anterior podemos indicar otra de las preocupaciones de Montejo en las que se aproxima a las ideas de su heterónimo. En relación con el fragmento de Coll, puede recordarse la distancia entre el poema y las cosas, que el poeta encontraba común en la lengua castellana. Según sus ensayos, Montejo cree en algo similar a la personalidad de una lengua, y afirma que la personalidad de nuestro idioma es la de alejarse de lo que nombra para tejer complicados barroquismos. Así se desprende de su ensayo “El arte poética de Juan de Mairena”, en el que señala la insistencia de Mairena por contrarrestar lo que denomina “culto artificioso de las imágenes líricas”. Mairena se oponía decididamente a la ornamentación y los adornos que caracterizaron parte de la poesía barroca en el Siglo de Oro. La pesadez del lenguaje que Blas Coll convierte en el blanco de su crítica, y el castigo que identifica cuando, por ejemplo, los hablantes deben decir palabras con más de dos sílabas para nombrar alguna cosa, parecen ser experimentadas en primera instancia por el mismo Montejo (Lee 16).

Un último punto de contacto entre Montejo y su heterónimo es la creencia en que la era alfabética está por concluir. El tipógrafo afirma que “la transmisión del pensamiento por medio de la palabra tiene en nuestra era los días contados” (2007a, 62). Hay que recordar que Montejo aseguraba, en su primer libro de ensayos *La ventana oblicua*, que en una próxima era lingüística, en donde no serían utilizadas las palabras o, por lo menos, la palabra impresa, el silencio de Arthur Rimbaud sería leído no como negación de la expresión, sino como una aseveración inentendible para nosotros, pertenecientes a la agonizante era alfabética (Lee 16). El poeta venezolano, como puede comprobarse también en varias entrevistas, veía en el desarrollo tecnológico una de las probables causas del fin de la era alfabética, puesto que dicho desarrollo impulsaría el hecho de que los libros fueran abolidos y que fueran utilizados otros medios, como los audiovisuales, con fines educativos (Padrón 254). En este sentido, Blas Coll parece ser uno de los primeros hombres en los que se ejemplifican estas aseveraciones sobre el fin de la comunicación, tal como la conocemos hoy, lo cual se deduce de la incapacidad de Coll para mantener una conversación con los habitantes de la población de Puerto Malo después de llevar a cabo su proyecto de reforma. El idioma en el que ha trabajado con tanto empeño, a partir de las ideas que hemos podido conocer en este capítulo, se

vuelve un idioma personal, una lengua que no sirve para comunicarse con otros individuos. El aspecto convencional del lenguaje es desechado por Coll, de manera que termina aislado en un lenguaje único, cercano quizá al silencio de Rimbaud al que Montejo alude en su ensayo.

No obstante las zonas de contacto entre las inquietudes sobre el lenguaje de Blas Coll y Montejo, su proyecto de reforma lleva al extremo algunas reflexiones estéticas planteadas por el poeta venezolano en sus poemas, y no resulta extraño entonces su distanciamiento. Algunos de los planteamientos en su obra lindan con lo absurdo y sus reflexiones sobre el lenguaje, por momentos, parecen "gobernadas por impulsos estéticos prerracionales" (Gomes 20). En algunos apartes del cuaderno podemos leer cómo Blas Coll planteaba inicialmente eludir "los recovecos tramposos de la lógica" (2007a*,* 37). Más adelante, Montejo, editor de las notas, agrega, después de intentar descifrar sin éxito el alfabeto que Coll llegó a codificar, el siguiente comentario:

> Del estudio de las huellas de gaviotas debió de pasar, según toda sospecha, a la representación de una escritura de simbolismo lunar, que se valoriza y complica ya remonte o descienda la línea del papel, que es el horizonte. Es éste el periodo que corresponde a su incomunicación total, o sea, como dicen algunos, cuando ya la luna le había consumido los sesos*.* (39)

Según esto, las consecuencias de haber puesto en práctica sus inquietudes y de llevarlas, así, al extremo, desembocan en el delirio y la incomunicación. Blas Coll termina por sacrificar la vida y la razón en la materialización de su proyecto, el cual culmina, como hemos visto, con la invención de una nueva lengua que nadie pudo comprender.

A modo de conclusión, retomaré la idea de la escritura en espejo que mencionaba al inicio del capítulo, por su importancia como imagen planteada por Montejo para la comprensión de la práctica de la heteronimia*.* A partir de las reflexiones teóricas propuestas por el poeta venezolano, podemos afirmar que la escritura oblicua refleja, como lo haría un espejo, la imagen de su poesía y de su poética (de la obra ortónima), y genera una nueva imagen que recrea, como lo afirma el autor, no sólo una inversión de los ángulos, sino ángulos nuevos, que de esta forma vendrían a complementar la

totalidad de la obra poética[13]. Esto le posibilita a Montejo manifestar sus propósitos íntimos como autor desde distintos puntos de vista. La puesta en marcha de la heteronimia propone un tratamiento distinto y particular de la creación, y contribuye a proyectar una visión universal más amplia, detallada y compleja del "yo poético".

Con su obra heterónima, el poeta refleja, como si se tratara de un espejo, algunos aspectos de su poesía que adquieren un nuevo sentido y la modifican. En este juego, también es posible encontrar elementos nuevos en la pluralidad de reflejos que se desprenden de la obra heterónima. De este modo, hemos evidenciado en los textos comentados aquí algunas similitudes entre los planteamientos estéticos sostenidos por Montejo y por su heterónimo Blas Coll. A estas hay que agregar el aspecto inédito que la obra heterónima añade a la obra poética de su creador, entendida como una totalidad, con el humor. Este rasgo surge por medio de la ironía en algunos de los apuntes del viejo tipógrafo, concretamente, cuando manifiesta la materialización de sus teorías y cuando el poeta comenta, mediante la voz intermediaria, las preocupaciones estéticas de Coll.

Acerca de esto, Miguel Gomes ha señalado en su ensayo "Montejo, la otredad y el tiempo literario" lo que denomina como la *boutade* (o broma provocadora) que "en numerosos momentos […] pierde la contención y emerge directamente del inconsciente, convertida en risa y ofrenda a lo absurdo: 'Sólo un hombre cabalmente maduro puede añadir una vocal a su idioma'; 'Una persona zurda tiende espontáneamente a decir «yo» allí donde los derechos dicen «tú»'; 'Los deberes con cóncavos, los derechos convexos'" (21). Este es un rasgo ausente en la obra ortónima, pero figura a en casi todos los apuntes del cuaderno, específicamente en planteamientos como los siguientes: "Toda frase debe reproducir en su construcción, tanto como sea posible, la forma de gravitación de los astros que conocemos. El sujeto debe rotar como el sol" (51); "La estructura de la oración debería variar con el transcurso del día, para señalarnos del modo más preciso el registro del tiempo. No conviene hablar por la mañana del mismo modo que lo hacemos por la noche" (58). En estos fragmentos, puede verse la extravagancia de las teorías

[13] A propósito de este tema, al reflexionar sobre el doble aspecto, complementario y contradictorio de los heterónimos, Montejo cita estos versos de Antonio Machado: "Busca tu complementario / que marcha siempre contigo / y suele ser tu contrario" y señala enseguida, con respecto a su autor, lo mucho que el personaje apócrifo de Juan de Mairena lo complementa: "bajo la protectora sombra de Mairena gana Machado una perspectiva capaz de enriquecer la que tuvo habitualmente" ("Los emisarios" 187).

propuestas por Blas Coll, cuando este pasa, de las inquietudes sobre el lenguaje, que hemos señalado a lo largo del capítulo, a la manifestación del delirio y del absurdo que describe la trayectoria de su locura, comprobable por los enunciados citados, en los que predomina el sinsentido y el disparate cuando rehúye a toda explicación lógica.

Es pertinente, también, recordar *El Añalejo* de Coll y sus discípulos, el cual es presentado al final de *El cuaderno* como un "librillo" en el que, primero el maestro y luego los colígrafos anotaron algunas frases "más o menos ingeniosas", según comenta el poeta en la introducción. En este nuevo cuaderno también surge un "humor irreverente, todopoderoso, ajeno a la mesurada y usualmente serena lírica de Montejo", el cual se asocia, según Gomes, con la escritura colectiva practicada por algunos círculos vanguardistas (21). En *El añalejo* podemos encontrarnos con frases como estas: "De tanta música, al poeta le crecían las orejas"; "El buen caníbal se devora a sí mismo"; "Pertenecía a esa clase de seres que no se atreven a estornudar sin partitura"; "El verdadero poeta es un loco que ambiciona meter el universo entero en una sola sílaba". El tono irónico que reiteran estas anotaciones puede apreciarse en frases como la última, la cual parecería aludir al proyecto llevado a cabo por el mismo Blas Coll, en su tentativa por traducir el mundo en un lenguaje liberado de la pesadez del castellano. O puede verse también en la alusión jocosa a la importancia concedida por el poeta a la música, rasgo que alude a la herencia simbolista que es retomada por Coll y algunos de sus discípulos.

Con lo anterior, también puede apreciarse cómo la escritura heteronímica viene no sólo a dialogar con algunas propuestas estéticas de Montejo en su poesía, discrepando en ocasiones de sus ideas, sino que contribuye además a complementar la perspectiva del poeta, y la enriquece con respecto a la voz que este emplea habitualmente. En este sentido funciona la propuesta de escritura oblicua que desarrolla Montejo, la cual, tal como lo señala el profesor Mario Barrero, agrega al juego, que se pone en marcha con la heteronimia, la variable de la simultaneidad de planos o espejos, que, sin dejar de lado el presupuesto pessoano de lo plural y lo múltiple, enriquece el procedimiento con la posibilidad de que el heterónimo coexista con la voz del creador, o con otras voces intermediarias, como la que cumple el papel de editor y prologuista en la obra de Blas Coll (2012, 39).

Montejo afirmaba en una entrevista, que en su obra está presente “un juego de heterónimos”, lo que llama “voz oblicua en la escritura”. También señalaba: “No soy yo el que habla allí, es otra persona, es una máscara con quien a veces puedo sentirme cercano y a veces no. No puedo atribuirme todo el deliro de Blas Coll. Lo que me hace tomar distancia es precisamente el humor, porque, si no, asumiría muchas de las verdades o medio verdades que él dice” (Rodríguez Márquez, s.p.). Como puede verse en este capítulo, Montejo piensa a Blas Coll como una máscara con la que puede exponer muchas ideas suyas sobre la poesía, al tiempo que las aleja de sí mismo, mediante el humor, para poder burlarse de ellas.

2. *Guitarra del horizonte*: la tradición popular en la poesía de Eugenio Montejo

Algunas de nuestras palabras
las inventan los ríos, las nubes […]
Así pasa la vida y conversamos
dejando que la lengua vaya y vuelva.

Eugenio Montejo. “Algunas palabras” (1976)

Diez años después de la publicación de su primer libro de escritura heteronímica *El cuaderno de Blas Coll* (1981), Eugenio Montejo da a conocer el libro de su segundo personaje heterónimo, Sergio Sandoval, titulado *Guitarra del horizonte* (1991). Nuevamente nos presenta al personaje mediante un prefacio en el cual asume las tareas de edición e introducción a la obra. Al igual que en *El cuaderno de Blas Coll*, en un gesto cercano a los procedimientos narrativos contemporáneos, con el que busca darle mayor credibilidad a las obras de los colígrafos y al mundo que los rodea, el poeta se ficcionaliza, aunque en este prefacio pasa a ser uno más, junto a Sandoval, “entre quienes [se iniciaban] en el aprendizaje del oficio poético al promediar el siglo” (9).

Es así que en esta presentación, el personaje y autor que se ha encargado de investigar, recuperar y publicar la obra de los colígrafos y de su maestro, configura una relación de cercanía con respecto a Sandoval. Ambos comparten en sus biografías una experiencia similar de la historia de su país. En ninguno de los prólogos a las obras de los otros heterónimos, Montejo se describe como colega de la actividad poética que, con una clara carga irónica, como veremos, atribuye a su personaje. Por el contrario, al eludir información sobre su propia historia como poeta, parecía acentuarse la distancia que Montejo mantenía con sus creaciones literarias en las presentaciones.

De esta forma, en *Guitarra del horizonte* el poeta venezolano alude al personaje que, en la historia recreada en el prefacio, se presenta como "el menos conocido, pero también el más singular del grupo, […] Sergio Sandoval". Por último añade: "sabíamos que había sido uno de quienes frecuentaron, como aprendices o contertulios, el taller tipográfico de Blas Coll, es decir, uno de los últimos *colígrafos*, como ellos mismo se llamaban, aunque no el más ortodoxo pese a la devoción que manifestaba por el desaparecido lingüista de Puerto Malo" (9).

Esta última afirmación tiene que ver con las inclinaciones estéticas del personaje, que "lo apartaban radicalmente" de sus compañeros en el oficio de la poesía. Se afirma en el prefacio que "desde sus primeros pasos, mientras los demás nos reconocíamos atraídos por las líneas renovadoras de la lírica moderna, él asumía con inmodificable denuedo el culto de la forma más popular y sencilla, la copla anónima, que veneraba con entusiasmo casi místico" (9). De forma consecuente con el propósito de Sergio Sandoval, Montejo advierte que lo único que queda de él es un cuaderno de coplas, en el cual anotó al pie de cada una, "una suerte de glosa íntima", un comentario o nota explicativa, con la cual buscaba complementar su labor. Montejo se afirma una vez más como editor y nos asegura que de ese cuaderno ha seleccionado una muestra que se presenta en el libro, acompañada del prefacio en el cual incluye información sobre el heterónimo y su tentativa artística.

Originario de Temerla, aldea del Estado de Yaracuy, Venezuela, Sergio Sandoval (1936-1969) comparte con Eugenio Montejo, en un gesto que podríamos considerar autobiográfico, el hecho de haber iniciado estudios de Derecho. No obstante, como afirma el poeta, esta fue la opción de varios de sus compañeros. Sin embargo, a diferencia de Montejo, Sergio Sandoval abandona sus estudios como consecuencia de "la acción política de los bandos que se hostigaban a diario [lo cual terminó por] alejarlo para siempre del ambiente universitario" (10). Montejo no abandona los estudios, pero sí cualquier intención por ejercer profesionalmente como abogado cuando resuelve dedicarse por completo a la actividad literaria.

Al igual que Montejo, el heterónimo decide quedarse al margen de las acciones políticas y belicosas que tienen lugar en el país, sobre lo cual nos comenta en la presentación: "él eligió la práctica solitaria de la no violencia, que por supuesto lo oponía a casi todos a la vez" (10). De esta forma surge en el prefacio, no sin ironía, la fisonomía de un poeta

entregado a ideales más elevados, como comenta Eugenio Montejo: “su prédica apuntaba a un cambio íntegro del hombre, al alumbramiento de una nueva conciencia, sin la cual, según su parecer, al cabo resurgirían bajo nuevas formas las tentaciones de dominio de uno hacia otros” (10). La parquedad de su persona, junto a su “lucidez y reserva” ponían de manifiesto, según puede leerse en el prefacio, “un espíritu místico”. Montejo afirma haber visto en él “algo de monje laico, de intransigente asceta, que se reservaba una extraña perspectiva para juzgar las tribulaciones que nos concernían” (12).

Entre los oficios que desempeñó Sergio Sandoval se cuentan los de ayudante de carpintería, jardinero, apicultor y encargado de hatos; entre otros que, por su alternancia, le permitieron conocer diferentes regiones, tipos humanos y en definitiva le posibilitaron una libertad fundamental a la hora de poner en marcha la escritura de sus coplas. La predilección por una forma popular, profundamente arraigada en la tradición de nuestra lengua, como la copla, es la causa de que este heterónimo se nos presente como el más distante con relación al proyecto estético de su maestro Blas Coll. Nada más alejado de la reforma a la lengua castellana que se proponía el viejo lingüista que la versificación en cuartetos octosilábicos de Sandoval. El cultivo de esta forma se presenta como la razón que probablemente justificaría el deseo de permanecer anónimo, “como si en ello identificara la aspiración predilecta del genuino poeta” (10). Esto aproxima al personaje a una concepción romántica del poeta: la del escritor anónimo, a través del cual se expresa la voz auténtica del pueblo. Recordemos que para Shelley este “ocupará su antiguo lugar […] y volverá a ser la voz de una sociedad sin monarcas” (Paz 2011, 236).

El libro *Guitarra del horizonte* tiene un registro coloquial. En él, el temerleño viene a dar cuerpo a una vertiente poética que asume sus vínculos con José Martí y Antonio Machado, como autores cuyas obras se desprenden de la tradición popular del Romancero. De esta forma, el heterónimo personaliza algunas afinidades literarias de Eugenio Montejo. Además, como inserción de la expresión popular de Sergio Sandoval en una amplia tradición de la literatura española, la referencia al Romancero apunta a un sentido de continuidad histórica y literaria respecto a la literatura de carácter oral, popular y realizada en verso, que surge desde el siglo XIII y es recogida por la imprenta a finales

del siglo XV y comienzos del XVI[14]. Sin embargo, este es sólo un aspecto en la obra de Sandoval. En el prefacio Montejo también presenta la filiación oriental del heterónimo, que se explica a partir de la particular exploración espiritual y estilística de un místico que encuentra en la composición de coplas la más auténtica expresión del idioma. Para Sandoval resulta incuestionable la idea de que la copla, "como forma simple y fuerte, en nada es inferior al haikú, puesto que su molde estrófico abierto la torna capaz de expresar los infinitos matices del sentimiento humano sin que nada le resulte inefable" (13).

No obstante, al igual que en sus otros heterónimos, la lucidez irónica de Eugenio Montejo también está presente en este prefacio. El proyecto estético de Sandoval posee algo del carácter disparatado de su maestro, por lo menos en el sentido de la relativa disonancia que genera su tentativa de combinar la forma popular de la copla con el espíritu oriental del haikú:

> […] Sirviéndose de las nociones de vacío y plenitud que los orientales han reivindicado desde tiempos inmemoriales, llega a afirmar que la copla consta de 64 sílabas, 32 de las cuales son expresas y encarnan el volumen perceptible de los sonidos, en tanto que las restantes 32 conforman el vacío, es decir, el silencio de la estrofa. La totalidad de sonidos expresos y tácitos se corresponde con los 64 hexagramas que cifran el orden cósmico según el I Ching […] Insiste reiteradas veces en que ésta sería la preferida de los creadores budistas si a ellos se les hubiese dado servirse de nuestra lengua. (13)

Pero no debemos tomar tan a la ligera la introducción de algunos principios del pensamiento oriental en la propuesta de Sandoval. Aunque evidentemente se presenta una discrepancia entre la poética montejiana y las formas que el heterónimo pretende combinar, con lo cual Sandoval prolonga el absurdo y el exceso de las inquietudes estéticas del maestro Blas Coll, conviene recordar que en su obra, Montejo deja constancia de la cercanía entre poesía y religión, vinculada con el pensamiento romántico, como veíamos en el capítulo anterior. El poeta venezolano también ha manifestado su interés por la visión del mundo presente en el pensamiento oriental, aunque no se trate de un tema recurrente en la obra. Por eso, puede sorprender al lector desprevenido que en su primer libro de ensayos *La ventana oblicua*, publicado en 1976,

---

[14] Con relación a la tradición del romancero se puede consultar el libro de Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días,* Buenos Aires: Editorial ideas, 1943 (Dos volúmenes); así como los libros posteriores de Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos,* Madrid: Austral, 1969, y de Dámaso Alonso: *Cancionero y romancero español,* Navarra: Biblioteca Básica Salvat, 1970.

Montejo elabore un texto dedicado al *I Ching*, firmado en 1970 y titulado: "*I Ching*, el libro de las mutaciones". En este, el poeta destaca un compendio de "honda sabiduría [que] funda la explicación del mundo en un sistema de transformaciones sucesivas y reúne, con el aporte de múltiples exégesis, una colección de sentencias que despejan al hombre una senda de armonía con el universo" (103).

También hay que señalar la alusión al silencio que se hace en el fragmento que citamos del prefacio, pues en esa reflexión se manifiesta uno de los asuntos fundamentales de la poesía moderna. Eugenio Montejo afirma en una entrevista que se llama poeta a aquel "que tiene la virtud de llevar al silencio esas palabras de todos los días" (Padrón 256). Las inquietudes estéticas de Montejo giran en torno a la tensión entre el lenguaje y el silencio que hemos podido comprobar en el capítulo anterior, y que hace parte de la búsqueda de un lenguaje otro, que le permita nombrar el mundo sin traicionarlo. Para repasar brevemente estas inquietudes podemos aludir a uno de los textos recogidos en *La ventana oblicua,* el primer libro de ensayos de Montejo, titulado "Rimbaud rey", en el que se habla acerca de la posibilidad de entender el silencio de Arthur Rimbaud como una forma de comunicación en la que se prescinde del verbo. Para Montejo, la obra final de Rimbaud fue "el silencio mismo […] encarnado en expresión ardiente. Y ese silencio no implica una traición ni una imposibilidad: es el curso natural de su poética, la melodía incesante que sólo se acalla del todo cuando Rimbaud es enterrado" (116).

Por otro lado, la elección estética de una forma literaria popular y sencilla como la copla, por parte del heterónimo, se explica reiteradamente en el prefacio del libro. En primer lugar, se entiende como resultado de su rechazo a las formas modernas: "Sandoval sólo encontraba en las tendencias de la lírica contemporánea la manifestación de un arte débil, cuya momentánea atracción hallaba arraigo en una sociedad espiritualmente enferma" (12). También se debe a la identificación con la escritura del Romancero: "el caso es que al orientarse por la tradición se propuso retomar el molde de la cuarteta octosilábica, tratando de verter en ella la inimitable gracia que el pueblo sabiamente venera" (13). Por último, Montejo ha señalado la posibilidad de equivalencia que su heterónimo concibe entre algunos rasgos de la poesía japonesa presentes en el haikú y en el pensamiento oriental, y la copla:

> Mencionaré de paso, […] porque también se atiene en esta idea a principios sapienciales del taoísmo, su tesis según la cual la construcción de la copla debe ser hecha a partir de un proceso instantáneo, de súbita coagulación del espíritu, tal como inveteradamente lo

> practican en sus obras los avezados artistas de Oriente. De acuerdo con esto, la copla verdaderamente lograda aspira a reproducir un círculo mágico […] donde se representan armonizados el *yin* y el *yang*. En tal símbolo, como es sabido, ambos elementos nacen de un círculo que representa el vacío originario y desaparecen en otro que también desemboca en el vacío. Esto quizá lo indujo a considerar la escritura circular de la copla como la preferible para su lectura, si bien el sentido alfabético de nuestra lengua, así como su personal reserva ante las innovaciones, lo hicieron desistir de tal sistema. (14)

La sencillez de los recursos poéticos utilizados por Sergio Sandoval en *Guitarra del horizonte* podría evidenciar, según se comenta en el prefacio, su distanciamiento con respecto a los artificios literarios contemporáneos vinculados a la experimentación y a la vanguardia; una "suerte de lejanía irónica"[15]. Sin embargo, este libro permite entrever un aspecto que contradice esa aparente apuesta estética, debido a que deja filtrar en sus textos un conocimiento poco acorde con la copla, que se suma, en este sentido, a la alusión al silencio de la poesía que hemos comentado.

De esta forma, destaca en el prefacio el uso de las notas que acompañan cada una de las 54 coplas que lo conforman. Se trata de textos que, según Montejo, comentan y "prolongan el ímpetu de la copla", y que reflejan "muchas veces la angustia de un poeta sentimental […] cuando se siente llamado por su vocación a defender un arte ingenuo" (16). Aquí el prologuista hace alusión al ensayo del poeta y ensayista del romanticismo alemán Friedrich Schiller, titulado *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. En el cual Schiller desarrolla una distinción entre los poetas ingenuos o antiguos, que podían crear espontáneamente, situados en el ámbito de la naturaleza; y los poetas sentimentales o modernos, en quienes se manifiesta la pérdida de la unidad con la naturaleza, que son conscientes de su arte y por lo tanto se ven enfrentados al problema de la representación de lo que se encuentra ausente. Son los poetas que buscan una naturaleza perdida (Schiller, 90).

Por último, también resulta curiosa la disposición tipográfica del libro (arriba, la copla en cursivas, y abajo, el comentario explicativo), que pareciera imitar la del *I Ching* (Méndez,

[15] Véase el texto de la ponencia "Las mil voces de los árboles. Aproximación a la poesía de Eugenio Montejo" de Juan Carlos Méndez Guédez, texto reproducido en *La heteronimia poética y sus variaciones*, libro publicado por la Universidad de los Andes, en el cual se publican las memorias del Primer Simposio Internacional de Heteronimia Poética, que tuvo lugar los días 29 y 30 de agosto del 2011 en esta misma universidad.

113), algo que no sería gratuito, teniendo en cuenta la inclinación espiritual del heterónimo y del poeta que lo ha creado por la cultura oriental.

Podríamos entender el uso de estas notas como una forma de legitimación del mensaje poético por medio de la exégesis de las coplas, lo cual nos conduce a la formulación de algunos interrogantes sobre por qué es necesario deshilvanar, mediante la explicación, unos textos que, de manera paradójica, tienen entre sus virtudes la brevedad y la proximidad con el silencio que se contradicen en la glosa. O bien, por qué Sandoval recurre a la justificación y explicación de cada línea de sus coplas. Una de las posibles respuestas a estas cuestiones, a partir de los comentarios en el prólogo, está relacionada con la necesidad del poeta de insertar esta creación popular en un campo literario más culto, lo cual, a pesar de lo contradictorio, evitaría el riesgo de que estas coplas sean leídas como una ingenua enunciación carente de trascendencia. El poeta asume así algunos de los problemas que trata Schiller en su ensayo, cuando se refiere a los poetas modernos o sentimentales.

Estas glosas revelan, no pocas veces, experiencias, lugares y situaciones que constituyen el germen de la creación. Las coplas se anudan de esta forma a un instante vital que se asoma a la superficie de la página y le confiere una densidad y una profundidad que suelen ser pasadas por alto por algunos lectores. Montejo alude a esto último, cuando afirma creer que “el lector culto […] tachará de fútil y provinciano” el valor que estas coplas pueden tener. La reflexión contenida en las glosas funciona también, aunque no sabemos si de forma premeditada o no, como una toma de distancia frente a lo popular que no deja de ser contradictoria. Pues su empleo “resulta más bien un recurso complejo, nada ingenuo, y, por otro lado, ligado a esa contemporaneidad nuestra en la que lo literario comenzó a girar la mirada sobre sí mismo y a reflexionar desde el texto mismo sobre su propia hechura” (Méndez 113).

A pesar del evidente distanciamiento en el tratamiento formal, que las separa de la poesía de Eugenio Montejo, es posible identificar algunos puntos de contacto entre esta última y las coplas de su heterónimo. Así, encontramos temas en común, como el paisaje que adquiere rasgos vitales y humanos, la sentimentalidad, el amor, el tiempo, el lenguaje, la ciudad, la añoranza de la infancia y el quehacer del poeta, que en ocasiones son presentados con sutiles instantes de humor, que no encontraremos en la obra ortónima. Varios de estos temas son centrales en la obra de Montejo.

En algunas de estas coplas surge la presencia de la naturaleza relacionada con el paisaje que evoca palabras o sonidos. Así sucede con la copla IX, de la cual Montejo, en su papel de editor, ha extraído el verso con el cual titula el libro:

> Cuerda larga y sin clavija
> que suenas de monte a monte,
> ¡quién te tocara algún día,
> guitarra del horizonte! (IX, 29)

Según el comentario de Sandoval, la copla alude al silencio, pues hay un vacío intenso que la circunda. La cuerda que dibuja la línea del horizonte evoca la visión de la llanura, que en varias regiones de Latinoamérica comprende enormes extensiones de tierra. Por esto, esa guitarra resulta "inalcanzable". "Es una cuerda larga que no tiene clavija, abierta a los cuatro rumbos de la soledad. A veces en el viento creemos oírla y nos gana el deseo de correr hasta ella y tocarla con nuestras propias manos" (29). Al releer con cuidado la copla, podemos notar que, contra la costumbre, estos versos no se refieren a una pena amorosa. Tampoco constituyen un elogio dicho a alguna mujer como resulta común en los romances tradicionales. El coplero se enfrenta a la infinita vastedad de la llanura, donde se encuentra solo. Frente a esa infinitud, que [re]suena de monte a monte, el sentimiento se entremezcla con la desolación y el viento evoca un sonido, en el cual el yo poético halla la ilusión efímera e imposible de tocar esa guitarra, como lo advierte Sandoval en la glosa. El coplero, conocedor del lugar, es consciente de que el polvo de la extensa llanura borra toda huella y toda memoria. Por ello, su ilusión se encuentra en el sonido esperanzador de un instrumento estrechamente vinculado a su propio canto, en consonancia con la naturaleza y con el paisaje, con el cual podrá además apaciguar los estragos de la soledad y del olvido.

Un aspecto importante en esta copla tiene que ver precisamente con la analogía entre el paisaje y la guitarra, un instrumento que resulta emblemático de la tradición popular, con el cual se alude a la música, otra de las predilecciones de Sergio Sandoval anunciadas en el prefacio. Esta mención no es irrelevante, ya que al tratarse de un género popular, la música resulta inseparable de la copla. En ella, al igual que en la poesía, son de vital importancia aspectos como la entonación y el ritmo. De esta forma, la analogía entre el canto (los sonidos y las coplas mismas) y el paisaje, tiene que ver con una de las variantes de un tema esencial en la lírica de Montejo, que se anuncia en las inquietudes sobre el lenguaje y la realidad que hemos analizado en el capítulo anterior. La correspondencia entre las palabras y el paisaje se manifiesta en los siguientes versos de

Montejo, en los que las palabras guardan algo del paisaje y del misterio de la naturaleza que lo rodea:

> ALGUNAS PALABRAS
>
> Algunas de nuestras palabras
> son fuertes, francas, amarillas,
> otras redondas, lisas, de madera…
> Detrás de todas queda el Atlántico.
>
> Algunas de nuestras palabras
> son barcos cargados de especias;
> vienen o van según el viento
> y el eco de las paredes.
> Otras tienen sombras de plátanos,
> vuelos de raudos azulejos.
> El año madura en los campos
> sus resinas espesas.
> Palmeras de lentos jadeos
> giran al fondo de lo que hablamos
> sollozos en casas de barro
> de nuestras pobres conversas.
> Algunas de nuestras palabras
> las inventan los ríos, las nubes.
> De su tedio se sirve la lluvia
> al caer en las tejas.
> Así pasa la vida y conversamos
> dejando que la lengua vaya y vuelva.
> Unas son fuertes, francas, amarillas,
> otras redondas, lisas, de madera…
> Detrás de todas queda el Atlántico. (2005, 87-88)

Eugenio Montejo compartía con Octavio Paz la idea sobre el poder autónomo y creador del lenguaje; según la cual el verdadero autor de un poema no es “ni el poeta, ni el lector, sino el lenguaje”, idea que en cierto modo ya había sido anticipada por José Martí, quien afirmaba que “el lenguaje no es el caballo del pensamiento, sino su jinete” (Montejo 2002a, 46). En un ensayo titulado “Poesía, identidad y lengua natal”, Montejo señala, a partir de este pensamiento, la relación inherente entre el paisaje y el lenguaje que llega a América Latina hace más de quinientos años, y que desde entonces se arraiga en nosotros y en nuestra tierra. Uno de los aspectos más importantes tratados en este ensayo tiene que ver con la forma en la que los poetas de su país se propusieron asumir, a principios del siglo XX, los nombres de las cosas que les resultaban familiares como medios eficaces para compenetrarse con la naturaleza y la tierra a la cual pertenecían.

De este modo, la escritura de los poetas de la generación de 1918, entre los cuales destaca a Fernando Paz Castillo, representa un paso importante en “la conquista de la naturalidad con que al escribir un poema, se han de emplear nuestras voces” (47).

Teniendo en cuenta estos planteamientos, podemos interpretar el poema “Algunas palabras” desde un punto de vista más amplio. El tema central del poema es el lenguaje, que como puede verse en el ensayo posee una tensión particular en nuestra región, especialmente por la necesidad de nombrar una realidad propia y distinta. En el poema se enumeran varios elementos, entre los cuales encontramos una presencia fuerte del paisaje y de la naturaleza: el viento, los plátanos, los azulejos, los campos, las palmeras, los ríos, las nubes, la lluvia, etc. En los distintos avatares de la palabra descubrimos una estrecha relación con nuestra realidad más próxima, incluso algunas de estas palabras hacen parte también de nuestras “pobres conversas”. Así, en el fondo de la rutina y de lo cotidiano del habla humana, giran, sin embargo, las “palmeras de lentos jadeos” que parecen advertir la presencia sabia y misteriosa de la naturaleza. Esta poesía evoca, como lo señalamos en el capítulo anterior, una formulación mítica del existir del hombre, en la que cobra un sentido especial la presencia vital de la naturaleza y de la tierra. Tengamos en cuenta que en *Algunas palabras,* libro homónimo al poema citado, Montejo, consciente de las limitaciones de las palabras, se resigna a no alcanzar los misterios ocultos, para así “intentar, a través de metáforas […] no tanto acceder como [más bien] presenciar la magia del universo. […] Esta resignación tiene su parte festiva, puesto que el poeta al aceptar su incapacidad de acceder a los verdaderos sentidos de la existencia es capaz de disfrutar el poder y el gozo de quien se sabe parte de algo inexplicable y sagrado” (Lee 33).

De esta forma, en la penúltima estrofa del poema se revela el lenguaje como producto del mundo, a través del cual se expresa la naturaleza y el paisaje: son las nubes y los ríos, las que inventan las palabras. De su tedio, de su desgaste en la vida cotidiana, de nuestras pobres conversas, parece nutrirse la lluvia cuando cae sobre las tejas y nos deja con su rumor y su silencio. Hay una integración entre el lenguaje y la naturaleza. Esta es la forma en la que en el poema la lengua discurre en nuestra vida mientras conversamos. Viene y va de retorno a la naturaleza, siguiendo un ciclo similar al del agua, que viene hacia nosotros en la lluvia y luego viaja en el paisaje, entre los ríos y las nubes, donde nacen otras palabras. Según el ensayo de Montejo, algunas palabras, en especial aquellas que se refieren a la flora y fauna particular del trópico americano,

“pasan a convertirse en símbolos de comunión mística con la naturaleza” (Montejo 2002a, 47).

Otro poema de Montejo alude claramente al entorno que evoca la copla de Sandoval. Se trata de “Paisajes”. En este, el yo poético describe cómo los paisajes surgen cada vez más nítidos con el sol, después de haber sido interiorizados en la memoria por la mirada. En ellos, sin certidumbre, Dios pasa a caballo:

> Los paisajes tatuados en mis ojos
> que dan a un fondo de llanura
> donde Dios (si hay un Dios) pasa a caballo,
> se abren a cada sol más nítidos,
> no los borran los años.
> Hondos sus aires me circundan
> hechos de ríos sentimentales,
> de ásperas piedras y de voces
> que nacen de sus pastos.
> Son los paisajes que llevo a otras ciudades,
> valijas leves, impalpables,
> por largos caminos soleados,
> donde los pueblos nacen de guitarras
> y la vida está escrita
> sobre las hojas de los plátanos.
> Entro en ellos, alcanzo sus límites
> cuando me desamparo en otras calles;
> están a un paso de mi sombra,
> a una sola palabra,
> intactos en la tierra profunda
> que me anochece al canto de sus gallos. (2005, 81)

La duda que encierra el paréntesis en este poema está cargada de sentido: hemos perdido la certeza de Dios. Esta duda permite reconocer la presencia de lo sagrado, aunque persista la incertidumbre. Hay algo que permanece y se encuentra en el fondo de la llanura a la que vienen a dar esos “Paisajes” que los años no borran. De forma similar sucede en la copla de Sandoval, en la que se expresa el anhelo de tocar el horizonte, como si fuera una guitarra. Sin embargo, tampoco se sabe si esto pueda llevarse a cabo, y prevalece la sensación de algo que es irrealizable. La llanura del poema de Montejo permanece en la memoria del poeta, así se evoca una experiencia muy cercana a la añorada por Sergio Sandoval en sus coplas, ante la infinitud que despliega el horizonte. De esta forma el poeta describe cómo lo envuelven los “hondos aires” de los paisajes conformados por “ríos sentimentales” de piedras y de voces.

Vale la pena referirse aquí a una de las glosas de Sergio Sandoval, correspondiente a la copla II, en la que puede leerse: “bien se sabe que el sentimiento tiene zonas a donde las palabras […] nunca se acercan. Y allí se arraiga el sentido inefable de la verdadera canción” (Sandoval 22). Anteriormente, veíamos en el prefacio de Montejo la forma en la que Sandoval exaltaba las posibilidades expresivas de la copla al compararla con el haikú. Según él la estructura abierta de la copla la convertía en un espacio propicio para la expresión de los diversos matices del sentimiento humano “sin que nada le resulte inefable” (13).

Ese sentido inefable al cual aluden los dos textos, tiene que ver con la conformación de los aires de los paisajes que el poeta evoca en la memoria, ya que estos aires están conformados por “ríos sentimentales”, “de ásperas piedras y de voces que nacen de sus pastos”. La predilección por el sentimiento hace parte de las convicciones poéticas que comparte Montejo con su heterónimo. Para Sandoval, el sentimiento se constituía en la única opción frente a los artificios innovadores de la lírica moderna a los cuales se oponía a través de la sencillez a la cual consagró su labor. En este sentido, podemos citar unos versos del poema “Escritura”, de Eugenio Montejo, en el que se alude con claridad a la prioridad del sentimiento en relación con el oficio poético: “No más lápiz […] / la desnudez solar del sentimiento / tatuando en lo profundo de las rocas / su música secreta” (2005, 223).

Estos paisajes, hechos de “ríos sentimentales”, encuentran así un lugar fijo en la memoria del poeta, quien sostiene que los lleva a otras ciudades en valijas impalpables. Así, el poeta rememora espacios vinculados con la cultura popular: pueblos que nacen de guitarras donde la vida “está escrita sobre las hojas de los plátanos”. Lugares donde los paisajes son espacios que favorecen el encuentro con la naturaleza. Esta experiencia, mediante la cual la naturaleza acoge al hombre con señales familiares, hace posible que estos paisajes sean atesorados por la memoria, en la cual se despliegan con plenitud a través de las palabras. Por esto, en los versos finales, el poeta entra en ellos y afirma que están “a una sola palabra”, cercanos e intactos en la “tierra profunda” del que rememora cuando anochece, mientras cantan los gallos.

La figura del gallo también es recurrente en la poesía de Eugenio Montejo. Su canto, al igual que el de otras aves como el gorrión y el de otros seres vivos, como la cigarra, simboliza la posibilidad de retorno a lo primigenio, a la naturaleza que ha sido

abandonada por el progreso de la ciudad. Sergio Sandoval comparte una visión similar, tal como puede advertirse en la copla XVIII:

> De paso por la ciudad
> Sin gallos a medianoche,
> quise dormir y no pude,
> me faltaba el horizonte. (40)

A continuación, añado un fragmento de la glosa que acompaña a esta copla:

> La ciudad comienza donde termina el canto de los gallos. Durante el día, el fragor de las multitudes y el ruido de los motores nos hacen olvidarlos sin percatarnos demasiado. La noche, en cambio, destaca su ausencia, y tanto más los echamos en falta si, como yo, provenimos de lugares donde sus cantos y nuestros sueños son inseparables. No hay cantos de gallos entre los altos edificios. Alguna mecánica sirena, algún taxi sonámbulo y el rumor del viento entre los árboles de las avenidas. Faltan gallos y falta el espacio que sus gritos de vigilancia nos multiplican. Las paredes parecen cerrarse más opresivas contra nosotros [....] (40)

Como puede verse en la copla y en el texto que la acompaña, la imagen del gallo tiene lugar en el momento de la noche: el anochecer en el poema de Montejo y la medianoche en la copla de Sandoval. En el comentario que la acompaña, el heterónimo afirma que la noche es el tiempo durante el cual “destaca su ausencia”, ya que en ella no está el “ruido de los motores del día” que provoca que la pasemos por alto. Por esta razón, el canto del gallo, principalmente su ausencia, se convierte en la obra de Eugenio Montejo en un sentimiento de nostalgia por ese pasado de comunión entre el hombre y la naturaleza, que se ha perdido a causa del crecimiento de la ciudad y su transformación en la urbe moderna e industrializada.

No hay diferencias significativas en la evocación del canto del gallo en ambas obras, aunque puede afirmarse que, en la poesía ortónima, su significado no se circunscribe exclusivamente al tema de la memoria y la nostalgia por un pasado más sencillo que es irrecuperable. Al igual que en la poesía de Montejo, y tal vez porque ambos comparten experiencias paralelas y similares de la historia de su país, en esta copla se antepone el paso por la ciudad a la imagen del horizonte que ya hemos observado anteriormente. En este caso, ese horizonte, que habíamos estudiado en relación con la vasta llanura característica de algunos paisajes en Venezuela y en Latinoamérica, se encuentra ausente al igual que el canto del gallo. La experiencia de ambos coincide con ese proceso de urbanización e industrialización de la ciudad que provoca que el canto del gallo se convierta en una presencia que sólo habita en los espacios de la memoria. De

esta forma, el recuerdo de la infancia en la provincia se manifiesta en el canto ausente del gallo. Así concluye la glosa que acompaña esta copla:

> En el minúsculo cuarto donde pernoctaba mientras componía esta estrofa, volví a pensar en mis noches de infancia, cuando en las altas horas me preguntaba por qué cantan los gallos. Desconozco aún la respuesta. Se me hacía tan raro que un animal, que se hallaba durmiendo a gusto, súbitamente despertara para dar un portentoso grito y volverse a dormir luego por otro rato. Desconozco aún la respuesta como desconozco a dónde fueron mis noches de infancia. Pero esta vez, insomne, echado sobre la cama, mi pregunta era otra: ¿por qué no cantan los gallos? (40)

Como sostiene una estudiosa de la obra del venezolano, "la figura del gallo es el eje simbólico de [algunos de sus poemas], desde su presencia [o ausencia] se hilan los núcleos temáticos que siempre han preocupado al poeta: la memoria, el tiempo, la muerte, el amor, la palabra y su relación con el silencio". En otros casos, el canto del gallo funciona como "un elemento mediador entre el espacio de la aldea y el de la ciudad" (Carrillo 20). Algo así puede advertirse en la copla XXXVII del libro de Sandoval:

> Al caer la medianoche,
> cuando se escuchan los gallos
> ¿de qué hablarán los adobes
> con sus palabras de barro? (59)

Según comenta el coplero en la nota que hallamos a continuación de estos versos, el adobe es "el ladrillo de barro seco con que los pobres levantan sus casas", que hemos heredado de los árabes. También hay que destacar que la copla hace alusión a las aldeas, rezagadas del proceso de modernización que encontramos en la ciudad. Por esto, podríamos afirmar que los objetos que no hacen parte del proceso mecanizado de la industria y que son fruto de la tierra (ladrillos de barro) y del trabajo manual del hombre, como las aldeas hechas de adobe en la copla, también participan del habla de los hombres y del lenguaje vivo del mundo y la naturaleza, al cual nos hemos referido. En la copla, la medianoche que llega coincide con el canto de los gallos, a los cuales no se refiere explícitamente sino a través de los cantos que se "escuchan".

La copla se vale de la mención de los adobes para hacer referencia a las viviendas que predominan en "las calles y caminos de nuestras aldeas", afirma Sandoval, en las cuales los adobes "mezclan su terrosa desnudez con los colores del paisaje". Vemos cómo se nos presenta ahora en la imagen de las aldeas otra evocación del paisaje, muy cercana a la que se rememora en el poema de Eugenio Montejo, cuando se menciona la vida que

“está escrita sobre hojas de plátanos”. Puede leerse en la glosa que, “alineados en la quietud de los campos”, estos adobes retienen, aún de noche, algo del calor que los penetra durante el día. Como puede notarse en la copla, no se sabe de qué hablan los adobes en la noche, mientras los “hombres duermen y los gallos cantan”. La glosa afirma que no llegaremos a saberlo nunca porque sus palabras son de barro y ellos están estrechamente ligados a la tierra, por lo que “nada que los aparte de [ella] podrá interesarles” (59). Algo similar ocurría con la cuerda de la guitarra en el horizonte, que el yo del poema no puede tocar en la copla IX, que comentamos anteriormente, en ambas imágenes persiste la imposibilidad. Una vez más nos encontramos con el lenguaje del mundo que el poeta pretende traducir con palabras.

Resulta evidente que en esta copla, la alusión al canto del gallo cumple una función opuesta a la que veíamos más arriba. Aquí no se presenta la noche sin gallos. Por el contrario, la copla sugiere que escuchamos directamente el canto de los gallos. La ciudad que era descubierta y rechazada a partir de los recuerdos de la infancia y del canto de los gallos, es la que brilla por su ausencia en estos versos. La única posible alusión a ella es negativa, y tiene lugar cuando Sandoval comenta sobre los adobes que “nada que los aparte de la tierra podrá interesarles”. Así, mediante la indiferencia de los adobes, que pertenecen a la tierra y cuyas palabras son de barro, podría inferirse la condición de la ciudad que ha olvidado la tierra y en la que la naturaleza no tiene cabida. Por otro lado, la alusión al canto del gallo, como veíamos, tiene que ver directamente con los recuerdos de la infancia, por lo cual en este poema cumple una función mediadora en la rememoración del paisaje de las aldeas. Lo que permite sugerir la posibilidad, exclusiva de la memoria, de un lugar adecuado y propicio para el encuentro del hombre con el enigma que rodea la naturaleza. Sin embargo, teniendo en cuenta las afirmaciones de Sandoval en la glosa, nosotros no podemos entender lo que hablan los adobes y la tierra, con sus palabras de barro, porque persiste la consciencia de la limitación de nuestras palabras.

Según Américo Ferrari “la unión mística con la tierra a la que oscuramente alude [Montejo en algunos de sus poemas] no se da en él sino de manera precaria, fugitiva y fragmentaria” (32). Podríamos afirmar que algo similar sucede en la copla de Sandoval, quien en su aproximación a la naturaleza no sabe de qué hablan los adobes con precisión, ni qué es eso por lo que son indiferentes ante un mundo arrojado a la carrera de la modernización. En el ensayo de Ferrari leemos que “por debajo de la figura del

poeta, los versos de Montejo parecen referir más generalmente a la condición precaria y desgarrada del hombre en la tierra. Sólo que el poeta tiene esta particular responsabilidad de guardar celosamente en su manos –o en su memoria– los cantos de la tierra y trasmutarlos, por medio de la escritura, en poesía, […] canto humano" (34).

Como hemos visto hasta ahora, Sandoval no está lejos de compartir una idea similar a esta que plantea la poesía de Montejo sobre la urbe moderna. Para consolidar la imagen de la ciudad que ambos comparten y de su distanciamiento con la naturaleza, veremos la siguiente copla en la que la ciudad es comparada con un "Infierno":

> Infierno de calle ajena,
> camino de Dios te valga,
> los carros pasan veloces
> y los árboles se apartan. (XLIII, 65)

Como suele hacerlo en las glosas que acompañan sus poemas, Sandoval da cuenta de cómo surge su copla y nos informa de la anécdota que se halla detrás de esta. En primer lugar, el heterónimo menciona su "contrariada permanencia en la ciudad" y deduce de ella su predisposición hacia los automóviles, reiterando la "convicción, ya un tanto utópica en nuestra hora, de que el automóvil y el hombre no pueden convivir juntos por más tiempo". Así, se refiere al automóvil como ese "pernicioso artefacto de nuestro infierno contemporáneo". La anécdota es la siguiente: el coplero caminaba por una vereda desconocida, "uno de esos secretos recodos que aún se ocultan intactos dentro de las ciudades modernas", cuando por el ruido pudo percatarse de que la calle desembocaba en una "avenida llena de automovilistas desesperados". Llama la atención la descripción que hace Sandoval: "cada sombra fugaz parecía vestirse con su furioso vehículo, al modo de una armadura medieval. ¿A dónde iban tan urgidos, como huyendo de sí mismos? Del bulto de sus sombras sólo quedaba un golpe de viento seco que sacudía a los árboles, apartándolos de la vía" (65).

La copla de Sandoval reitera de forma abierta la oposición y contrariedad que este siente con relación a la ciudad moderna. Asimismo, compara esta ciudad, la hostilidad que en ella siente, con un infierno y coloquialmente evoca la expresión "camino de dios te valga", advirtiendo la certeza de que el camino por el que va la ciudad es un camino sin dios, en el que cada transeúnte está abandonado a su propia suerte. Finalmente, la imagen que concluye el poema acentúa los elementos en pugna: por un lado, la ciudad y sus carros que pasan veloces y, por el otro, los árboles que, rezagados, se apartan. La imagen con

la que Sandoval concluye la glosa resulta esclarecedora, por su alusión a varios elementos que reiteran la idea de una ciudad en la que ya no hay espacio para la naturaleza, y en la que el hombre ha terminado por olvidarse de sí mismo.

En el poema “Orfeo” de Eugenio Montejo, encontramos un antecedente esclarecedor de la imagen de la ciudad que se despliega en esta copla. El poema sugiere la condición del poeta y de la poesía en la época de la industria. Aunque no la nombra de forma explícita, también podría referirse a la ciudad, emblema del progreso y del acelerado proceso de modernización:

> Orfeo, lo que de él queda (si queda),
> lo que aún puede cantar en la tierra,
> ¿a qué piedra, a cuál animal enternece?
> Orfeo en la noche, en esta noche
> (su lira, su grabador, su cassette) […]
> Solo, con su perfil en mármol, pasa
> por nuestro siglo tronchado y derruido
> bajo la estatua rota de una fábula.
> 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. (2005, 55)

En este poema del segundo libro de Montejo, titulado *Muerte y memoria*, el venezolano alude a la figura mitológica de Orfeo para expresar la pérdida fundamental de la época moderna: el contacto con la trascendencia, la naturaleza y el misterio, que sólo a la poesía en un tiempo sin dioses le es posible manifestar. Nuevamente las dudas expresadas entre paréntesis se convierten en revelaciones de la condición moderna: hemos perdido, además de la certeza de Dios, como veíamos en el poema “Paisajes”, “la certeza del canto” (Ferrari 27). El texto también manifiesta dudas sobre la posibilidad de que este canto, o lo que queda de él, sea escuchado por alguien o tenga contacto con la historia. Como afirma Ferrari: “quizás este Infierno que somos nosotros y en el que se ha quedado el fantasma de Orfeo más que un mundo sin canto es uno en que el canto, mutilado y fatigado, cae inmediatamente en la indiferencia, en el silencio o en la irrisión” (27). Montejo describe en este poema la época moderna, la de las grandes ciudades, como el Infierno. Si “nosotros somos su Infierno” también lo es la ciudad, ese lugar en el que vivimos la modernidad, que también aparece en la copla de Sandoval.

Como se ha podido ver, en la obra del heterónimo Sergio Sandoval se entrecruzan temáticamente la escritura de este y la de su creador Eugenio Montejo. Ambas pueden considerarse como tentativas que a través de tratamientos formales distintos, intentan recuperar “la relación adánica y transparente del ser humano con su paisaje” (Méndez 114). Sin embargo, la voz del heterónimo pone de relieve, y en esto se distancia de Montejo, la preocupación por la poesía popular: busca recuperar por medio de la copla, de su sencillez para expresar la vida, las raíces olvidadas del ser. También, hay que tener en cuenta que Montejo apela en su poesía notablemente al lenguaje sencillo y coloquial. A pesar de la contradicción que implican las notas que añade a cada copla, puede afirmarse que en la obra de Sandoval se expresa una voz creadora que intenta acercarse con humildad a la sabiduría presente en las palabras de la tribu. Nótese que, así, Sandoval contradice el proyecto lingüístico del maestro Blas Coll. Para acercarse a lo natural no sería necesaria la depuración del lenguaje, que consume la vida y la razón de Coll, sino aproximarse más bien a las formas poéticas tradicionales y a los usos tradicionales del lenguaje popular, como los refranes o las frases creadas para entrar en contacto con la parte más vital de nosotros. Así se comprende mejor que Montejo señale en sus ensayos que los heterónimos exploran aspectos contradictorios en el autor.

Por medio de la obra de su heterónimo, Montejo avanza hacia el lenguaje del pueblo y nos revela cómo, en medio de la aparente sencillez de sus coplas, la palabra entra en contacto con un sentido más profundo y esencial de la vida.

3. *El hacha de seda* y el tiempo en la poesía de Eugenio Montejo

"Los días partidos por el pálido cuchillo de las horas,
los días delgados como el manantial que brota de las minas,
los días del poema…"
Álvaro Mutis. "Los trabajos perdidos".

Durante los años que el poeta publica su obra ortónima temprana, la producción literaria permite entrever dos aspectos de una profunda transición en la poesía hispanoamericana: "la ambivalencia moral" y "la voluntad de intrascendencia estética" (Oviedo 386). La primera, tal vez sea consecuencia de un periodo que asistió al colapso de las ideologías que acompañaron el surgimiento de las vanguardias, y su reemplazo por el crecimiento vertiginoso de las tecnologías. La segunda es lo que queda del vacío que dejó el esfuerzo utópico que animaba la creación artística, concebida como reacción contra la banalización y el pragmatismo de la vida humana (386). Al destacar esta transición, el crítico e historiador José Miguel Oviedo señala la hostilidad que la nueva época representaba para la poesía. Los poetas no podían eludir esta situación que alteró las reglas de su oficio: "los grandes supuestos han caído y sólo es posible escribir desde las incertidumbres propias de estar haciéndolo en tiempos difíciles" (421).

Si leemos algunos de los apuntes contenidos en su "Fragmentario", que culmina el libro de ensayos *El taller blanco* (1996), resulta claro que Eugenio Montejo se mantendría distante de ambas posibilidades, al definir su propia poética en los siguientes términos:

> Aprender a sentir: esta sola tentativa, que no es nada pequeña, formaría mejor al joven poeta que todo el aprendizaje perseguido a través del conocimiento literario, las reglas, las

> modas, etc. […] El sentimiento mismo, cuando es legítimo, procrea su propia forma o la posibilidad de inventarla.
>
> […] En todas las palabras de un poema ha de leerse siempre su necesidad, vale decir, que una por una deben convencernos de que están allí porque son más necesarias que otras no empleadas.
>
> […] En buena parte de la lírica actual se ha sacrificado el principio musical de otras épocas, sin tomarse el trabajo de sustituirlo por otro equivalente. Se descansa más sobre la idea y se desdeña la música, condenándonos a la producción de un arte intelectual y masculino. Al proceder así, sin duda se ha olvidado que la poesía debe crear una música que nos haga pensar. (Montejo 1996, 229-239)

Los planteamientos contenidos en estos fragmentos, parte esencial de la poética de Montejo, nos permiten ver a un escritor consciente de la situación actual de la poesía, que se ha encargado de sopesar la sobriedad y serenidad que caracterizarán sus poemas. “Sobria elegancia, […] y una luminosa precisión verbal distinguen su poesía”, es lo que afirma José Miguel Oviedo destacando la “alta conciencia” que el poeta venezolano tiene de su oficio y de las necesidades de la poesía en un tiempo como el nuestro (430). A pesar de los desafíos del presente, Montejo no se ha inclinado a asumirlos de la mano de la angustia y la desesperación. Tampoco ha renunciado a ciertos valores de la lírica que, como puede verse en el “Fragmentario” y en algunas de las reflexiones de sus ensayos y poemas, considera esenciales. Entre estos valores encontramos la musicalidad, la búsqueda de equilibrio formal y un trabajo a nivel expresivo que logra mantener su poesía apartada tanto del hermetismo cerrado o de “la afectada exuberancia” como de “los fáciles coloquialismos” (Gomes 2007, 16). Esto probablemente ha influido en el reconocimiento que el poeta supo ganarse entre los lectores y la crítica, quienes han admirado notablemente su sencillez y su desinterés por figurar en los escenarios literarios en boga.

En este sentido, resulta conveniente indagar por la posición del poeta ante la tradición, y notar que esta no obedece a caprichos del momento o a manifestaciones espontáneas producidas por efecto del azar. Es así que, casi de forma simultánea a la primera publicación de *El hacha de seda*, Montejo prologaba una reedición de su libro *Algunas palabras*. Sobre este poemario, afirma lo siguiente:

> No albergan sus páginas demasiadas rupturas formales ni tampoco reitera adrede los consagrados modos de la antigua retórica. Me proponía entonces tomar distancia por igual de los experimentalismos vanguardistas que saturaron la primera mitad de nuestro siglo, como de una deliberada reivindicación clasicista, sin ningún fundamento en nuestros

> días. Buscaba apenas *algunas palabras* en las que pudiera reconocerme, en las que me sintiera próximo del habla de nuestras gentes y de nuestro paisaje. (1995, 5)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos reflexionar con mayor claridad sobre el proceso que da origen a la obra que el poeta atribuye a su heterónimo Tomás Linden y sobre su lugar en la lírica de Eugenio Montejo.

En el año de 1995 es publicado el libro *El hacha de seda,* que aparece firmado por el heterónimo Tomás Linden. El libro, al igual que *El cuaderno de Blas Coll* y que *Guitarra del horizonte*, de Sergio Sandoval, es prologado y editado por Eugenio Montejo. Al igual que en las obras heterónimas anteriores*,* en el prólogo a *El hacha de seda* el poeta se presenta como un personaje más que continúa la pesquisa y las tareas que ha emprendido con el objeto de dar a conocer la obra de Blas Coll y la de sus discípulos.

Este personaje-autor que ya había trabajado anteriormente en la recuperación del material que compone *El cuaderno* del maestro Blas Coll, y en la edición y presentación del libro de coplas *Guitarra del horizonte*, de Sergio Sandoval, teje en el prólogo a *El hacha de seda* un entramado de relaciones intertextuales que permiten establecer un vínculo con otro de los colígrafos, Eduardo Polo, y rastrear algunas afinidades estéticas propias del heterónimo Tomás Linden[16]. De esta forma, Montejo menciona que mientras estaba ocupado en la pesquisa de las obras de los "famosos colígrafos, la 'infame turba' de discípulos y contertulios de Blas Coll", se daba a revisar nuevamente en revistas y periódicos en busca de algún "indicio poético del renombrado Eduardo Polo", conocido como "el príncipe de los poetas de Puerto Malo", cuando encuentra el "elogioso comentario" que el mismo Polo hace sobre la obra de Tomás Linden. El comentario logra

[16] Al final del prólogo y dando cuenta del relato de la historia alrededor de la figura y obra de Tomás Linden, Montejo anota lo siguiente: "En la única fotografía que conservaba en su estudio aparece Linden a bordo de un carguero noruego junto a un hombre de talante obstinado que, tal como él, mira en alta mar hacia un punto indefinido. Calmos, descontraídos, con barbas de varios días, ambos transmiten en la foto la impresión de quienes tal vez en otra vida ya se dijeron todo acerca de sí mismos y ahora no requieren ni una sola palabra para entenderse. Al dorso de la fotografía están escritas en sueco estas palabras: "Dos metales existen que alargan la vida y conceden, a veces, la felicidad. No son el oro ni la plata, ni cosa que se les parezca. Sólo sé que existen". Y finalmente, en el borde inferior, se lee esta otra línea escrita en español: "Cerca de la isla Porto Santo, con Maqroll el Gaviero, baquiano de los mares del mundo". (127) Esta alusión puede ser reveladora si tenemos en cuenta que Maqroll, el personaje al que Álvaro Mutis dio vida en su obra, es producto también del proceso de despersonalización de la poesía que se manifiesta en la heteronimia poética y establece lazos comunicantes entre las invenciones que ambos escritores, amigos, llevaban a cabo en sus respectivas obras.

capturar su atención y despierta el interés que motiva la búsqueda de la obra del colígrafo sueco, cuyos resultados son presentados en *El hacha de seda*.

Como veíamos en las obras de los heterónimos que hemos comentado en capítulos anteriores, la voz de este personaje-autor se afirma nuevamente en este libro en la función de destinatario privilegiado y editor del material que presenta:

> No fue fácil reunir esta treintena de sus sonetos que hoy presento al lector bajo el título de *El hacha de seda,* título que, por cierto, figura junto con otros en los borradores de Linden. Y no lo fue porque la limitada publicación de estas composiciones aparece en revistas casi siempre inhallables, amén de que sus manuscritos están llenos de enmiendas y anotaciones a veces escritas directamente en sueco, las cuales si bien esclarecen por momentos algún matiz del texto, las más de las veces sólo confunden o resultan ilegibles. (123)

Más adelante, Montejo cita el comentario de Polo por medio del cual tuvo una primer noticia de la existencia de Linden: "Frente a la extenuación de lo dionisíaco, propiciada con cierto manido frenesí en este siglo, Linden halló en nuestra solar claridad la rectificadora sorpresa de la forma apolínea. Volvemos, pues, a la sabia observación del viejo Coll, para quien el sol era perfectamente clásico" (126). Resulta interesante comparar este comentario con la afirmación de Montejo en el prólogo a *Algunas palabras*, en la que asegura que no es relevante, para un poeta contemporáneo, seguir esta línea clásica que, no obstante, sí sigue Linden. Montejo, convencido de que un poeta contemporáneo no puede acudir a estos presupuestos clásicos, recurre al heterónimo para dar rienda suelta a estas tentativas. Para comprender mejor el juicio de Eduardo Polo es necesario tener en cuenta los datos biográficos acerca de Tomás Linden que son presentados en el prólogo. Esta información constituye la única caracterización suya que podremos hallar en la obra.

Según Montejo, Tomás Linden Torres, el "sueco de Patanemo"[17], como lo llama, anticipando algo la comicidad que rodea al personaje, nace el 29 de abril de 1935 en Puerto Cabello. Es hijo del ingeniero sueco Gunnar Linden, que había llegado a Venezuela para asesorar algunos proyectos de ingeniería eléctrica, y de la profesora Ana Torres, quien provenía de una aldea vecina. El hijo de la pareja queda huérfano a los

[17] En el prólogo, Montejo afirma que Patanemo es el nombre de la aldea donde se radicó Tomas Linden para emprender su tarea poética.

tres años cuando muere su madre. De esta forma, Montejo relata el regreso de padre e hijo a Upsala, en Suecia, donde residía la familia paterna y en donde Tomás estudia y se gradúa de arquitecto. El prologuista comenta que "años más tarde, convertido en defensor de una arquitectura 'tan leve como el cuerpo de un pájaro', fruto de una labor concebida bajo proyecciones místicas, Linden se unió al grupo de poetas seguidores del gran Ekelöf. Contaba ya con dos libros de poemas publicados en Estocolmo cuando decidió partir en busca de la tierra y la lengua de los Torres, sus humildes parientes de la bahía de Golfo Triste" (124-125).

De esta forma, comienzan a evidenciarse las afinidades estéticas del heterónimo, tal como comentábamos anteriormente. En este fragmento puede notarse la importancia de la figura del poeta sueco Gunnar Ekelöf[18], en cuya obra predominan temas como la soledad, el amor, la muerte y los sueños. Una de las preocupaciones principales y recurrentes en su poesía es la del amor como ausencia, que puede leerse en libros suyos como, por ejemplo, *La leyenda de Fatumeh*, en la que se valora el sentimiento amoroso, no por lo que puede darnos, sino por todo aquello que nos puede quitar. Estos temas, como veremos, se aproximan a los que se presentan en los sonetos del heterónimo reunidos en *El hacha de seda*.

Acerca de la elección de la estructura del soneto, por parte de Linden, Montejo afirma que el sueco es un "recién venido a nuestra tradición literaria [que] supo remontarse a la gracia verbal de Lope o de Medrano, con la natural falta de prejuicio de quien en sus poemarios publicados en Suecia ya había pagado su tributo a la vanguardia" (126). Así alude a los inicios poéticos del heterónimo y da razones que justifican el empleo de motivos y lugares comunes en la poesía del Siglo de Oro español.

---

[18] Gunnar Ekelöf nace en 1907, en el seno de una familia de la alta burguesía. Su padre, banquero, muere cuando Gunnar es todavía un niño, después de lo cual la relación con su madre se vuelve problemática. Cabe anotar la similitud con la biografía de Linden, quien pierde, cuando todavía era muy joven, a su madre. Ambos estudian en la Universidad de Upsala y Ekelöf también llevó a cabo numerosos viajes, de los cuales se nutre su poesía; sabemos que Linden se mueve entre dos mundos distantes que lo llevan a desplazarse entre los lugares de donde provenían sus padres. Por otro lado, las influencias poéticas de ambos son distintas, pues la obra Ekelöf se mueve entre un simbolismo tardío y la búsqueda de la musicalidad, y la presencia de algunos temas de las vanguardias, como el sueño. Aunque Linden sigue inicialmente algunas inquietudes próximas a las de Ekelöf, de quien fue seguidor en su lengua paterna, más tarde decide volver a las raíces maternas que encuentra en el lenguaje español. Este es el motivo principal de la búsqueda estética que dará lugar a *El hacha de seda*.

Hemos podido ver cómo se establecen puntos de contacto y relaciones de intertextualidad entre las obras de los personajes heterónimos, por medio del comentario de Eduardo Polo, en el cual también se nota la afinidad existente entre Linden y su maestro Blas Coll, cuando alude a la "solar claridad" que es vinculada con la "forma apolínea" y que se opone a un desgaste del espíritu dionisíaco propiciado por el frenesí del siglo XX, según comenta Polo. Podemos afirmar que la posición de Polo alude directamente a las posibilidades estéticas que indicamos al inicio del capítulo. Aquel desenfreno tiene que ver con el espíritu de las vanguardias históricas, al cual vendría a oponerse Tomás Linden, siguiendo a su maestro Blas Coll, cuando este se decide por la afirmación de lo claro, de lo solar, y de "la forma apolínea". Hay que señalar un aspecto contradictorio que surge de estos comentarios, ya que en ellos se reconocen algunas preocupaciones del maestro Coll, que evidencian su predilección por lo clásico, pero dejan de lado el carácter experimental y renovador que se despliega a partir de la materialización de sus inquietudes, estudiadas en el primer capítulo.

Estos hechos nos remiten también a las reflexiones de Eugenio Montejo en el prólogo a la reedición de *Algunas palabras* citado anteriormente, en el que declara una toma de distancia de los experimentalismos heredados de las vanguardias y de la búsqueda de reivindicación de una tradición clásica. Del mismo modo que en el caso de Sergio Sandoval, quien se empeña decididamente en el trabajo con las coplas, Linden se decanta por un género que se aparta de las tendencias actuales de la poesía, mediante el soneto. En el prólogo a *El hacha de seda* también se presentan varias razones que dan cuenta de dicha elección. Una de ellas se manifiesta cuando Montejo cuenta cómo Linden responde a una crítica de alguno de los colígrafos con una frase que pertenece al anecdotario de Puerto Malo, texto sobre el cual no habíamos tenido noticias hasta este momento: "Yo escribo el español con dieciocho vocales en la cabeza". Marcada por unas circunstancias particulares, como el encontrarse con una lengua extraña, con la cual tuvo contacto en una época anterior, durante su infancia, la predilección de Linden por la forma y la limitación que le impone la elección del soneto en su escritura, es heredera de la búsqueda que años antes llevará a cabo su maestro Blas Coll, específicamente de la importancia que este le concede al aspecto formal del lenguaje. Lo que en su locura el tipógrafo pretendía mediante la búsqueda de purificación del español era posible precisamente mediante el ajuste de sus formas.

Sin desconocer el aspecto irónico de la afirmación de Linden y teniendo en cuenta que el alfabeto sueco está conformado por nueve vocales que pueden dar lugar a dieciocho sonidos vocálicos, podemos dar crédito a la explicación que Montejo ofrece en el prólogo: "tal vez haya sido la necesidad de una mayor *justeza formal* para vérselas con nuestro idioma lo que pudo haber fomentado su afición al soneto, el inmortal invento del siciliano Giacomo da Lentini"[19] (125).

Otra de las razones que el prologuista presenta tiene que ver con la posibilidad de que Linden haya llegado a pensar en el dominio de "esta difícil forma poética", como el mejor "homenaje a la lengua que por primera vez oyó en la tierra, el eco náufrago de las palabras que, como buzo de sí mismo, después de muchos años vino a sacar a la luz" (126). Lo cual vincula esta poesía con sus orígenes, a la infancia en la que el poeta se siente familiarizado con un lenguaje anterior, como el español que ha escuchado en su niñez. De alguna forma el español encarna para Linden un espacio de la memoria que se siente tentado a desentrañar, y que se encuentra en tensión con la lengua que lo acoge en su regreso a Suecia. Esta búsqueda de un lenguaje originario nos recuerda también algunas de las inquietudes que encontramos en las poéticas de Coll y de Montejo, comentadas en el primer capítulo, mediante las cuales se manifiesta al mismo tiempo el influjo del pensamiento romántico en la elección de Linden por el soneto.

Como señalamos antes, Montejo se ha introducido mediante el prólogo en la ficción, y desempeña el papel de prologuista y de editor, que enfrenta las dificultades descritas y selecciona los poemas que componen la colección. Por eso se explica también en el prólogo que el título del conjunto de sonetos, *El hacha de seda*, ha sido tomado por Montejo de uno de los versos de Linden, en el poema "Setiembre". En este soneto se sugiere la temida irreversibilidad del tiempo, un tema predominante en el barroco durante el Siglo de Oro, que se advierte en los siguientes versos, con el "viejo setiembre ante la puerta", que pide las "hojas que han caído –con el tiempo–". El poema concluye con el desengaño de las ilusiones de eternidad del hombre ante el paso del tiempo: "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" (130). Podríamos interpretar entonces

[19] Las cursivas son mías.

que el título *El hacha de seda* sugiere la imagen del tiempo, un enigma que con sutileza avanza ininterrumpidamente, quedándose con el transcurrir efímero de lo que "cae", "parte" o "rueda". Sin embargo, esta imagen no sólo apela a la sutileza con que el tiempo, como la seda, transcurre, sino también a lo violento que puede ser su paso inexorable. Recordemos que se trata de un hacha, herramienta empleada para talar árboles, una amenaza para la vida.

En el prólogo Montejo comenta que las siguientes palabras de Linden nombran el asunto primordial que desvela su imaginación: "el hacha de seda, el tiempo como silenciosa e infinita dimensión devoradora de todo […] es el motivo que mueve la pluma de nuestro poeta, al punto que los variados temas de sus sonetos sólo parecen hilvanarle pretextos para retomar una y otra vez desde nuevas instancias líricas sus cavilaciones" (125). La imagen del tiempo que devora todo también evoca la idea de la brevedad de la vida frente al paso del tiempo, común también en la poesía del Siglo de Oro. Más adelante, Montejo menciona a Juan de Tassis, Conde de Villamediana, uno de los autores predilectos de Linden a propósito del tema del tiempo. Este era uno de los poetas del barroco español que, como veremos, será, junto a otros poetas del Siglo de Oro, una figura determinante para la poesía del heterónimo.

En una de las estrofas del soneto del Conde, cuyo primer verso reza "Después, amor, que mis cansados años […]", encontramos sugerida una imagen del tiempo muy similar a la que atraviesa el poemario de Linden: "y de los verdaderos desengaños / el padre volador también me avisa, / que aunque todo lo muda tan aprisa, / su costumbre común niega a mis daños". Nótese la coincidencia en las imágenes del tiempo presentadas en los sonetos de Tassis y de Linden, cuando este lo compara con el viento, y aquel lo imagina como "el padre volador" que todo lo muda, y que en ambos casos alude a su paso fugaz e ininterrumpido. Estas ideas provienen de una preocupación que es común en la poesía renacentista y aparece en autores como Shakespeare, Ronsard y Quevedo, cuyo influjo será importante para la configuración de la obra del heterónimo. Lo que resulta evidente, además, si tenemos en cuenta los títulos de algunos de los sonetos de esta obra: "Pétalos en el sonetario de Shakespeare", "Pétalos en un libro de Ronsard" y "Pétalos en el sonetario de Quevedo".

La imagen del tiempo, "el padre volador" del soneto de Tassis, es evocada en el prólogo por Montejo para presentar una de las entradas en los apuntes de Linden, fechada el 29

de marzo de 1959, que revela cómo la preocupación por el paso del tiempo inspiraba también en el personaje heterónimo un profundo interés:

> Esta tarde, acodado en el puente del barco que me llevaba a Trinidad, tuve la intuición de que, aparte del lineal y cotidiano, varias otras direcciones del tiempo gravitan en torno a nuestra conciencia, sin que tal multiplicidad resulte fácil de discernirse. Una arcaica y muy arraigada costumbre nos lleva a concebirlo según la percepción que cristaliza en la gramática bajo las formas del pasado, presente y futuro, y que en esas tres direcciones nos parcela la mente. No siempre se repara en la sagaz observación de San Agustín, para quien sólo existe presente de pasado, presente de futuro y presente de presente. (126)

Sin embargo, es preciso notar que en este pasaje, de forma contraria a la idea del paso irremediable del tiempo, Linden se identifica más bien con las ideas que proponía su maestro Blas Coll en *El cuaderno*. Al mismo tiempo, comparte algunas convicciones sobre el tema que reitera Eugenio Montejo en textos y entrevistas y que está presente en su poesía, como señalamos en el primer capítulo. En este caso, se trataría del tema del tiempo entendido a partir de la idea de la coexistencia de varios tiempos, que en la poesía de Montejo se relaciona con el pensamiento mitológico de las sociedades primitivas en América y África. Esta contradicción puede ser leída como una exploración que el poeta venezolano desarrolla de dos visiones distintas e irreconciliables sobre el tiempo y la existencia, que es llevada a cabo a partir de la obra del heterónimo Tomás Linden. Recordemos cómo en uno de los fragmentos de su cuaderno, Coll insiste en que la

> estructura lineal presente-pasado-futuro a que cada discurso se halla forzosamente constreñido, es una pervivencia de la mente arcaica que traba el verdadero conocimiento de la realidad. De allí se origina el falso espejismo de la fragmentación espacio-temporal que gobierna, como las leyes de la perspectiva en la pintura, la forma de todo discurso. Es hora de mentar lo pasado en lo futuro, tal como la vida a diario nos lo impone y como ya tratan de hacerlo ciertos aventajados novelistas. (2007a, 42)

Para Coll, la idea de la linealidad del tiempo implica una limitación que impide una experiencia que esté en armonía con la realidad, en la cual quedaría superada la fragmentación espacial y temporal que nos constriñe. De esta crítica se desprende su propuesta de simultaneidad temporal cuando afirma que es hora “de mentar lo pasado en lo futuro”, que se orienta por una proximidad en la que concuerda el tiempo con la realidad y la vida cotidiana.

En este sentido, y a propósito del texto introductorio de Montejo a *Algunas palabras*, citado anteriormente, vale la pena considerar uno de los poemas de este libro denominado “Deshora”:

> Los días se doblan en mi mesa,
> se esparcen, rotan, se suceden,
> pero ¿qué hace mi alma del tiempo?
> Iba a amanecer y ya es de noche,
> vine a la ciudad y está desierta.
> 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.
> Algunos pasos eran de aire
> y de hojas en toda la senda.
> Veía fluir las nubes de mis manos
> y perderse a lo lejos.
> Hoy ya no sé cruzar la calle
> sin toparme al volver golfos de nieve.
> Me quedo en vela muchas horas,
> pero ¿qué hace mi alma del 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… (2005, 82)

Pocas veces un lector de poesía puede encontrar un poema como este, en el que coexisten armónicamente el tono tranquilo con la dureza que entraña la presencia de un pasado irrecuperable, que fluye hacia el presente a través de la memoria y viceversa. En este texto se reitera la contradicción señalada con la idea del paso irremediable del tiempo que veíamos en los sonetos de Linden y de Tassis, la cual se ajustaría mejor a la estructura lineal que critica Coll en su cuaderno dificultando un conocimiento más pleno y “verdadero de la realidad”. Lo que se percibe en el poema de Montejo, al igual que en las citas de los pasajes de los heterónimos, es un juego en el que se manifiesta la simultaneidad del tiempo, con el cual se hace posible una nueva forma de acercarse a la realidad a través del poema. A partir de esto se evoca el pasado inaccesible de los ancestros, aquellos que en un tiempo anterior habitaron la casa, un tiempo anterior en el que el poeta “poseía las horas”. El poeta extraña este pasado en el que “algunos pasos eran de aire y de hojas en toda la senda”, donde “veía fluir las nubes de [sus] manos y perderse a lo lejos”. A continuación los versos nos sitúan en la sensación del presente

desde el cual el poeta extraña, y declara no saber cruzar la calle sin toparse con golfos de nieve al regreso.

Para comprender mejor la imagen de los "golfos de nieve", podemos repasar uno de los ensayos sobre la poesía de Montejo, en el que el crítico Miguel Gomes sostiene acerca del libro *Algunas palabras*, que en él nos encontramos ante la "presencia de la ausencia" a partir de la imagen de la nieve. En esta poesía el invierno y concretamente la nieve se convierte en "símbolo clave al que irá asociado todo lo que en nosotros, habitantes de la zona tórrida y con ella consustanciados, es carencia y pérdida. 'Somos hombres sin nieve', afirma el poeta en uno de los textos más explícitos de *Trópico absoluto*" (Gomes 1990, 109)[20].

Más adelante, Gomes afirma que en ciertos poemas recogidos en *Algunas palabras* podemos verificar que las palabras "tiempo" y "nieve" resultan, para sorpresa del lector, perfectamente intercambiables. El crítico sostiene que en la poesía de Montejo

> el invierno es el paso de las horas, nuestro exilio en el presente apartados de un pasado por el que sólo puede sentirse añoranza. Pero, por otra parte, el invierno es también la encarnación de todo lo que para nosotros es sencillamente inalcanzable: 'mi deseo tiene vuelo de gaviota / y nieve entre sus alas', nos explica el poeta en "Partida", texto perteneciente a *Terredad*. Y como encarna lo que está fuera de nuestras manos, esa estación que jamás se ha dignado visitar el trópico, en consecuencia, se convierte en la más clara señal del apartamiento: "No conocen la nieve nuestras casas / no nos guardan abrigos sus armarios / el invierno cae lejos, no las toca / nada saben de Islandia. // El único frío que allí se siente / ocurre al alejarse…" ("Nuestras casas", *Algunas palabras*) (110)

Volviendo al poema "Deshora", desde el presente, en el que el tiempo le es ajeno, el yo poético manifiesta que "llega tarde" a su vida, y se pregunta, lleno de incertidumbre, ¿qué hace mi alma del tiempo? En la casa sólo quedan las fotos que dan sentido a esa

[20] Miguel Gomes se refiere al poema "Hombres sin nieve", que, aunque no trata sobre el tiempo sino sobre la ausencia, nos puede servir para ilustrar mejor la cita y el significado de la nieve en la poesía de Montejo: "Nuestra vida está escrita / por la mano del sol / en las mágicas hojas de la malanga. / Sobre estas tierras no ha nevado en muchos siglos, / esquiamos en la luna, desde lejos, / con largavistas, / sin helarnos la sangre. / Aquí el invierno nace de las heladas subjetivas / lleno de ráfagas salvajes; / depende de una mujer que amamos y se aleja, / de sus cartas que no vendrán pero se aguardan; / nos azota de pronto en largas avenidas / cuando nos queman su hielos impalpables. / Aquí el invierno puede llegar a cualquier hora, / nos exige leños, frazadas, abrigos, / no despoja los árboles, / y sin embargo cómo sabe caer bajo cero, / cómo nos hacen tiritar sus témpanos amargos."

presencia de la ausencia que el poema intenta nombrar y que se hace posible si tenemos en cuenta la convergencia en la simultaneidad de tiempos.

En este punto podemos apreciar una de las coincidencias más importantes entre la obra de Montejo y las de sus heterónimos, Coll y Linden. Sin olvidar la contradicción que hemos señalado, en una entrevista el poeta afirma que ese sentimiento de añoranza por el pasado tiene que ver

> más que con la nostalgia de un tiempo ido, con una percepción de la simultaneidad de las horas, digamos de un tratamiento no lineal, sino circular, del tiempo; tal vez sea esto lo que nos lleva a evocar un instante y sentirlo en simultaneidad con otro que ya ha ocurrido o va a ocurrir más tarde. Se trata de una visión que debemos a la psicología de los amerindios y de los africanos, es decir, que no sólo nos valemos de los hábitos perceptivos que nos legaron los europeos, sino que con mayor asiduidad solemos percibir el tiempo como circular y simultáneo… donde todas las horas, las de ayer, las de mañana y las de hoy, conviven en nuestra imaginación simultáneamente. (Gutiérrez M. s.p.)

Como hemos notado en sus textos y poemas, los heterónimos Blas Coll y Tomás Linden comparten algunas de estas apreciaciones sobre el tiempo con Montejo. No obstante, persiste la contradicción que plantean los sonetos de Tomás Linden y del Conde de Villamediana. Aquí, Montejo explica con detalle de dónde proviene la percepción de la coexistencia de distintos tiempos; frente a la percepción lineal plantea un tratamiento circular que se sustenta en un pensamiento distinto al que hemos heredado de los europeos. El poeta apenas yuxtapone ambas formas de ver el tiempo, cuando alude al sentimiento de pérdida y a la sensación de que eso que se añora no está perdido, sino presente. No pasemos por alto que ese pensamiento distinto sobre el tiempo también es importante para entender el sentido sagrado de la existencia presente en la poesía del venezolano, como veíamos en el capítulo primero, cuando se evoca un tiempo originario.

Como parte del mundo (semi) narrativo que Montejo ha establecido con su heterónimos, a través de una representación que tiene lugar en la imaginación de los lectores, la poesía de Linden permite apreciar algunos “hábitos verbales que lo apartan del estilo de su creador”. En este hecho radica “una de las conquistas más determinantes de Montejo: éste, es sabido, ha logrado forjarse durante decenios una expresión alabada por su sobriedad, sencillez y discreta emoción” (Gomes, 97). Mientras que en *El hacha de seda* el heterónimo emprende un estilo distinto, el cual tiende hacia la tradición clásica del barroco, que tiene sus orígenes en el Siglo de Oro Español, y en la que surge y cobra importancia el soneto en la lengua castellana, la cual se enriquece así mediante el influjo

de la lírica italiana. De esta forma, cobra importancia el uso de arcaísmos, de un lenguaje rico y ornado, lleno de metáforas y de paradojas, ajeno a la voluntad de sencillez que caracteriza el resto de la poesía montejiana. En la búsqueda de la lengua materna, el heterónimo se adentra también en la historia de esta lengua y específicamente en el soneto, con el riesgo que ello implica. El cual es advertido por Montejo en sus libros de ensayos cuando cuestiona la insistencia en el trabajo con las formas, pues en ello el poeta ve un alejamiento de lo más vital, de las sensaciones y del medio que debe ser nombrado con precisión. Todos estos rasgos conforman las inquietudes espirituales de su poesía. Por lo tanto, para el lector pueden resultar claras las diferencias formales y estilísticas entre la obra del heterónimo y la de su creador.

Como hemos afirmado, algunas de estas diferencias tienen que ver con las tendencias estéticas que predominaron durante el Siglo de Oro español, y trataremos de identificarlas mediante el análisis del siguiente poema de Linden titulado “El andariego”:

EL ANDARIEGO

Corro delante de los ojos míos,
viviendo donde a veces aún no llego,
sin saber si estas aguas que navego
las muda el tiempo con sus falsos ríos.

De la muerte ya sé los calofríos
y el olvido que sigue al golpe ciego;
ya el futuro me ha visto de andariego
con muchos más naufragios que navíos.

Tanto he vivido lejos de mí mismo
que hasta mi corazón se ha vuelto abismo,
latiendo inescrutable y a desgana.

Soy ése que no alcanzo ni en la sombra:
-el que tras sí me arrastra, el que me nombra,
el que ayer era hoy y hoy es mañana. (135)

A primera vista, algunos de los temas presentes en este soneto se refieren a lugares comunes en la poesía del periodo conocido como Siglo de Oro en España, como la muerte, el tiempo, el desengaño, etc. Asimismo, imágenes como la de los ojos son tratadas numerosas veces por distintos poetas en sus sonetos. Por ejemplo, en uno de los autores que nombra Montejo dentro de las afinidades de Linden en el prólogo, Francisco Medrano, encontramos distintos versos en los que el motivo de los ojos es

recurrente: “Los ojos, porque son del alma lengua le hablan…”, “un mar desde mis ojos dar al suelo…” o “a los mortales ojos tal se allana”, y “los ojos vuelve el mar enfurecido”. Esto podríamos comprobarlo igualmente en varios poetas que cultivaron el soneto durante esta época, de entre los cuales Montejo destaca en su prólogo, además de Medrano, a Lope de Vega y a Juan de Tassis.

En “El Andariego” Linden evoca el tema del caminante que reflexiona sobre ese tiempo engañoso que muda constantemente las cosas, y que se constituye, como veíamos, en uno de los temas que obsesiona al heterónimo. Acorde con las ideas que Linden ha manifestado en sus apuntes, con las reflexiones de Blas Coll en sus *Cuadernos* y, sobre todo, con la reflexión que la poesía de Montejo desarrolla sobre el tema, el poema alude a distintas facetas del tiempo e intenta eludir la linealidad de los falsos ríos. Por ello el poeta advierte conocer de antemano los “calofríos” de la muerte, y dice que el futuro ha visto muchos de sus naufragios. Sin embargo, al final evoca el tiempo vivido como “andariego”, lejos de sí mismo, en un errar perpetuo que determina un constante cambio. El soneto equipara la imagen del “andariego” con la del tiempo irreversible y en fuga permanente, por ello los últimos versos aluden a la fugacidad de aquel que no se alcanza, en continuo marchar tras de sí mismo. El último verso resume la imagen de ese cambio incesante en el transcurso del tiempo al aludir al “que ayer era hoy y hoy es mañana”. Esto se logra mediante la inclusión de tres tiempos distintos e inconciliables en el verso que produce una intensificación en la idea del tiempo que sigue su curso sin detenerse. El yo poético es así consciente del paso y la brevedad del tiempo y de la vida, y contradice el tiempo circular y mítico que es evocado por Montejo en su poesía, al cual se refiere en la entrevista.

En relación con este poema resulta ilustrador citar uno de los famosos sonetos de Francisco de Quevedo, en el cual se manifiesta la proximidad en cuanto al tema y al manejo del lenguaje:

> ¡Ah de la vida!"... ¿Nadie me responde?
> ¡Aquí de los antaños que he vivido!
> La Fortuna mis tiempos ha mordido;
> las horas mi locura las esconde.
>
> ¡Que sin poder saber cómo ni a dónde
> la salud y la edad se hayan huido!
> Falta la vida, asiste lo vivido,

y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto. (170)

En este soneto el yo poético expresa su sorpresa ante el paso del tiempo y la rapidez con la que los años han transcurrido dando lugar a los estragos de la edad y al deterioro de la salud. El tema es el mismo que se encuentra en los sonetos que ya hemos analizado. Tiene que ver con el paso irremediable del tiempo, el *tempus fugit*, el tiempo que se nos escapa. Frente a la incertidumbre que le plantea el paso del tiempo, las horas transcurridas se perciben como algo que ha desaparecido, algo que la locura y el destino le han ocultado. Esto provoca la angustia del poeta que es consciente del transcurso fugaz de la vida: “Ayer se fue; mañana no ha llegado / Hoy se está yendo sin parar un punto:”. Al final, la impresión es que no es posible distinguir el hoy, el mañana y el ayer, porque la sensación de brevedad que ha experimentado borra las diferencias: “pañales y mortaja”. Esta consciencia se transforma en angustia porque revela lo escaso que parece lo vivido y la inevitable llegada de la muerte, presente en los últimos versos.

Nótese que, a pesar del juego de palabras mediante el cual parecen confundirse los tiempos, hoy, ayer y mañana, el sentido que predomina no tiene relación con la simultaneidad planteada por Montejo, comentada también en sus apuntes por Linden y Coll. Aquí el poeta refuerza, mediante el juego de palabras, la impresión lineal del tiempo y de la brevedad de la vida. De forma parecida al soneto de Linden, Quevedo funde en un verso la imagen que reúne en un presente tres tiempos distintos (“soy un fue, y un será, y un es cansado”) que intensifica la idea del paso del tiempo mediante el juego con los tiempos verbales y la rápida enumeración. Una percepción similar del tiempo es la que se privilegia en “El andariego”, a pesar de que se intenta eludir dicha linealidad. Mientras que en la poesía de Montejo se presenta la posibilidad de evocar un instante y sentirlo en simultaneidad con otro ya ocurrido, como puede verse en sus poemas mediante la evocación de la emoción que provoca la experiencia pasada, y en el fluir de los recuerdos que de esta forma se han depositado en la memoria. Montejo ve en el poema la necesidad de la emoción, mientras que en el soneto de Linden predominan los

artificios de la palabra, la preocupación por la forma, "que más tienden a la lógica que a la lírica". El poeta reflexiona sobre dicha necesidad en su ensayo sobre Juan de Mairena, cuando el personaje apócrifo de Machado manifiesta su preocupación por lo que llama "el culto artificioso de las imágenes líricas" (1996, 103-104).

Para Montejo, y para Mairena, la palabra poética tiene lugar mediante la captación del tiempo, cuando registra "desde su palpitante vibración interna el acontecer de lo vivido […]" (103). Recordemos también que, en este sentido, el heterónimo Blas Coll distinguía entre el tiempo mental, el del fluir del lenguaje, y el tiempo real, de las sensaciones que acontecen, y como parte de su proyecto intenta acercar el lenguaje a una representación de este "tiempo real". De esta forma, Coll y Montejo manifiestan el compromiso que orienta al poeta a buscar la forma en la que la lengua se ajuste lo mejor posible al medio que rodea a los hablantes, para nombrar las cosas de forma más apropiada. Esto también implica una posibilidad de contacto con el sentido sagrado de la vida, el aspecto religioso que predomina en la poesía montejiana: que al nombrar las cosas las haga "poner en pie". Por esto, sus poéticas privilegian la importancia de la emoción y el sentimiento, por mostrar el paso del tiempo como algo sensual, que pertenece al ámbito de los sentidos y de la vida, aspecto que se echa de menos en el soneto de Linden.

Frente a estas preocupaciones, lo que encontramos en la obra del heterónimo es el uso de imágenes renacentistas o barrocas y de algunas fórmulas convenientes para la rima, propias de la época de Quevedo. Miguel Gomes señala que "ese manierismo resulta valioso para estimar la destreza de Montejo […] ha sido calculado con el afán de *narrar,* dar verosimilitud a un personaje: un individuo que abandonó el español y se ha reincorporado a él y a su historia, sintiendo el asombro del extranjero" (Gomes 1997, 98). Además, de este modo resulta clara, nuevamente, la exploración, por parte de Montejo, de preocupaciones que pueden contradecir su poética a través de la obra del heterónimo, permitiéndole trabajar con puntos de vista inconciliables en su poesía.

Otro aspecto en el que se relacionan los poemas de Montejo y los del heterónimo, tiene que ver con el trato del tema amoroso que ambos llevan a cabo. Basta detenerse en algunos versos del soneto de Tomás Linden titulado "Afrodita", para observar esto con más detalle: "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 un náufrago en último braceo, / sin oírle el más mínimo jadeo / por la

pena que allí la atormentaba […]" (Montejo 2007, 133). En estos versos se trata el tema de la tristeza de los amantes por no alcanzar la realización del deseo. Es importante notar que la alusión mitológica se constituye en otro de los rasgos que caracterizaron la poesía del Siglo de Oro (López 26). La imposibilidad para consumar el amor es la causa de las lágrimas de Afrodita, quien representaba en la mitología griega el deseo y la atracción sexual. Sin embargo, esta Afrodita llora lágrimas de mármol y además se encuentra en un museo sin mar. El poeta alude así a la época moderna, de los museos, donde se ha perdido el sentido sagrado de la existencia, por eso Afrodita es de piedra, como su sollozo.

Nuevamente, nos encontramos en estas estrofas del soneto con la falta de aquello que resulta esencial en la poética de Eugenio Montejo: el sentimiento, la emoción y la descripción de las sensaciones, que como veremos explora también en su poesía erótica. Aunque podría pensarse que en estos versos se expresa una emoción, esta resulta común y convencional. Sólo hacia el final, puede advertirse mejor la indagación a partir de los sentidos, necesaria para entrar en contacto con el tiempo otro, verdadero, y con el sentido sagrado de la existencia que ahora se insinúa a través del deseo y la atracción física que produce el amor. Los últimos tercetos del soneto concluyen así: "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." (133). En ellos, el deseo procura algunas sensaciones que impulsan el contacto entre los cuerpos y la posibilidad de devolver a esta Afrodita a su mar y de darle lugar al largo viaje. Recordemos que a partir de algunos poetas románticos el amor se identifica con la idea de un más allá remoto y sagrado, al cual podía accederse a través del viaje. Por lo tanto, en los tercetos que concluyen el poema, el yo poético rompe con algunos de los esquemas tradicionales y procura un tratamiento del tema amoroso más próximo a la poesía moderna. El soneto se mueve entonces entre dos tradiciones contradictorias, la clásica y la moderna, en las que pueden reconocerse dos concepciones distintas del amor. La tensión es planteada por Montejo a través de la exploración que lleva a cabo en la obra heterónima.

Para comparar cómo se da el trato de este tema entre la obra del heterónimo y la de Montejo, resulta ilustrativo tener en cuenta algunas de las opiniones del poeta venezolano sobre el tratamiento del amor en la poesía. Cuando se publicó el libro de

poemas *Papiros amorosos*, en el año 2002, Montejo afirmó en una entrevista: “siempre pensé que se trata de un texto difícil –el poema erótico–, que demanda no poca destreza verbal, por lo que no conviene precipitarse. Al encarar su escritura no resulta fácil pasar de la orilla de la palabra a la orilla de la memoria. Y sin ese pasaje no hay poema que valga […] en el texto amoroso hay que tener presente que cuanto interesa a una pareja no siempre interesa al lector. Su tono debe esquivar el riesgo del lugar común y la nadería” (Gutiérrez, María, s.p.). Estos cuidados en la escritura que confirman el trabajo pormenorizado de Montejo en la búsqueda de un tono y un lenguaje sencillo, equilibrado y armonioso, no resultan evidentes en los sonetos del heterónimo, como puede deducirse de la lectura de “Afrodita”, y pueden reflejar algo de la impericia de Linden en el manejo de este tema.

No obstante, también podemos encontrar algunas coincidencias en el desarrollo de este tema en ambas obras. Para Montejo, como lo anotamos previamente, el amor es una de las formas de alcanzar la plenitud, la unidad con la tierra y la naturaleza. En su libro *Terredad*, el poeta se refiere a este título cuando escribe: “Creo en la vida bajo forma terrestre”, y desarrolla a partir de este neologismo una visión poética sobre la condición terrenal de nuestra existencia. Como lo anota el crítico venezolano Gustavo Guerrero, “esta creencia lo reconcilia con su (nuestro) destino material y hace que el mundo se despliegue en sus versos como un cosmos y no como un caos, a imagen y semejanza de su concertada prosodia” (2005, 124). En su libro *Terredad* el poeta intenta conciliar nuestra condición de finitud con la experiencia de unidad con la naturaleza, que al mismo tiempo representa un vínculo espiritual y armónico con lo que permanece. Teniendo en cuenta el planteamiento de Guerrero, en este sentido, podemos afirmar que para Montejo el amor también significa un vínculo con la Unidad, con lo sagrado. Montejo celebra las sensaciones y el contacto vital con el mundo que lo rodea, y halla en esa experiencia un sentido sagrado. Por eso, el momento de la unión de los amantes también es depositario de lo divino y de la posibilidad de reconciliación con la naturaleza y la tierra. Esta creencia proviene del pensamiento romántico, que concibe el amor como una experiencia “de la totalidad que se traduce en el sentimiento de formar parte del otro y del universo entero, hasta confundirse por completo con ellos” (Guerrero 2005, 124).

Veamos uno de los poemas de *Papiros amorosos*, libro en el que Montejo explora el tema del amor en su poesía:

MILAGRO PURO

Y este milagro de ser aquí la vida
sin saber qué es vigilia ni qué es sueño,
hasta que sople la noche y nos apague.
El milagro de verla, de sentirla,
y con ella en los ojos, en las manos,
asir lo que nos da, lo que contiene,
para que vaya y vuelva con su música
de lo que soy a lo que eres,
de tus palabras a las mías.
El solo paso palpitante de su sangre
en nuestras venas,
la rotación de su misterio en la galaxia de las cosas,
para que gire la gran rosa en el espacio
y nuestros cuerpos se encuentren en la tierra,
cada cual con el grito de su llama,
cada cual en su tiempo sin tiempo,
hasta que el rayo que llega de tan lejos
por un instante cruce nuestra carne
y nos ate los sueños su relámpago. (37)

En este poema se hacen evidentes varios de los aspectos que ya hemos señalado sobre la poesía de Montejo y el tratamiento del amor que en ella se despliega. En primer lugar, el poeta parte de la alusión al milagro de existir, de ser la vida, que sostiene su poesía y que comentábamos a partir del título de su libro *Terredad*. La voz en primera persona del plural, nos indica que por medio del poeta se expresan los amantes y que el milagro puro es la manifestación vital del amor y del deseo de unión entre los cuerpos. El deseo permite renovar las sensaciones de la vida y percibir mejor su armonía secreta, en otras palabras, despierta la celebración de lo vital “para que vaya y vuelva con su música”.

Enseguida, la presencia de la segunda persona nos coloca frente al ser amado. La música de la vida, esa armonía secreta, fluye entre los amantes y se manifiesta en las palabras que comparten. En los siguientes versos prosigue la expresión de la música que trae consigo el deseo, de ahí que estos aludan a imágenes que transmiten la idea de un ritmo universal. El deseo amoroso es fuente de correspondencias. Por esta razón se describen las sensaciones que el yo poético describe como el “paso palpitante de su sangre en nuestras venas” o “la rotación de su misterio en la galaxia de las cosas”. Estas correspondencias mediante las que se manifiesta la unión de los amantes con la vida, culminan con el encuentro de los cuerpos y la consciencia de su condición de unidad con la tierra y con el misterio de “la galaxia de las cosas”. El reconocimiento de las

correspondencias se mantiene, como era característico en la poesía romántica, ligado a una visión sagrada de la naturaleza y de la vida.

El momento del encuentro de los cuerpos se convierte en el instante de la revelación. El amor permite la identificación espiritual de los amantes, “cada cual con el grito de su llama, / cada cual en su tiempo sin tiempo”. Esto posibilita que, en el instante del éxtasis amoroso, los amantes participen de la naturaleza, que se expresa con la imagen del rayo que proviene de lejos y que atraviesa sus cuerpos. Es claro que en este poema se presenta una aproximación en cuanto al sentido que adquiere el tratamiento del tema del amor con el soneto de Linden, específicamente con respecto a los dos tercetos que lo concluyen, no obstante, hay que señalar que en el poema ortónimo esta visión es mucho más profunda y presenta los matices que le confiere la emoción y el sentimiento, mientras en el soneto del heterónimo, la idea del amor se encuentra a medio camino, entre una concepción tradicional, que alude a la insatisfacción del deseo y el intento por trascender esta limitación. En la poesía amorosa de Montejo podemos leer la celebración del amor. Hay una “constante felicidad del encuentro entre el amante y su amada, siendo este encuentro una especie de contacto con la divinidad, con el orden cósmico, con la armonía universal” (Lee 83), algo que apenas se insinúa en los versos finales del poema del heterónimo.

Ahora bien, algunos de los sonetos presentados en la colección merecen ser tenidos en cuenta por los logros que representan estéticamente. En ellos se da cuenta de cómo en Linden el lenguaje poético se fortalece sobre la marcha y gracias al trabajo de la escritura, al enfrentar las limitaciones que le impone su experiencia con el lenguaje. Veamos en qué consisten los alcances a los que llega la poesía del heterónimo, a modo de ejemplo, en el siguiente soneto:

EL RETRATO

Soy éste que está aquí, veinte años antes,
a la luz objetiva del retrato,
aunque el tiempo con pérfido arrebato
en polvo haya trocado esos instantes.

Al fondo de los ojos anhelantes
arde la pena de quien hizo un trato
con el destino, y tras el desacato
se duele de sus hados inconstantes.

> Soy éste y tantos otros que en mi sueño
> vagan, se acercan y desaparecen,
> según el mes, el año, el cada día.
>
> En mí tienen su espejo, no su dueño,
> en mí secretamente resplandecen
> con sus mil rostros de melancolía. (163)

Los versos iniciales del poema plantean una aproximación al pasado que surge del encuentro con el retrato. El yo poético se acerca así al tratamiento del tiempo que desarrolla Montejo en algunos poemas de su obra ortónima comentados anteriormente, como “Deshora”. De esta forma, la presencia de la ausencia que notábamos entonces vuelve a aparecer en este poema y sirve de base a una nueva perspectiva del tiempo por parte de Tomás Linden, que se aparta del tratamiento tradicional sobre el tema en la poesía del Siglo de Oro, a partir de un objeto común en dicha poesía, como lo es el retrato.

En el poema, el retrato da lugar a la rememoración del pasado, lo que posibilita la experiencia de simultaneidad planteada por Montejo en su poética. No obstante, mientras en “Deshora” se subraya el despojo y el hecho de que la vida pasa precipitándose hacia el vacío, en el soneto de Linden existe algo que queda. En el poema el tema del tiempo, de su curso irremediable y devorador, aparece nuevamente en la imagen de aquel que desde el presente extraña y se encuentra frente al retrato. El tiempo ha mudado en polvo los años transcurridos y la mirada sobre el objeto da vida a las emociones que ocultan los “ojos anhelantes” y al lamento por los cambios inevitables que el curso del tiempo trae consigo, propio de quien no ha logrado reconciliarse con su destino y manifiesta una sensación de pérdida de la unidad con el mundo. Sin embargo, en la conclusión que tiene lugar en los tercetos se sugiere la multiplicidad del poeta que, acorde con la visión crítica del tiempo lineal que hemos visto anteriormente, afirma ser ese que fue, y el que es ahora, junto a “tantos otros que aparecen en mi sueño” y que vienen y se van, como las horas. El yo poético de estos versos es reflejo de los “otros”, que han pasado, lo que queda de estos. Linden invierte el argumento con relación a “Deshora”: el yo presente es el que pierde materialidad frente a los pasados. Además de cuestionar una visión esquemática y lineal del tiempo, propia de la tradición clásica a la que le ha rendido homenaje, en el poema se lleva a cabo una afirmación de lo múltiple, que armoniza con su naturaleza cambiante y busca entrar comunión con los otros.

Esta manera de ver y de interpretar el mundo corresponde también con la presente en los poemarios de madurez en la poesía de Montejo: *Terredad* y *Trópico absoluto*, en los cuales surgen algunos temas y conceptos claves sobre los que se establecerá lo más logrado de su obra. Sólo que en "El retrato" esta visión se presenta con las formas prestadas de una tradición ajena a la cual se le rinde homenaje, como lo es el barroco. En relación con el poema de Linden podemos aludir a uno de los sonetos de la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, autora destacada dentro del barroco hispanoamericano, que comienza con el verso "Este que ves, engaño colorido": "Este que ves, engaño colorido, / que, del arte ostentando los primores, / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido; // éste, en quien la lisonja ha pretendido / excusar de los años los horrores, / y venciendo del tiempo los rigores / triunfar de la vejez y del olvido, // es un vano artificio del cuidado, / es una flor al viento delicada, / es un resguardo inútil para el hado: // es una necia diligencia errada, / es un afán caduco y, bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.".

En este soneto la autora vuelve sobre un tema tradicional en la poesía barroca, como lo es el paso del tiempo y la brevedad de la vida, el *tempus fugit*, al cual nos hemos referido anteriormente a partir de la imagen de un retrato suyo. Este le ofrece la ilusión de triunfar sobre el tiempo y de ser depositario de la belleza y la juventud. Sin embargo, el poema desarrolla también el tema del desengaño: el retrato y el arte se revelan como espejismos de los sentidos. De esta forma la enumeración del verso final hiperboliza el significado de la muerte, que se oculta en los vanos cuidados artificiales del retrato. El soneto permite ver cómo la autora se apropia, al igual que Linden, de la tradición del barroco español, mediante el empleo de figuras literarias, como el hipérbaton o la hipérbole, desarrolladas en su momento por autores representativos de este estilo, entre los que podemos aludir a Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. El soneto tiene en común con el de Linden, además del objeto que se encuentra en la base de ambas composiciones, como lo es el retrato, y del empleo de figuras literarias características del Siglo de Oro, la alusión al tema del tiempo que huye (*tempus fugit*). Aunque, como hemos visto, Linden supera esta visión, a la cual sólo alude en los versos iniciales y explora otras variantes sobre el tema, que se aproximan al tratamiento del tiempo propuesto por Montejo en su poética.

Para concluir, hemos de notar la proximidad que se manifiesta entre las obras de Tomás Linden y Eugenio Montejo. Ambos parten de una indagación similar en la base de sus

inquietudes y elecciones estéticas, relacionada con la búsqueda de un lenguaje anterior. Sin embargo, para Linden esta elección tiene que ver con el encuentro con el español, su lengua materna, a la cual regresa después de varios años con el ánimo de revisitar sus raíces. En cambio, para Montejo esta indagación tiene motivos mucho más trascendentales. La lengua que busca no está relacionada con sus orígenes personales sino con el origen del hombre y con el ámbito mítico que explica el origen del mundo y de las cosas. Por otro lado, la coincidencia en la búsqueda de este lenguaje anterior no es gratuita y es así como también se manifiestan en ambas obras algunas intuiciones similares en relación con temas como el tiempo y el amor.

También quedan algunos poemas del heterónimo que proponen un diálogo abierto con la poética y las inquietudes estéticas de Montejo, tal como pudimos comprobarlo en la visión compleja de temas como el amor y el tiempo, en los cuales, lejos de quedar atados a la tradición clásica, se promueve un encuentro entre distintas concepciones que tienen lugar en el poema. Recordemos que el heterónimo también ha sido influido por la poesía moderna en su lengua paterna, y esto puede repercutir en algunos de los sonetos, a pesar de los límites formales que se impone. De esta forma queda trazado el juego de intertextualidad que inaugura Montejo en la presentación de sus obras, cuando los planteamientos de un heterónimo cuestionan o respaldan la obra de otro o del poeta ortónimo. Esto le permite también recrear la tensión entre aspectos contradictorios y desplegar también un diálogo entre distintas tradiciones a través de su obra heterónima, ampliando y diversificando el alcance de su obra poética.

4. Los últimos heterónimos: Eduardo Polo y Lino Cervantes

4.1 La poesía infantil como "juego verbal" en *Chamario* de Eduardo Polo

Todas nuestras infancias,
las de ellos y las de nosotros,
dialogan frente al espejo del misterio.

Eugenio Montejo

El heterónimo Eduardo Polo es el penúltimo de los colígrafos en ser publicado por Eugenio Montejo. Su libro, del año 2004, se titula *Chamario*, palabra que proviene del juego con la expresión venezolana *chamo*, con la cual se designa de forma popular a los niños o jóvenes de corta edad en el vecino país. De la misma forma en la que surgen los demás colígrafos, Eduardo Polo es presentado por su creador por medio de un prefacio. En un tono acorde con el público infantil, al cual está dedicada la obra, Montejo comenta brevemente la historia de Blas Coll y de los colígrafos, dando algunos detalles nuevos que complementan la imagen del singular grupo de personajes:

> En un pequeño pueblo de pescadores llamado Puerto Malo, un pueblo de pocas calles y muchos barcos, vivió a principios del siglo XX un viejo tipógrafo, de aspecto menudo y algo estrafalario, cuyo breve nombre era Blas Coll. Al igual que todas las casas que se encontraban en aquel pueblo, la suya tenía las paredes pintadas de blanco de cal cruda y azul añil. En esa misma casa quedaba también su tipografía. (Polo 5)

De esta forma se describe enseguida la casa del maestro Blas Coll y se detalla la tipografía que en ella funcionaba: "además de las escasas máquinas de su taller, podían

verse algunos estantes con cachivaches y un grabado con la figura de Simón Rodríguez"[21] (5), dato que amplía algunos rasgos que no pueden ser pasados por alto en la exégesis de la obra del maestro Coll y del proyecto heteronímico llevado a cabo por el poeta venezolano. En este caso, la importancia está en el aspecto que encarna la figura de Simón Rodríguez, quien es reconocido como "tipógrafo de la utopía". Montejo explica en uno de los ensayos de *El taller blanco* que el quehacer del utopista lo ocupa no tanto la mención de cuanto cree necesario corregir en el tiempo que vive, como el "sugestivo dibujo de mundos más felices y perfectos" (71). La utopía a la que se refiere el ensayo consiste en el empeño de Rodríguez por fundar en "nuestra América" una sociedad nueva y libre. Destaca, en este sentido, que Rodríguez es conocido como "el maestro del libertador" por su papel como tutor y mentor de Simón Bolívar. Sorprende la similitud que presenta la descripción del trabajo de Rodríguez con el proyecto de renovación del lenguaje que lleva a cabo el heterónimo Blas Coll: "Rodríguez revoluciona el arte de componer un texto, tratando de ajustar lo más posible el sentido de la página escrita al ritmo natural del habla" (73). Este propósito es cercano a la búsqueda de Coll, quien sostenía que el lenguaje debe acercarse al mundo circundante y ajustarse al medio natural para nombrarlo en su esencia[22].

De esta forma, en la descripción del propósito de Simón Rodríguez en su trabajo, también se manifiesta una semejanza con la cercanía del mundo sensorial que privilegia Montejo en su poética. Sin embargo, puede resultar contradictoria la preocupación de Montejo por la relación entre los aspectos formales de la obra, como la disposición tipográfica de las palabras, y la manifestación de lo vital y del mundo que rodea al poeta. Recordemos que en algunos de sus ensayos Montejo toma distancia de la insistencia de

[21] Filósofo y educador venezolano, maestro de Simón Bolívar, Simón Rodríguez es reconocido por Eugenio Montejo en uno de los ensayos de *El taller blanco* como "El tipógrafo de nuestra utopía", título del ensayo en el que el poeta destaca lo novedoso en la impresión de sus escritos y el minucioso diseño tipográfico que compone al publicar sus libros.

[22] No olvidemos también que ambos comparten su labor como tipógrafos y que el mismo Coll, en uno de sus textos se compara con el "maestro de nuestra libertad": "Extraña aventura la mía, venido de tan lejos a recalar en esta comarca, tras la huella del más insigne de los tipógrafos del nuevo mundo, el sabio Simón Rodríguez. Cada día me persuado más de que sólo este errante iluminado habría sido capaz de imprimir el libro soñado después por Stéphane Mallarmé, sin violentar el equilibrio de sus espacios escritos y no escritos, sus negros y blancos, ni el nítido dibujo de sus silencios. Rodríguez, Mallarmé y yo –Dios me perdone por igualarme– tres locos, tres letras, tres puntos… y entre los tres, la clave de una sola palabra que nadie descifrará jamás" (2007a, 73).

algunos poetas por la forma, ya que el poeta identifica dicha insistencia con un olvido del compromiso del escritor con su medio. Compromiso que obliga al poeta a buscar la manera en que su lengua se ajuste lo mejor posible al medio que rodea a los hablantes y está relacionado con la tarea de devolverle a las palabras la capacidad de animar ese medio, análoga a la preocupación de Rodríguez por acercar el lenguaje escrito al hablado. Ahora bien, Montejo alude también a la necesidad del cuidado por la forma en todo buen poema, sin dejar de poner el acento en la importancia del sentimiento y las emociones que el mundo produce en el poeta. Por esta, al inicio del "Fragmentario", Montejo afirma: "A través del sentir puede válidamente conquistarse el lenguaje que lo exprese; el sentimiento mismo, cuando es legítimo, procrea su forma o la posibilidad de inventarla" (1996, 229).

Retomando la presentación del libro de Eduardo Polo, después de la mención de Simón Rodríguez Montejo procede a calificar al autor de *Chamario* como uno de los "colígrafos más renombrados" y señala que, al igual que los otros, él también era un escritor y poeta notable, a quien sus amigos apodaban "el mago", debido a los "ritmos y maravillosos efectos que lograba en sus poemas". Según el prologuista, Eduardo Polo abandonaría para siempre el pueblo de Puerto Malo para dedicarse a la música y a la arqueología marina en otro país del Caribe.

Aunque se habla con admiración de sus poemas, se señala igualmente la referencia, que sus amigos hacen con pesar, de la destrucción de todos sus escritos antes de partir del pueblo. El autor añade que también hay quienes aseguran que, del mismo modo en que lo hizo un antiguo poeta chino, Polo arrojó al agua, desde un bote, el resto de sus cuadernos y recortes, afirmando después con satisfacción: "ahora todos mis poemas están en el mar…" (5). Con ironía, Montejo nos presenta la realización del deseo de unión de la poesía con la naturaleza y el mundo que nos plantea en su poesía. Resulta inevitable para el lector experimentar la gracia implícita en los comentarios de los incidentes que hacen parte de las historias de los poetas heterónimos, cuando estos reflejan la inocencia con la que asumen la materialización de inquietudes estéticas como la fusión del lenguaje o de la poesía con el mundo.

Más adelante, el poeta comenta que de la "celebrada obra" del personaje sobreviven aún los poemas que hacen parte de la colección de rimas para niños que son presentadas en el libro, ya que este fue uno de los pocos que el maestro Blas Coll alcanzó a editar en su

tipografía. Según Eugenio Montejo, Eduardo Polo insistía en que en nuestra lengua, desafortunadamente, la creación literaria destinada a los niños resulta menos importante que la que puede leerse en otras literaturas y cita algunas palabras suyas escritas en *La Gaceta de Puerto Malo*, el emblemático periódico del pueblo: "Todavía no comprendemos que escribir para niños es algo perfectamente serio". Montejo da detalles sobre la escritura del libro. Nos informa que, en el mismo artículo de este periódico, Polo sostenía que cada rima había sido compuesta como un juguete verbal, "tratando de reproducir el placer que encuentran los muchachos al cambiar y trastocar la forma de las palabras para producir nuevas combinaciones en las voces de todos los días" (5).

Montejo también afirma que los versos compuestos por Eduardo Polo que sobrevivieron con la publicación, estaban dedicados a los hijos de los pescadores de la humilde aldea en la que también han cobrado vida las obras de los otros heterónimos. Además, detalla que su autor le puso música a algunas de aquellas rimas ya que en muchas ocasiones lo escucharon cantarlas acompañándose de los sonidos de un piano. Al igual que en las anteriores obras heterónimas, en el prólogo el poeta nos indica que del libro completo, impreso por Blas Coll, sólo se reproducen un conjunto importante de las composiciones porque este se ha extraviado, reafirmándose en su papel de editor e intermediario de la obra publicada, aunque no nos suministra más detalles.

Hay que notar, también, un hecho singular que tiene lugar en dicho prefacio, cuando Montejo aprovecha este espacio para dar crédito a quienes han trabajado en la edición e ilustración del libro de Eduardo Polo:

> Polo siempre tuvo mucha fama de afortunado por la suerte que en todas partes lo acompañaba. Tal vez esta buena suerte contribuyó también a que la gente lo llamara mago. Creo que sigue teniendo mucha suerte todavía, y de ello da prueba esta edición ilustrada de su libro que amorosamente ha preparado Elena Iribarren. Durante años, esta amiga de Polo revisó letra a letra y palabra a palabra cada una de sus rimas y dispuso la orquestación general de la obra. No menos cabe decir del riguroso trabajo de Arnal Ballester, viejo amigo del mar y de los *colígrafos.* En nombre del mago de Puerto Malo me complace manifestarles nuestro agradecimiento infinito. (6)

Curiosamente, Montejo integra, en la historia ficticia del poeta heterónimo y de sus compañeros y amigos colígrafos, a quienes trabajaron realmente en la edición del libro que fue publicado por la editorial venezolana Ekaré. Ambas personas, Elena Iribarren, como editora, y Arnal Ballester, como ilustrador, han desempeñado un reconocido trabajo en del campo de la literatura infantil. Al presentarlos en este prefacio como amigos de

Eduardo Polo y de los colígrafos cobra mayor verosimilitud el mundo ficticio que Montejo ha creado alrededor de sus personajes. La manifestación en nombre del grupo, en el cual aparece también Montejo, de un sincero agradecimiento a quienes están detrás de la publicación, implica un guiño amistoso de reconocimiento a la labor de los colaboradores.

Por último, Eugenio Montejo hace una reflexión sobre la infancia y nos habla del propósito del libro de poemas del heterónimo. El poeta menciona que, además de los varios millones de *chamitos* o niños que conviven en el territorio venezolano, también los adultos de todas las edades llevan de la mano al niño que en algún tiempo fueron, ese que aguarda el tesoro de la infancia, definido por el prologuista como "un prodigio al que siempre tratamos de volver". En esta cartilla, comenta Montejo, Eduardo Polo quiso celebrar todas estas infancias por medio de juegos del lenguaje que buscan provocar en los jóvenes lectores sonrisas y sueños (6). El prefacio finaliza con una dedicación, por parte de Montejo en su rol de editor y prologuista, de la nueva edición del libro a los niños.

Para acercarnos a la obra de Polo, en un primer momento, hay que notar que el poeta comparte con este heterónimo la idea de que la literatura para niños ha carecido de una tradición importante en nuestra lengua. Esto puede verse en una entrevista realizada pocos años antes de su muerte, en la cual Montejo reconocía la dificultad que exige un proyecto de escritura para niños: "escribir un poema que valore la inteligencia del niño, de un niño que es muy inteligente en el uso del lenguaje y que está en el poder creativo, es muy difícil porque hay que ofrecerle algo convincente y fuerte. En la lengua castellana no ha habido la tradición de grandes autores para niños, no sé por qué" (Padrón 273). Aunque el poeta reconoce algunos esfuerzos realizados durante el siglo XX, que inician con Juan Ramón Jiménez, sostiene que, en comparación con otras lenguas, la ausencia de libros para niños en el castellano es notable y también critica los lugares comunes que hay que sortear en esta literatura: "es muy fácil caer en la tentación del sapito con la ranita y la cosa" (273), afirma Montejo.

Teniendo en cuenta lo anterior, llama la atención que un poeta ya consagrado se entregue a la tarea de publicar un libro de poemas para niños, así sea bajo la supuesta autoría de un heterónimo. En la misma entrevista, cuando se le pregunta por la escritura del libro, el autor nos sorprende cuando revela que los textos fueron escritos muchos años antes de su publicación en 2006. Montejo cuenta que no había cumplido cuarenta

años cuando escribió las rimas y que no consideró conveniente darlas a conocer en dicho momento. La preocupación del poeta por la unidad y coherencia de su obra ortónima condujo entonces a que los textos fueran archivados y que sólo después de la puesta en marcha de su proyecto de escritura heteronímica haya decidido publicarlos, bajo la pluma del personaje creado (273).

Lo más destacable del libro de Eduardo Polo es la libertad con la que se procede en los denominados "juegos verbales", expresión con la que Montejo alude en el prólogo a las rimas que conforman el libro. Veamos uno de los poemas:

> LA BICICLETA
>
> La bici sigue la cleta
> por una ave siempre nida
> y una trom suena su peta
> ¡Qué canción tan perseguida!
>
> El ferro sigue el carril
> por el alti casi plano,
> como el pere sigue al jil
> y el otoño al su verano.
>
> Detrás del hori va el zonte,
> detrás del ele va el fante,
> corren juntos por el monte
> y a veces más adelante.
>
> Allá se va el corazón
> en aero plano plano
> y con él va la canción
> escrita en caste muy llano. (11)

Como puede verse, la estrategia del autor radica en la elaboración de un "juego verbal" en el que se descomponen algunas palabras, esto produce una suspensión de las convenciones lingüísticas básicas, primordialmente la cohesión textual. En este caso, como en la mayoría de los poemas, detrás del juego con las palabras hay una exploración de la sonoridad del poema y de las posibilidades semánticas que el juego despliega. A través de su heterónimo, el poeta no pierde de vista al lenguaje y las palabras como elementos fundamentales de la realidad del poema. Esto nos recuerda una de las afirmaciones de Octavio Paz en *El arco y la lira*: "La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre es gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí

mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo" (Paz 2011, 34).

En los "juegos verbales" que plantea el poema está presente una conciencia importante de las posibilidades creadoras del hombre a partir del lenguaje, mediante las cuales pueden ser modificados o inventados los sentidos que circulan en la vida cotidiana a través de las palabras. Nótese que en el poema algunas palabras al ser divididas permiten además del énfasis en la sonoridad, que posibilita la elaboración de la rima con palabras que comparten los sufijos, como "bicicleta" y "trompeta", "horizonte" y "monte" o "elefante" y "adelante", el juego con algunas palabras compuestas. Así, la composición de vocablos como "altiplano" o "ferrocarril", permite reconocer un tipo de palabras que se componen de otras más sencillas o simples, o cuyos lexemas derivan de estas: por ejemplo, "alto y plano" son dos adjetivos que conforman la palabra "altiplano", o la palabra "ferrocarril", en la cual encontramos la unión de un adjetivo y un sustantivo común, "férreo" y "carril", que producen una nueva expresión. De forma más creativa descubrimos el juego con la palabra "avenida" en el que la descomposición origina vocablos que semánticamente no poseen un vínculo con la palabra de la cual provienen, lo que da lugar al encuentro de diversos sentidos que hacen posible la producción de nuevos significados.

En este sentido, la descomposición de las palabras funciona también como una forma de llamar la atención sobre las relaciones del lenguaje con la realidad. Por ejemplo, a primera vista la disposición visual que adquieren los versos al separar en dos las palabras está relacionada con las dos ruedas de la bicicleta. Este hecho se ve reforzado por la ilustración de Arnal Ballester que acompaña al poema, en la que vemos una figura sobre una bicicleta dividida en dos partes y, más al fondo, una avenida que ha sido dividida de la misma forma. En cada extremo de esta vía hay dos partes de un letrero que muestra la palabra horizonte fraccionada, al igual que en el poema. En estas rimas el juego hace posible una conciencia mayor de las relaciones del lenguaje con la realidad, y posibilita la transformación de la realidad y la creación de nuevos sentidos por medio de la transgresión que opera en el lenguaje.

En segundo lugar, en la obra de Eduardo Polo cobra una importancia particular el nivel fonológico del significante. Hay una preocupación especial por la interacción del sonido con la producción de sentido en el poema. Esto da cuenta de un aspecto que suele ser

pasado por alto en la producción de literatura para niños, al cual Montejo ha aludido en la entrevista mencionada anteriormente cuando se refiere a los lugares comunes que hay que evitar al decidirse a escribir libros destinados a los lectores más jóvenes. El poeta afirma que se trata de valorar la inteligencia del lector infantil por medio del juego con las palabras, que le permiten un contacto distinto y consciente con el mundo a partir del lenguaje. Con ello, los niños tienen la oportunidad de encontrarse frente a las posibilidades creativas que les ofrece el idioma, por medio de la puesta en marcha de nuevos sentidos que surgen de un lenguaje sencillo y cercano a sus experiencias cotidianas. Recordemos la importancia que Montejo le da a la sencillez del lenguaje en su poética. Con este lenguaje es posible precisamente el encuentro del hombre con la infancia perdida, con sus orígenes, como veíamos en capítulos anteriores.

Resulta así clara la importancia que el autor da a este público especial frente a las opiniones que subvaloran la poesía para niños. De esta forma, el poeta trata de recordar que las primeras palabras que son aprendidas por el niño poseen el encanto vivo del sonido, cuya experiencia y gozo antecede el significado. “Muchos niños, al escuchar por primera vez una palabra, no inquieren de inmediato por su significado, sino que juegan largamente con su sonido, susurrándolo, diciéndolo en alta voz, con diferentes entonaciones. Después le inventan significados diversos, poniendo la palabra en nuevos contextos, para ir, mucho después, ya agotado el juego, en busca de la definición” (Calvo 14). Así, orientarse por una visión tradicional y mecánica cuando se promueve en la poesía infantil la fijación del significado de las palabras nuevas, aunque puede enriquecer el vocabulario y una básica comprensión de los versos, pone en riesgo el desarrollo de otros aspectos no menos importantes, relacionados con la función lúdica del lenguaje. Dicha función es recreada, por otra parte, en la poesía popular, los juegos tradicionales, entre otras formas cercanas a los niños (15), de las cuales puede servirse el poeta que decide emprender un proyecto de escritura infantil, como el llevado a cabo por Polo en su libro.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos comprobar que en la puesta en marcha del “juego verbal”, en el poema “La bicicleta”, no nos encontramos con palabras extrañas o de difícil asociación al entorno más próximo a los niños. Por el contrario, palabras como bicicleta, avenida, trompeta, ferrocarril, etc., remiten todas a cosas que hacen parte vital del mundo infantil. ¿Quién no aprendió en su niñez a montar una bicicleta? Ante los

primeros pedaleos se enfrentaba a la avenida como un peligro que era prohibido e invitaba, al mismo tiempo, al riesgo y la aventura que entrañaba recorrerla.

También hay que notar el aspecto musical que sobresale en los textos del heterónimo. El poema “La bicicleta”, como varios del libro, se define a sí mismo como una canción en algunos de versos: “¡Qué canción tan perseguida!”…, “y con él va la canción”. Asimismo, cabe notar que lo primero que experimentamos en los textos de Polo es la sonoridad de sus rimas. El enfoque en el aspecto musical de las palabras es posible en el poema a partir de la división en estrofas de cuatro versos, en las cuales se emplea la rima consonante y cruzada, en la que en cada estrofa riman el primer y el tercer verso, y el segundo con el cuarto, a lo largo de todo el texto.

Otro de los juegos verbales de la obra de Eduardo Polo es la supresión de acentos como forma de generar nuevas sonoridades. Veamos un fragmento del poema “Tontería”:

> Un niño tonto y retonto
> sobre un gran árbol se monto.
>
> Con su pelo largo y rubio
> hasta la copa se subio.
>
> Se creyó un pájaro solo
> que iba a volar y no volo.
>
> De la altura, en un desmayo,
> el pobre niño se cayo […] (31)

Como puede verse, en este poema han sido eliminados los acentos de los verbos pretéritos por conveniencia de la rima consonante en todos los versos pareados. Hay que anotar también, que más allá del evidente juego con el lenguaje, este desplazamiento de los acentos en los versos hace que nos fijemos más en la rima del texto. Se produce así una conciencia mayor sobre este aspecto del lenguaje que puede ser pasado por alto en otra situación. También, hay que anotar que en este texto el juego sugiere también la tontería del niño, pues se trata de rimas “tontas” o sin razón, en las que se alteran los acentos, los sonidos y el sentido de las palabras, sin una lógica aparente.

El juego varía en el libro de un texto a otro, por ejemplo, en uno titulado “El jinete gago” este tiene lugar cuando el poeta acude al desorden silábico para explorar un elemento desconocido y lúdico del lenguaje:

De los montes viene
el jinete gago,
que funde y confunde
todos los vocablos.
Al cinto de la esdapa,
sobre su callabo,
pasa por el pueblo
siempre soliratio […]
Al final se aleja,
entre los guirrajos,
hacia el horizonte
siempre soliratio. (35)

En el poema el juego consiste en adivinar cuál es la palabra correcta que posibilita una adecuada comprensión de lo que dice el texto. En este caso, el yo poético se equipara con el jinete gago o tartamudo, "que funde y confunde todos los vocablos", pero que al hacerlo procura en el lector infantil una conciencia mayor sobre el lenguaje y el mundo que este nombra. De esta forma adquiere sentido el uso de expresiones como "esdapa", "callabo", y "soliratio", con las cuales se inquiere por las palabras que, según el contexto, se adecuarían semánticamente de forma acorde con el resto de los versos. Además, el lector del texto descubre que dichas palabras se encuentran incluidas en estos, con una alteración en el orden de sus sílabas. Con lo cual se precisa mejor el reconocimiento y la elaboración de las palabras correctas en el texto, siguiendo la dinámica que el juego propone. Todos estos aspectos acercan el lenguaje a los niños, mediante la exploración de distintas alteraciones en los versos.

En la colección de rimas y versos de Eduardo Polo el lenguaje se ha convertido en un espacio lúdico en el que podemos encontrar "rimas, palabras, sílabas y letras a ritmo de canción, desmontadas o alteradas, que realizan ingeniosas piruetas verbales o risueños desequilibrios" (Villar 20). Al comparar el procedimiento llevado a cabo por Eduardo Polo con los artificios textuales y las inquietudes estéticas de Lino Cervantes, podemos encontrar que ambos heterónimos comparten su preocupación por dar lugar a la experimentación y a la construcción deliberada de textos que rompen con la estructura convencional del lenguaje, aunque sus ideas poéticas apuntan en direcciones distintas. En Polo podemos observar que su forma de intervenir el lenguaje en las rimas tiene por objeto la consolidación de un nuevo espacio que privilegia la inteligencia del lector infantil y las posibilidades que este encuentra de llevar a cabo una experiencia creativa con el lenguaje. En pocas palabras, sus rimas facilitan un primer encuentro con la poesía,

entendida esta como ese espacio donde se es consciente de la lengua y de las posibilidades que inaugura en la realidad, pues al modificar las relaciones convencionales con el lenguaje irrumpen nuevos sentidos y relaciones inéditas con el mundo que este intenta nombrar. También implica, en cuanto al lenguaje, una dimensión de juego propia de los niños, en la cual este es entendido como una actividad que sirve para divertirse, para reír descubriendo cómo se pueden trastocar los valores que simultáneamente se están aprendiendo.

Por su lado, la tentativa de Lino Cervantes tiende a continuar algunas de las ideas del maestro Blas Coll, en cuanto a la purificación de las palabras en busca de un lenguaje más preciso, que permita una mayor proximidad con las cosas y el mundo circundante que nombra. De esta forma encontramos en la obra de Cervantes, titulada *La caza del relámpago*, y en el prólogo y el epílogo que acompañan la publicación, un diálogo textual entre distintas tradiciones y concepciones sobre la poesía que en ocasiones contradicen algunas de las ideas que Montejo ha planteado en su poética. Lo que predomina en los artificios lingüísticos que elabora Cervantes es el afán por la técnica y por deformar las palabras en su intento por abreviarlas y depurar el lenguaje, ya que, siguiendo de forma literal el proyecto de Blas Coll, desconfiaba de la extensión de las palabras y de lo que ambos conciben como pesadez en la lengua española. Por tanto, su labor no consiste en abrir un espacio nuevo para la experiencia de un encuentro lúdico y armónico con las palabras. Más bien, se trata de una exploración que, siguiendo los postulados de la poesía simbolista, pretende indagar, mediante el lenguaje, en las zonas desconocidas del mundo, en las que se manifiesta lo sagrado y lo vital. De esta forma, se materializan algunos ideales estéticos que constituyen verdaderas utopías, como la idea de un lenguaje puro, que Cervantes aprendió de Valéry y de la poesía simbolista.

En el siguiente apartado de este capítulo se llevará a cabo un análisis detallado de la tentativa estética de Lino Cervantes que permita evidenciar mejor vínculos y rupturas con la obra de Montejo, Polo y de los demás colígrafos, y con algunas tradiciones que se hallan en la base de las afinidades estéticas del heterónimo y de la propuesta poética de sus “coligramas”.

4.2 Una poética de la experimentación: Lino Cervantes y los “coligramas”

Lo más difícil es quebrar una palabra en dos.
A veces los fragmentos siguen viviendo
con vida frenética, feroz, monosilábica.

Octavio Paz

El último personaje heterónimo dado a conocer por Eugenio Montejo es Lino Cervantes, cuya obra *La caza del relámpago* aparece en el año 2006, acompañando una nueva edición de *El cuaderno de Blas Coll*. Según nos indica el poeta en el prólogo a la obra, Lino es “el más consecuente de los discípulos que tuvo el viejo tipógrafo” (Montejo 2007a, 181). Sus poemas son producto de una tentativa creadora que procura continuar al pie de la letra las exploraciones lingüísticas de Blas Coll.

Como hemos visto en anteriores capítulos, las obras de los otros autores colígrafos, concurrentes asiduos a las tertulias y reuniones en la tipografía, se apartan considerablemente de la “rara heterodoxia” que caracterizó al maestro (181). Esta heterodoxia consiste en la locura y el desparpajo que llevó a Coll a inventar un lenguaje que se acercara lo más posible al medio que rodeaba a sus hablantes. Específicamente, tiene que ver con la puesta en práctica del ideal utópico de fusión del lenguaje con la realidad cercana al poeta. Asumir dicha tarea con veneración religiosa conduce al maestro a situaciones incomprensibles, como construir un alfabeto a partir de las huellas de las gaviotas en la arena o decidirse a inventar ese nuevo alfabeto a partir de “las formas lunares”, entre tantas otras locuras que conocemos por los apuntes en *El cuaderno de Blas Coll* publicados por Montejo. Detrás de estos intentos está, como lo mencionamos en el primer capítulo, la inocencia de Coll al pensar que es posible resolver cuestiones como la relación entre el lenguaje y la realidad, por medio del trabajo con aspectos concretos de la palabra, como su representación escrita o su sonido. Aunque todos los heterónimos anteriores a Lino Cervantes plantean diversas preocupaciones relacionadas con la precisión en cuanto a la forma en sus textos, ninguno asume deliberadamente el intento de modificación de la lengua. Lo que cada personaje lleva a cabo, más bien, es una búsqueda de fidelidad con el mundo y de justeza formal al decidirse por alguna tradición específica, como las coplas, los sonetos o las rimas para niños. Por su parte, Lino Cervantes, quien se decide llevar a la práctica de sus

coligramas los planteamientos del maestro, no llega, sin embargo, al alejamiento y final abandono del lenguaje castellano que conduce a Coll a la incomunicación total. Recordemos que Montejo nos informa en el prólogo al cuaderno de Coll, que este prescindió en sus últimos días del español, decidiéndose a inventar otro lenguaje que reprodujera las fases lunares. También nos ha indicado que en su postrimería el personaje "abandonó el lápiz por el pincel, y pasaba largas horas dibujando sus complicados arabescos", y que hubo un periodo final de "incomunicación total […] cuando ya la luna le había consumido los sesos" (39).

Como lo ha hecho con los anteriores personajes, Montejo proporciona algunos datos que nos permiten acercarnos y conocer un poco más de Lino Cervantes. No obstante, en este caso esto no ocurre solamente en el prólogo, en el cual el poeta ha decidido abstenerse de emitir cualquier juicio de valor sobre la obra del heterónimo, sino que se complementa con unos comentarios sobre su obra que el poeta ha añadido, como epílogo, al final de la colección:

> El lector de seguro ya habrá advertido la intención escrupulosamente neutra de este corto prefacio. El caso es que en vez de pronunciarme acerca del valor literario de sus textos, he preferido añadir al final del libro un breve epítome de opiniones suscitadas a raíz de la publicación de los coligramas, algunas de las cuales han sido extractadas de papeles privados que por primera vez ahora se divulgan. No son muchas, es verdad, pero cubren una gama que va del franco rechazo a la adhesión decidida. (184)

Montejo teje así en el prólogo y el epílogo del libro una serie de relaciones entre los heterónimos y otros personajes-autores ficticios que son citados como cercanos a los discípulos de Blas Coll, o como estudiosos de sus obras. De este modo, encontramos además de algunos comentarios de los compañeros, también colígrafos, Sergio Sandoval, Eduardo Polo, Tomás Linden y Jorge Silvestre, los de otros autores ficticios que contribuyen a ampliar el mundo de los personajes. Cada comentario posee una breve reseña bibliográfica que procura mantener la verosimilitud en la ficción que acompaña la historia de Blas Coll y los colígrafos. Por ejemplo, nos topamos con algunas referencias de una supuesta crítica llamada Amelia de Rivas, autora de una monografía inédita titulada *Arte y obra de los colígrafos,* que es citada en un par de ocasiones, y que evidentemente tampoco existe. También aparecen otros nombres como Mariano Soto, Juan Navarro, Rafael Yepez, María Randazzo, María de Morales, Vico Bautista Z, varios de ellos escritores inventados de publicaciones igualmente ficticias. Algunos de los comentarios sirven para expresar opiniones y lecturas personales a través

de cartas al editor y compilador de los coligramas. Como curiosidad, se nos ofrece un comentario del cura Tiznado, el presbítero de Puerto Malo, que aparecía anteriormente en *El cuaderno de Blas Coll*, quien firma bajo el nombre de Juan Pablo Tiznado.

Según algunos de estos apuntes, sabemos que Lino Cervantes era un seminarista de Maracaibo que, en un viaje que realizaba a Curazao, pasó por Puerto Malo y conoció al maestro Blas Coll. Entonces decidió, de forma insólita, quedarse a su lado por tiempo indefinido. Por medio de otros comentarios sabemos que Lino recibió una oferta para estudiar música en Europa pero jamás se atrevió a hacer el viaje y muere finalmente cuando toma parte en los sucesos de "El Porteñazo", un intento de golpe de estado que tuvo lugar en Venezuela en el año de 1962, en la población de Puerto Cabello (225).

Esta última constituye una alusión a la historia venezolana que igualmente vale la pena destacar dentro del artificio que Montejo recrea en la obra heterónima. Podemos pensar que el poeta destaca este hecho como una forma de hacer visible la historia de su país durante los años cincuenta y sesenta, mediante la cual rinde homenaje a sus amigos asesinados al tomar parte en la coyuntura sociopolítica que atravesaba su país. Aunque no participó en los hechos acontecidos durante esa época, Montejo presencia la muerte de varios colegas, escritores y amigos, que se sintieron comprometidos con las causas sociales en boga (Padrón 262). "El Porteñazo" es un evento más de la crisis social venezolana durante esos años, en los que las esperanzas socialistas, a raíz del triunfo de la revolución cubana, impulsaron varios movimientos a lo largo de toda Latinoamérica. Es un momento histórico en el que el país era asediado por la influencia de guerrillas y los intentos de golpes de estado auspiciados por grupos políticos comunistas y de izquierda. Alusiones a estos sucesos y a la distancia mantenida por Montejo podemos encontrarlas en distintas entrevistas realizadas al autor. La participación de Cervantes en "el Porteñazo" nos descubre una actitud más activa que la de Montejo, frente a la historia de Venezuela durante aquellos años de crisis social y política. De esta forma se puede interpretar la muerte del heterónimo como una representación del destino trágico de algunos escritores e intelectuales comprometidos en esa época de la historia venezolana y latinoamericana.

Acerca del título del conjunto de textos, en el prólogo se comenta que Cervantes los denominó *La caza del relámpago,* título significativo porque define con precisión el sentido de su búsqueda lírica: "En efecto, el anhelo de dar caza a un relámpago parece

traducir el secreto deseo de alcanzar la lumbre que despide una palabra antes de convertirse en silencio puro" (181). Hay que notar los ecos simbolistas que resuenan en el título de la colección y en el subtítulo de la obra: "Persecución del silencio sagrado". A partir de este resulta de gran aporte para la lectura de los textos establecer una relación entre la búsqueda de Cervantes con las ideas de poetas simbolistas como Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, quienes igualmente son mencionados en el prólogo.

Como lo anotábamos en capítulos anteriores al relacionar la tentativa de Coll con la ideas de Mallarmé, el poeta francés buscaba la purificación del lenguaje. Sus inquietudes estéticas estaban orientadas a separar la lengua de toda contingencia humana, para que la palabra vibrara en el plano de lo absoluto, y se convirtiera en parte irremplazable del libro perfecto que el universo está destinado a escribir. Acerca de la tentativa de Mallarmé, Octavio Paz ha señalado que

> [su] grandeza […] no consiste nada más en su tentativa por crear un lenguaje que fuese el doble mágico del universo –la Obra concebida como un Cosmos– sino sobre todo en la conciencia de la imposibilidad de transformar ese lenguaje […] en diálogo con el hombre […] Por el camino del lenguaje mágico el poeta francés llega al silencio. (Paz 2011, 56)

La tentativa de Cervantes, al igual que la de Coll, se aproximaría a la poética de Eugenio Montejo en su obra ortónima, cuando este asimila una tarea de purificación del lenguaje en la que busca devolverle a las palabras su capacidad para animar el mundo que rodea al hombre. Recordemos que para Montejo esa indagación poética consiste en que la lengua se ajuste lo mejor posible al medio que rodea a los hablantes, para que así nombre las cosas más apropiadamente y las haga "poner de pie". Esta tentativa surge del influjo que sobre él ejerce el pensamiento de las culturas ancestrales americanas; concretamente, se trata de la convicción de que la palabra posee algo de la esencia de las cosas que nombra.

En este sentido, Cervantes comparte con el maestro Blas Coll unos intereses distintos a los de Mallarmé. En ambos heterónimos, al igual que en Montejo, la palabra no necesitaría separarse de la vida diaria ni del uso común o del mundo que rodea al hombre, como se desprende de la propuesta de Mallarmé. Más bien, para ellos el lenguaje debe acercarse al mundo circundante para nombrar su esencia. Es por esta razón que Cervantes, al igual que Blas Coll, se encuentra convencido de que la plenitud de sentido sólo es posible en la búsqueda de la brevedad extrema del lenguaje, por lo que su escritura se orienta por una de las ideas consignadas en *El Cuaderno de Blas*

Coll: “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” (35).

Además del tributo implícito a su maestro al denominar a sus composiciones “coligramas” como se advierte en el prólogo, Montejo reconoce el influjo de una poesía que denomina “hermética”, y “que se afirma en la tradición alquímica del verbo, entre cuyos ilustres exponentes se cuentan Stéphane Mallarmé y Paul Valéry”. A pesar de apartarse de la poesía de Mallarmé en el aspecto de aproximación a la experiencia viva de los hombres, Cervantes compartía con poetas simbolistas, como Paul Valéry, la “convicción de que el primer verso llega siempre, cuando llega, como una dádiva de los dioses, y corresponde por tanto al poeta trabajar arduamente hasta que todo lo demás cobre forma definitiva” (182). Sin embargo, las consecuencias que produce esta idea en la obra del heterónimo resultan inesperadas.

Podemos afirmar, entonces, que Cervantes fundamenta en esta convicción simbolista su procedimiento para la escritura de los coligramas, pero añade una importante modificación: en estos se parte de un primer verso que no es seguido por otros. Por el contrario, este verso, regalo divino, es sometido a una “reducción progresiva”. Si bien el trabajo con la palabra, con su aspecto formal en específico, es algo que remite de inmediato a la concepción que tenía Valéry de la poesía, ambos intentos son notablemente distintos. Es así que Valéry nunca llega a deformar una palabra para purificar el lenguaje, mientras Blas Coll y Lino Cervantes optan por recortar las palabras buscando reducirlas a sus raíces. Por eso, Montejo afirma en el prólogo que la preocupación del poeta lo conduce a reducir las sílabas existentes procurando descubrir el más alto grado posible de desnudez y “despojo verbal”:

> Cada nueva línea resulta así filtrada por un tamiz que a medida que se afina va eliminando la parte prescindible, hasta alcanzar el nódulo central en torno al cual se aglutina el resto de los sonidos. Se diría, pues, que se abstiene de añadir la más mínima letra al verso recibido de los dioses, antes al contrario, toma sus palabras como una suerte de fórmula críptica cuyo núcleo procura desentrañar a toda costa. El subtítulo puesto por el autor al conjunto de la serie, “Persecución del silencio sagrado”, resulta bastante ilustrativo al respecto. (182)

Esta última afirmación reitera los vínculos de las inquietudes estéticas del heterónimo con la poesía simbolista o “la poesía hermética” que Montejo ha señalado antes. Para conocer estos vínculos, en el prólogo se afirma, por ejemplo, que la presencia de poetas

como Mallarmé se siente en el culto manifiesto “de un mundo puro, donde la noción de temporalidad no tiene vigencia alguna”. Montejo alude principalmente al Mallarmé que en *Igitur* busca conquistar el “absoluto como ‘una locura útil’” que dejará su marca en la tarea que emprende Lino Cervantes (2007a, 182). Recordemos que Blas Coll distinguía entre dos formas de temporalidad: una era el tiempo mental, el del fluir del lenguaje cotidiano, y otra el tiempo real, el de las sensaciones que acontecen, e intentaba acercar el lenguaje a una representación de este último. Es la conciencia de esta otra temporalidad, distinta al tiempo cotidiano, la que podría interpretarse como la “locura útil” que será importante en la configuración del proyecto lírico de Cervantes.

Otro de estos vínculos puede ser reconocido si prestamos atención al epígrafe que Montejo ha agregado al prólogo, en el que se lee:

> *Tu madre te advirtió y te dijo: Guárdate de*
> *Shabriri, Briri, Riri, Iri, R, I.*
> TALMUD DE BABILONIA (181)

Shabriri era un terrible demonio babilónico, contra el que se conocía esta curiosa fórmula que sugiere sorpresivamente el “poder mágico del nombre”. “El encantamiento hace reabsorber al demonio eliminando sucesivamente las letras de su nombre” (Vázquez 499). El epígrafe constituye la fórmula para el encantamiento, tal y como se presenta en el *Talmud de Babilonia*, uno de los libros sagrados que recoge la tradición oral del judaísmo. Lo revelador de este texto es la similitud con los coligramas de Lino Cervantes, ya que la disposición tipográfica del encantamiento, en su versión original en hebreo, es parecida al triangulo invertido que describen los textos del heterónimo.

Figura 1. *Fórmula para conjurar al demonio Shabriri.* TALMUD DE BABILONIA.

Gracias al epígrafe, podemos afirmar que en este libro Montejo halló un material importante de inspiración para los textos que conforman el libro de Cervantes. La eliminación sucesiva de las letras del nombre también anticipa el procedimiento de

reducción que es llevado a cabo en los coligramas. El vínculo con la tradición de la poesía simbolista está relacionado también con la sugerencia del poder mágico del nombre que tiene lugar en la fórmula. Esto nos remite a la referencia en el prólogo a una "tradición alquímica del verbo" representada en el simbolismo por Mallarmé y Valéry. No olvidemos que la correspondencia entre poesía y magia era una convicción que compartían ambos poetas franceses (Friedrich 175).

Por último, habría que destacar la cualidad sugerente de la palabra en los textos de los coligramas y en la poética simbolista. En la cual se renuncia al concepto habitual de comprensión del lenguaje, que es reemplazado por la concepción de la "infinita posibilidad de sugerencia" (Friedrich 159). La lírica simbolista propicia en el lector la continuación del acto creador que surge en los poemas. Como veremos más adelante esta cualidad caracteriza también los textos de Lino Cervantes. Montejo ha aclarado que lo distintivo en ellos radica en que "el verso elegido para componer un coligrama resulta a menudo tan sugestivo a la memoria que bien podría publicarse solo" (2007a, 183).

El conjunto de textos que componen *La caza del relámpago* está conformado por treinta coligramas, cada uno de los cuales aparece con numeración romana. Veamos, para analizar en qué consisten estos textos, el coligrama XI:

Y al final de mi nada sólo un grito de gallo
Finalia nadal grete gal
Falia nagre gal
Falinagre gal
Grifal
Grial (195)

Como puede observarse, el primer verso contiene un sentido inteligible en el texto, que en este caso alude a uno de los temas recurrentes en la obra ortónima de Montejo como puede inferirse por la alusión al grito del gallo. Como se comentó en capítulos anteriores, el gallo, específicamente por medio de su canto, se constituye en un eje simbólico alrededor del cual se tejen algunas de las preocupaciones esenciales para el poeta como la memoria, el tiempo, el amor, la muerte, la palabra y su relación con el silencio (Virginia 20). En el coligrama nos encontramos con la referencia a la nada del yo poético que se identifica con el "grito de gallo". Recordemos que en la poética de Montejo el canto del gallo, o su grito, significa la pervivencia de la naturaleza en la época de las grandes ciudades y la modernización. Por medio de este también es posible la apertura de un

tiempo nuevo, si se quiere premoderno, en el cual tiene lugar una experiencia de lo sagrado. Así, en la figura del gallo podemos identificar dos registros, uno en relación con la naturaleza y otro, no necesariamente desvinculado, que nos sitúa en el ámbito de lo mítico. Para ilustrar esto, recordemos estos versos que aparecen en *El Alfabeto del mundo* de 1986:

> El canto está fuera del gallo;
> está cayendo gota a gota entre su cuerpo,
> ahora que duerme en el árbol.
> Bajo la noche cae, no cesa de caer
> desde la sombra entre sus venas y sus alas.
> El canto está llenando, incontenible,
> al gallo como un cántaro;
> llena sus plumas, su cresta, sus espuelas,
> hasta que lo desborda y suena inmenso el grito
> que a lo largo del mundo sin tregua se derrama […] ("El canto del gallo" 2005, 199)

De esta forma es posible advertir que la imagen que opera en el coligrama cobra sentido en relación con el símbolo que ha establecido Montejo en su obra poética. En el poema de Montejo el sentido es de celebración por el canto del gallo, como pervivencia de lo natural y de lo mítico. Por el contrario, en el coligrama la identificación entre la nada y el grito del gallo, es una manifestación de desesperanza frente al único testimonio de una pérdida esencial. El verso puede realizar una alusión a la modernidad, en la que la presencia de la naturaleza y de lo sagrado cada vez es menos significativa, frente a lo cual, el grito de gallo, si lo hay, es la única posibilidad de contacto con un ámbito esencial de la vida vinculado al canto mismo y a la poesía. Lo que une al grito del gallo con la nada es el silencio que lo sucede. El grito del gallo que, como dice el poema de Montejo, parte de sus entrañas, es un sonido que inevitablemente llega a su fin y se pierde en el silencio. Podríamos afirmar que este grito, o el canto del gallo, puede ser una metáfora de la poesía o de la existencia humana en general (o de ambas). El canto como manifestación precaria de la vida moderna es sucedido por la muerte o, lo que en este caso sería lo mismo, el silencio.

Lo que prosigue en el coligrama, después del verso base de la composición, se resume, según el prólogo, "en una extraña combinación de sonidos mediante el sutil empleo de la síncopa" (2007a, 184). Cada nueva línea del coligrama "va eliminando la parte prescindible, hasta alcanzar el nódulo central en torno al cual se aglutina el resto de los sonidos" (182). El verso inicial puede atribuirse, según el comentario, a la imaginación y

al sentimiento, a la experiencia comunicable por medio de la emoción en el poema. También habría que hacer la salvedad, en este texto, con el último verso, que consiste en una sola palabra: “Grial”, la cual puede ser el resultado de una casualidad o podría agregar nuevos sentidos al verso inicial. Al ser una copa asociada con un significado místico, este elemento podría hacer alusión al elemento sagrado que el yo poético echa de menos a partir del grito del gallo, que es lo único que queda y a través de lo cual emerge. Su disposición en el texto, como una palabra abandonada en la última línea, refuerza la idea del primer verso como un eco de la pervivencia de lo sagrado, aunque en realidad sería más que un eco de dicha pervivencia, pues el Grial posee propiedades curativas y es un objeto sagrado en sí mismo. Por otra parte, también podría pensarse en que, al estar perdido, el Grial es imagen del ideal al que apunta esta poesía, que nunca llegará a alcanzar en realidad.

Esto último concuerda con el anhelo de alcanzar “la lumbre que despide una palabra antes de convertirse en silencio puro”, descrito por Montejo en el prólogo y se relaciona con la evocación de la pérdida de los sagrado que veíamos a partir de la metáfora del grito del gallo. No obstante, el resto del coligrama depende por completo de la “construcción verbal, es decir, de indagaciones fonéticas que muchas veces parecen contagiarse de un habla delirante”. Es esta la zona de la producción de Cervantes que más se acerca al proyecto de su maestro. Según se comenta en el prólogo, podemos considerar que el coligrama “viene a ser tributario de la tendencia constructivista que se manifiesta en buena parte del arte del siglo veinte, en cuya base se encuentra el famoso ensayo *The Philosophy of Composition,* de Edgar Allan Poe, y la devota lectura que de ese texto hicieron los maestros del movimiento simbolista” (184).

De esta forma se advierte un rasgo importante en el procedimiento creativo de Cervantes, el cual, al ser relacionado con la poética de Poe, descubre la dedicación, la disciplina y el rigor que caracterizarán el trabajo consciente en sus textos. El comentario de Montejo en el prólogo permite reafirmar los vínculos entre las preocupaciones estéticas del heterónimo y el legado de la poesía simbolista iniciado con Poe y continuado en Francia con autores como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Valery, entre otros. La innovación de la obra de Poe en la poesía moderna y simbolista consiste en invertir el orden que

> venía aceptándose de estéticas anteriores […] Al principio del proceso poético hay una ‘nota’ insistente y previa al lenguaje dotado de contenido: algo así como una entonación

> sin forma. Para dársela, el autor busca aquellos materiales sonoros del lenguaje que están más cercanos a esa nota. Los sonidos se unen formando palabras y estas se agrupan finalmente formando temas, con los que, en último término, se elabora un tejido inteligible. (Friedrich 68)

Sin embargo, después del principio de este proceso estético, que se identificaría con el regalo divino al cual nos hemos referido, la búsqueda del heterónimo, fruto del trabajo consciente, no estaría enfocada a darle forma a los versos que continuarían el poema, sino en el proceso progresivo de reducción de sus coligramas. Es decir, aunque en su primer verso hay una aproximación a la estética simbolista, en el resto de los coligramas se trataría de un proceso contrario al que menciona Friedrich: mientras en la poesía simbolista se tiene un ritmo o una serie de sonidos en el origen del poema, y el poema es inteligible y forma parte del habla, en los coligramas se comienza con una frase con cierto sentido que se va reduciendo a sus componentes sonoros más sencillos.

Por otra parte, en relación a los otros heterónimos, resultan significativas las diferencias que se manifiestan entre Lino Cervantes y Sergio Sandoval. En primer lugar, recordemos que el personaje Sergio Sandoval decide mantenerse ajeno, al igual que Montejo, a la coyuntura social que aconteció en su país y defiende cierto escepticismo ante la poesía comprometida con las causas sociales. Esta distancia entre sus ideas políticas nos permite evidenciar dos rasgos contradictorios que son explorados por Montejo a través de estos personajes, relacionados con el compromiso social del poeta que representa Cervantes al tomar posición en la coyuntura política, y la desconfianza que manifiesta Sandoval frente a cualquiera de estos asuntos. Sabemos que este ha decidido mantenerse alejado de la acción política a raíz del continuo hostigamiento entre los bandos durante aquellos años. Sin embargo, no es posible afirmar, a partir de los textos de Cervantes, que la suya sea una poesía que asuma un “compromiso social”. La muerte del personaje, en este sentido, funcionaria más bien como un guiño mediante el cual Montejo hace memoria de algunos de sus amigos y escritores que murieron al tomar parte activa en los sucesos acontecidos en esos años. Por otra parte, las referencias a las lecturas de cada personaje que nos ha ofrecido el poeta, contribuyen a acentuar más la distancia que los separa. Como lo hemos señalado, Lino Cervantes fue influido notablemente por Stéphane Mallarmé, Paul Valéry y el movimiento simbolista, mientras que Sergio, apartándose de “las líneas renovadoras de la lírica moderna”, tuvo entre sus autores preferidos a Antonio Machado y José Martí, y buscaba estar en contacto con la tradición de la lírica española que proviene del Romancero, manifestando también su

predilección por los cantares anónimos (Sandoval 9-10). Esta distancia se evidencia al leer uno de los coligramas del primero:

XXVIII
Mi vida es la sed del relámpago permanente
Midased rámpago druble
Mirrámpago blédur
Durámpago
Durpa
Dur (212)

Como puede verse en este texto, la aspiración de Cervantes queda plasmada en el hecho de que todos los coligramas concluyan con una única sílaba, en la que, siguiendo los preceptos de su maestro, los excesos, la retórica y la pesadez han sido suprimidos. Esto posibilitaría para el heterónimo el aflorar de un nuevo sentido vital que hace de la realidad una experiencia más plena y sensual. En ocasiones, el proceso de reducción sugiere un sentido oculto en los sonidos, como por ejemplo, en la cuarta línea, "Durámpago", en el que se relaciona la idea del relámpago permanente del verso inicial con la de la duración y con la dureza, que es evocada por el sonido de la última línea. Así, se enlaza en el coligrama lo que no tiene materialidad y es sólo energía, con la idea de la piedra, materia inamovible. Del mismo modo, este procedimiento estaría orientado en la misma dirección que sugiere el subtítulo acuñado por Lino Cervantes para el conjunto de coligramas: *Persecución del silencio sagrado*. El coligrama tematiza en su verso base esta cuestión y podría ser leído como un arte poética del heterónimo, ya que evoca directamente esta necesidad o búsqueda del poeta al referir la sed vital del relámpago. Se trataría del ideal imposible de permanencia de ese vínculo fugaz y sagrado que sucede en el instante del brillo del relámpago. A propósito de esto, Montejo añade en un aparte del prólogo que "el sentido que dio siempre –Lino Cervantes– a su búsqueda se concretó en la ambición de limpiar los confusos ecos del trueno para darle caza alguna vez al fugitivo relámpago […] seductoramente emprende la purificación de los sonidos hasta devolverlos al silencio del cual proceden" (183). Hay que señalar que esta consciencia de la proximidad del silencio es también una característica importante de la poesía simbolista, como por ejemplo en Mallarmé, sobre quien Hugo Friedrich anota: "Mallarmé conoce y quiere la proximidad de lo imposible, la proximidad del silencio". Uno de los anhelos del poeta francés es el retorno de sus poemas al silencio del que provienen (Friedrich 155), muy acorde con el propósito de Cervantes.

Así, la sed a la que se alude en el texto tiene que ver con la búsqueda que ha emprendido el heterónimo, a través de sus coligramas, de un lenguaje más cercano a las cosas, concebido como un camino que enlace lo sagrado con lo vital. Aunque podemos cuestionar si con este procedimiento, en vez de acercarse sin inconvenientes al objeto lírico, lo que se esté produciendo sea todo lo contrario, puesto que como hemos visto en el proyecto de Blas Coll, este terminó condenado a la locura y a la incomunicación. Lo anterior teniendo en cuenta que, más allá del trabajo de depuración y purificación que parece llevar a cabo en las demás líneas del texto, este resulta incomprensible para el lector, en el sentido de que no se puede explicar literalmente aunque está lleno de sugerencias, y nos lleva a pensar en uno de los juicios que hacen parte del epítome de comentarios que Montejo ha reunido y añadido al final de la obra, firmado por un supuesto Rafael Yepez: "Otra lectura posible de la obra de Lino Cervantes consiste en ver en sus coligramas cierta mofa de los experimentalismos acalorados que nos legaron los vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Desde esta óptica sus textos producen el efecto de una ironía perturbadora sobre mucho de cuanto nos rodea" (224). El comentario va, sin embargo, mucho más allá de la dificultad para encontrar un sentido en los textos de Cervantes, que lo acercan a la incomunicación en la que cayó Blas Coll, toda vez que Yepez sostiene que la experimentación de los poemas sirve para ver irónicamente nuestra realidad.

Como parte del tejido que implica el artificio de la heteronimia poética en Eugenio Montejo, otra de las notas, firmada por el heterónimo Eduardo Polo, dice: "A Lino hemos de tomarlo rigurosamente en serio si no queremos que el futuro nos contradiga antes de lo que imaginamos" (222), afirmación, que contraria a la de Rafael Yepez, invita a tomarse muy en serio los versos de Cervantes. Sergio Sandoval, por su parte, participa en uno de los comentarios que ponen en duda la seriedad con que hemos de leer los versos que finalizan los coligramas, en los que se lleva a cabo el ejercicio de deformación y recorte de las palabras: "Cuanto llegó a escribirse en Puerto Malo, tanto por el viejo Coll como por todos nosotros, fue obra del inmodificable calor del lugar. Todo está, pues, más cerca de la termodinámica que de la literatura propiamente. En el caso de Lino, el efecto del calor salta a la vista" (224). El comentario aparece supuestamente en una monografía apócrifa que el prologuista ha comentado sobre la obra de los heterónimos, titulada *Arte y obra de los colígrafos* y firmada por Amelia Rivas. Nótese que, en los apuntes de ambos heterónimos, Polo y Sandoval, estos no llegan a un acuerdo con relación a la obra

de su contertulio Cervantes, lo que apoya la opinión de Montejo, según la cual los colígrafos le permiten, como personajes heterónimos, la exploración de aspectos divergentes y/o contradictorios en la escritura de poesía.

Antes de concluir, resulta necesario añadir que la obra de Cervantes no se limita a los coligramas. Al final de la colección se han incluido dos poemas que son antecedidos por la siguiente aclaración de Montejo:

> Aparte de la serie reunida por Lino Cervantes bajo el título de *Coligramas*, otros textos poéticos suyos de diferente propósito vieron la luz en algunas publicaciones de Puerto Malo. A modo de ilustración se insertan de seguida dos de ellos, "El robot" y "Desde otro aire", ambos publicados en la revista *La piedra*, de Puerto Malo, en marzo y junio de 1960, respectivamente. (215)

Estos dos poemas se estructuran de un modo más convencional que los coligramas. En el primero de ellos, titulado "El robot", tenemos:

> Recorro la casa hablando solo,
> digo frases cifradas, asteriscos;
> no sé qué estrella extinta
> prolonga su tictac bajo mi cuerpo.
> Llevo por nombre cuatro consonantes,
> soy poeta y robot.
>
> No corro, me deslizo entre las cosas
> con cálculos geométricos.
> Si alguna vez mentí fue por error mecánico,
> fatiga de metal, óxidos fríos…
> —No tengo sentimientos.
> He sido creado para un mundo de sombras
> donde se eclipsan las palabras,
> pero digo lo exacto en tiempo mínimo.
> A veces, sin embargo, me quedo repitiendo,
> víctima de una falla de circuitos,
> la misma frase horas y horas. Por ejemplo:
> ¿Quién a mi siglo le pide poesía?
> ¿Quién a mi siglo le pide poesía?
> ¿Quién a mi siglo le pide poesía?
> ¿Quién a mi siglo…? (216)

Con un lenguaje mucho más claro e inteligible, en el que los artificios lingüísticos han sido dejados de lado, el poema permite una indagación en las ideas del poeta sobre la poesía, al proyectar el yo poético en la imagen del robot. Esto afianza los vínculos de la obra de Cervantes con los experimentos vanguardistas, específicamente con el

futurismo, movimiento en el que los artefactos tecnológicos se convierten en objeto de fascinación. No podemos pasar por alto, en este sentido, el último de los comentarios que se han añadido al final de la serie de coligramas por parte de los autores apócrifos: "Es inquietante pensar cómo la poesía de los futuristas rusos, en particular la del primer Khlebrinov, tuvo en un lugar remoto del Caribe venezolano una réplica espontánea y por así decir instantánea en la obra malograda de Lino Cervantes, el amado discípulo de Blas Coll" (225). Esta nota aparece firmada por el autor apócrifo Vico Bautista Z, quien sostiene, como Rafael Yepes y en divergencia con lo que Montejo ha expresado en el prólogo, la asociación de Cervantes con la tradición de las vanguardias. Muy seguramente el apócrifo se refiere al poeta futurista ruso Velimir Khlebnikov (1885-1922), en cuya obra se pueden notar algunas coincidencias con Lino Cervantes, especialmente en cuanto a la escritura de una poesía desvinculada de la emoción y propensa a los artificios y experimentalismos propios del movimiento futurista ruso. A propósito de Khlebnikov, el lingüista Roman Jakobson en su ensayo "En busca de la esencia del lenguaje", lo define como el poeta más original del siglo XX, y cita unas palabras que este escribió comentando su propia obra: "Comprendí que la patria de la creación se halla en el futuro; de allí viene el viento que nos envían los dioses del verbo" (Jakobson 13). Nótese, en primer lugar, la coincidencia entre el título del ensayo de Jakobson y el intento de Cervantes y de Coll, de llegar a un lenguaje más puro; y en las relaciones que establecen con lo sagrado tanto Khlebnikov como el heterónimo en sus respectivas obras.

Sobre el experimentalismo en la obra del poeta ruso, sabemos del carácter renovador y transgresor del movimiento futurista en Europa y en Rusia: la meta de Khlebnikov y de sus compañeros poetas, fue crear un lenguaje nuevo, el *zaum* o "trans-racional", en el que quedaran superados los aspectos temáticos y semánticos del lenguaje corriente. En este intento se emplearon experimentos lingüísticos basados en el simbolismo del sonido, al vaciar de contenido racional al lenguaje, con lo cual aseguraban aproximarse a un lenguaje primitivo. Mientras que en el proyecto de Coll se manifiesta la búsqueda por acercar el lenguaje a la realidad mediante la contracción y el acortamiento de las palabras. Ambos experimentos, sin embargo, se identifican en su afán por trascender el lenguaje común, superando sus limitaciones en la expresión de la realidad.

Como hemos visto, en la obra de Lino Cervantes se manifiesta el influjo de dos tradiciones distintas: el simbolismo y el futurismo ruso. A través del distanciamiento de la

emoción y del trabajo experimental en el poema se descubren los vínculos de su obra con ambos movimientos poéticos. Esta característica puede relacionarse también con la tentativa de Valéry de una poesía pura, que Montejo ha asociado con el influjo del simbolismo y de la "tendencia constructivista" inaugurada por Edgar Allan Poe. Para el poeta francés, la idea de una poesía pura exigía pensar al poema a partir del trabajo consciente con la forma, en la que se mantiene el énfasis en el lector al concebir al texto poético como una especie de máquina de producir efectos. La búsqueda de estos efectos parecería orientar, así, el procedimiento de reducción llevado a cabo por Lino Cervantes. Queda entonces la pregunta por cuál es el significado de ese proceso, cuando la misma obra, en las relaciones de intertextualidad que generan los comentarios añadidos al final, sugiere la posibilidad de leer los coligramas como un gesto irónico con relación a los artificios vanguardistas, que también podría extenderse a la búsqueda simbolista implícita en ellos.

Volviendo al poema de Cervantes, inicialmente el robot sugiere algunas meditaciones sobre los experimentos con el lenguaje que nos sitúan frente a una tentativa de arte poética que correspondería al heterónimo: "Recorro la casa hablando solo, / digo frases cifradas, asteriscos". La primera estrofa sugiere una imagen acorde con los artefactos lingüísticos que Cervantes ha elaborado en los coligramas. También alude al espíritu hermético de esos textos, en los que se prolonga la influencia de autores como Mallarmé y Valéry, quienes se encuentran entre los predilectos del heterónimo, como se afirma en el prólogo. De este modo, en el poema se presenta una imagen próxima a la del poeta simbolista de fin de siglo XIX, que escribía sólo para una élite de iniciados cultos. La equiparación con el robot cierra con fuerza la estrofa en el sexto verso. A continuación, la alusión a geometrías, metales y mecanismos, genera una atmósfera de laboratorio que reitera el trabajo y la experimentación con el lenguaje que ha sido evocada en la primera parte. Esto, sumado al último verso de la estrofa en el que el yo poético afirma: "–No tengo sentimientos", reitera algunos rasgos poéticos que ya han sido anunciados con anterioridad mediante el vínculo que se ha establecido con la poesía hermética, como la artificialidad y la falta de emoción y sentimiento. Por eso, podemos afirmar que Cervantes, en este caso, encarna a un poeta que no se orienta por la emoción y en el que, como se ha visto, predomina el interés por la experimentación, a la que lo han conducido las ideas de su maestro. La analogía que se establece entre el poeta y el robot sugiere una mirada crítica de la poesía que ha dejado de lado la emoción y el sentimiento

que, como sabemos, constituyen pilares de la poética montejiana. Así, surge en la obra la tensión entre algunas concepciones sobre el poema que provienen de tradiciones como la romántica, la simbolista y la vanguardista, cuyo diálogo es posible en la obra del heterónimo mediante un tejido de relaciones de intertextualidad en el que distintos autores, incluso los otros heterónimos, tienen contacto. Además, este encuentro incluye el diálogo con los presupuestos estéticos del mismo Eugenio Montejo.

La última estrofa del poema evoca un mundo misterioso, de oscuridad (característico también en la poesía simbolista), en el cual se insiste en un lenguaje huidizo, como el relámpago, que Cervantes pretende atrapar mediante el artificio de sus coligramas, y en el que las palabras "se eclipsan". El tono es frío, muy acorde con el lenguaje automatizado del poeta que se equipara a un robot. La voz del poema reconoce la precisión y la eficiencia en su decir, propias de un mecanismo programado para cumplir con exactitud su tarea. Esto amplía la distancia entre la imagen del poeta planteada en el poema y la concepción de este en la poética de Montejo.

En uno de los ensayos de *La ventana oblicua*, el poeta ha afirmado, en relación a la poesía de Gottfried Benn, algo que tiene mucha importancia para valorar el poema y la tentativa poética de Cervantes: "si dejamos de lado el plano técnico y nos adentramos en las implicaciones vitales del acto creador, las teorías de Benn dimanan un extravío no sólo inconsistente sino peligroso" (45). De este modo Montejo rechaza la concepción del poeta alemán en cuanto al cuidado escrupuloso de la forma. Una crítica, en el mismo sentido, es la que podemos inferir en el poema de Cervantes, en el cual prevalecen los aspectos técnicos de la creación y el cuidado de la forma en detrimento del aspecto vital y sagrado del poema a partir de la reivindicación del sentimiento y la emoción. Al final, el poema cuestiona la precisión y eficiencia, y así también las poéticas que insisten exclusivamente en el cuidado de la forma y de los aspectos técnicos de la escritura. De la misma forma cuestiona a toda una época que ha alardeado de su desarrollo técnico e industrial. La frase que este robot repite de forma indefinida es una manifestación del peligro y los riesgos presentes en esta época: "¿Quién a mi siglo le pide poesía?". Encontramos así que esta pregunta, que se expresa de forma continua e indeterminada, es un testimonio claro, y al mismo tiempo una crítica del tiempo reciente, en el que la poesía ha sido relegada por la técnica y la tecnología.

Esta es una de las preocupaciones del Montejo que se manifiesta en la obra de su heterónimo. El poema explora nuevamente aspectos contradictorios en esta, al evocar los artificios experimentales del vanguardismo y de la poesía simbolista, no obstante, lo hace de forma crítica, más próxima a los planteamientos que expone Montejo en su poesía. En varios poemas y ensayos el venezolano ha cuestionado los avances que ha traído consigo la modernidad. También ha señalado la condición y el papel de la poesía en un tiempo, que define, "sin poesía", recordándonos así una de las preguntas que algunos siglos antes ya había manifestado el poeta alemán Friedrich Hölderlin en su elegía "Pan y vino": "¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?". En este sentido, poemas de la obra ortónima, como "Orfeo", aluden a la condición del poeta en la época actual. En él se toma un personaje mítico que es puesto en el contexto de la modernidad para evidenciar la pérdida de sentido del canto en esta época de las grandes ciudades, la industria y la tecnología. La imagen del poeta contemporáneo es encarnada por la figura de este Orfeo moderno que

> 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. (2005*,* 55)

Finalmente, podemos resumir algunas de las posibilidades que Eugenio Montejo ha explorado en su escritura a través de la heteronimia poética en las obras de los últimos heterónimos: Eduardo Polo y Lino Cervantes. En primer lugar, ha dado con la libertad necesaria que exige la poesía dirigida a un público exigente, como el infantil. Mediante su heterónimo Eduardo Polo, Montejo ha puesto en práctica algunas ideas que anteriormente había sostenido un poeta de su más alta estima, el cubano Eliseo Diego, quien dedicó varios ensayos y textos a la reflexión sobre la naturaleza de la literatura para niños. En este sentido, Montejo nos recuerda la seriedad con la que debe ser asumida la escritura de poesía para niños y nos invita a abandonar los prejuicios y las prácticas tendenciosas que se manifiestan en este tipo de textos.

Por otro lado, en la poesía de su último heterónimo, Lino Cervantes, que comparte con Polo la predilección por el artificio verbal aunque con motivaciones muy distintas, Montejo ha sabido jugar con las posibilidades de experimentación y del artificio en la poesía. Interesan los procedimientos que Montejo ha empleado para asegurar un espacio nuevo mediante la heteronimia poética. Particularmente, en este caso, además del fino humor

que ha caracterizado las intervenciones del poeta cuando presenta la obra del colígrafo Lino Cervantes, se destaca el tejido de textos que con maestría ha sabido elaborar y que extienden aún más el mundo en el que habitan sus personajes, a partir de la intertextualidad entre concepciones distintas sobre la poesía, el poeta y su oficio. El personaje heterónimo, como desdoblamiento y creación del autor, encarna una historia, una voz y un estilo propio, que establece sus nexos textuales con distintas tradiciones, como el simbolismo y la vanguardia futurista, y con las inquietudes poéticas de su creador.

5. Conclusión

En el desarrollo de la presente investigación pudimos comprobar que es posible pensar en un diálogo productivo y fecundo entre la obra de Eugenio Montejo y la obra que ha atribuido a los personajes que surgen a partir de la puesta en marcha de la heteronimia poética.

Eugenio Montejo es un poeta consciente del tono y los alcances de su poesía. Sus posturas ante la tradición revelan también una amplia conciencia del lugar que ocupa su obra en la literatura hispanoamericana. Así, resulta importante tener en cuenta la definición que el poeta ha elaborado de su poesía, en relación con las tendencias literarias en boga en el momento que la escribe. La intención de distanciarse de las vanguardias que proliferaron en la primera mitad del siglo y de sus tendencias experimentalistas, junto a la falta de interés en recuperar algo de lo que esas vanguardias cuestionaron, nos permiten comprender mejor la búsqueda del equilibrio formal y la sencillez del tono en sus palabras. Por estas razones, su escritura viene a afianzarse con una reflexión profunda y constante de su poética, como puede verse en su producción ensayística, que, no obstante, se prolonga a través de la obra de sus heterónimos. Uno de los rasgos importantes que presenta la obra literaria de Montejo es precisamente el de extender la reflexión crítica de sus ensayos en la escritura de poesía, lo que demuestra que en la poesía también es posible pensar sobre los problemas relacionados con ella.

Como hemos podido ver a lo largo de esta investigación, la reflexión ensayística de Montejo va de la mano de la escritura de su poesía, de los textos que ha escrito en voz de sus heterónimos, y también de los juegos narrativos que desarrolla el poeta en los prólogos. De esta forma se establece en la obra de Montejo un contrapunto complejo

mediante el cual es posible ver algunos problemas de la poesía desde diversos puntos de vista, de modo simultáneo.

Teniendo en cuenta lo anterior, el recurso de la heteronimia poética en la obra literaria de Eugenio Montejo puede ser interpretado como una forma de extensión de la consciencia que el poeta tiene de su trabajo poético, y del lugar que su obra ocupa en la tradición. Es por ello que el autor se siente libre de poder llevar a cabo una ruptura, y abrirse otro sendero distinto al que ha encauzado su escritura, por medio de la creación de personajes autores, poseedores de unas obras propias y distintas a las de su creador. La heteronimia poética en Montejo se caracteriza por la idea de incluir al autor en la creación e integrarlo como parte fundamental de la obra, lo que le permite manifestar diversos propósitos desde puntos de vista distintos, que serán descubiertos en cada una de las obras de los heterónimos.

Es así que podemos valorar la obra de los personajes heterónimos que se agrupan alrededor de la figura de Blas Coll, el maestro de los colígrafos, como un diálogo con diversas tradiciones y puntos de vista, incluido el del autor. En el caso del personaje Blas Coll, hemos podido comprobar la cercanía entre ciertas convicciones estéticas que son centrales en la poética de su creador, tales como la búsqueda de un lenguaje nuevo, en el que se supere la limitación de las palabras para dar cuenta de la realidad viva que rodea al hombre. Este lenguaje se aproxima a la posibilidad de devolverle a las palabras algo del sentido sagrado que estas han perdido al alejarse de la vida y de la naturaleza. En este caso, se afirman varios de los preceptos que acompañan la poesía de Montejo y que parecen manifestarse, de forma similar, en el heterónimo.

También fue posible constatar algunas aproximaciones a las estéticas romántica y simbolista, respectivamente, que han influido igualmente al poeta. Estas surgen a partir de la creencia en un lenguaje anterior en el que es posible la comunión entre el poeta y el mundo, que Montejo y el heterónimo manifiestan en los deseos en que se aproximan a la idea de una poesía pura. Sin embargo, hay una distancia importante entre ambos cuando, mediante el humor, Montejo se aleja de las ideas del heterónimo, dado el aspecto cómico que provoca la ingenuidad con que este materializa ciertas inquietudes estéticas. El ejemplo más importante de esto es la idea de acercar el lenguaje a la realidad, que justifica la purificación del lenguaje que ambos llevan a cabo en sus obras. De esta forma Montejo, al distanciarse de las ideas de su heterónimo, expone ideas

suyas sobre la poesía que somete a la burla a través del humor. Es importante destacar también el aporte que hace Montejo a la práctica de la heteronimia con la variable de la simultaneidad de espejos o planos, que enriquecen el carácter plural y múltiple de la propuesta pessoana. Así, el poeta sugiere la posibilidad de que el heterónimo coexista con la voz del creador y/o con otras voces intermediarias, como la que cumple el prologuista y editor de las obras.

En el caso de los otros heterónimos nos encontramos con que cada uno de estos encarna una, o varias tradiciones, cuyo influjo es compartido, en cierta medida, por su creador. La idea de la escritura en espejo se entiende así como esos distintos puntos de vista que genera la heteronimia poética. En cada personaje se manifiestan aspectos particulares que pueden ser compartidos o no por el autor, aunque enfaticen uno más que otro, a través de un manejo distinto del lenguaje y del uso de una voz propia que, no obstante, es inseparable del autor aunque en ocasiones le sea contraria. En este sentido, Montejo afirmaba que, a pesar de no identificarse con el autor, los heterónimos insinúan determinados rasgos de sus creadores (1996, 183).

Con el personaje Sergio Sandoval se manifiestan así algunas preocupaciones de Montejo por las formas tradicionales en la poesía popular, específicamente por las coplas. Pero la obra heterónima enriquece el tejido de intertextualidad cuando también se evocan, mediante los textos del personaje y el que sirve de prólogo a su obra, algunas inquietudes espirituales de Montejo. Así conocemos algunos de sus intereses relacionados con las culturas orientales y con la recuperación de un vínculo sagrado con el paisaje, la naturaleza y el mundo, a través del lenguaje. La preocupación de Sandoval por las formas tradicionales de la poesía popular y la copla, se distancia, no obstante, de la poética de su creador, quien a pesar de la importancia que concede al tono coloquial en el lenguaje, no desea limitar su poesía a la recuperación o reivindicación de tradiciones pasadas. Por esto, puede leerse la obra del heterónimo como un gesto mediante el cual Montejo destaca la importancia de la poesía popular, de la palabra compartida que surge del contacto esencial con la vida en el paisaje que es nombrado.

De forma similar sucede con la obra de Tomás Linden. En ella se nos presenta un conjunto de sonetos que provienen de la tradición de las formas clásicas que tuvo lugar en el Siglo de Oro español. Un rasgo que predominará en la obra de los heterónimos es la posibilidad que se le concede a la obra, a partir de la fabulación del autor, para

relacionarse con distintos planos de la textualidad. Específicamente podemos hablar de la intertextualidad que se manifiesta entre Montejo y los autores o formas poéticas que lo han influido y que admira, pero que no imita en su obra ortónima. Teniendo en cuenta esto, vemos que en *El hacha de seda* se manifiestan algunas preocupaciones del autor que constituyen temas recurrentes en su poesía, como el tiempo, el amor y la muerte. También, la alusión a un lenguaje anterior que encontramos en la base de las propuestas estéticas en ambas obras. No obstante, cada obra acabará por delimitar aspectos particulares. Entre estos encontramos el tratamiento del tiempo, en el que la obra heterónima asume sus vínculos con la poesía barroca y se distancia de la sencillez en el lenguaje característica de Montejo. Veíamos cómo la obra heterónima posibilita también al poeta la exploración en su escritura de visiones distintas y contradictorias sobre el tiempo. En esta perspectiva, la obra del heterónimo oscila entre la posibilidad de una simultaneidad temporal, próxima a la poética montejiana, y la visión contraria, lineal y esquemática, presente en la tradición clásica de la lírica española, a la cual rinde culto el personaje.

En cuanto al tratamiento del tema amoroso en ambas obras encontramos algo similar. Sujetada a las convenciones clásicas, la poesía de Linden insiste en la alusión a la imposibilidad del amor, el desengaño y el lamento que surge por la irrealización del deseo, aproximándose sólo de forma ligera a la celebración de la vida que mediante el amor se expresa en los poemas de Montejo. En ellos, el encuentro amoroso corresponde a la experiencia trascendente de reconciliación del hombre con la tierra y la naturaleza.

Los últimos heterónimos de la obra, Eduardo Polo y Lino Cervantes, ofrecen una perspectiva particular sobre la construcción de textos que rompe con la estructura convencional del lenguaje. Ambas tentativas se encuentran orientadas por un afán de experimentación, aunque en cada caso, esta sirve a intereses distintos. En el caso de Polo, su exploración en el juego con el lenguaje proviene de una preocupación por inaugurar, para el lector infantil, un espacio de encuentro con la poesía y con sus posibilidades creativas, y la conciencia del uso de las palabras que esta pone al alcance de los niños.

Por otro lado, los artefactos textuales de Cervantes, conocidos como “coligramas”, buscan prolongar el encuentro con la tradición simbolista, que establecía la búsqueda purificadora del lenguaje del maestro Blas Coll. Al tiempo que se revela como influjo del

heterónimo, es evocado el espíritu experimental del futurismo ruso y se cuestionan mediante la obra algunos de los alcances y riesgos de la preocupación exclusiva por la forma. El trabajo que privilegia la forma en la escritura tiende a olvidar el aspecto vital del poema, que proviene, para Montejo, de la emoción y de los sentimientos que orientan la poesía más honesta y consciente.

Mediante la historia ficticia que se prolonga en el prólogo y en un particular epítome de opiniones sobre la obra de Cervantes, se revelan algunas de las tensiones entre distintas posturas y tradiciones que son fundamentales para entender el aspecto contradictorio que es explorado por el poeta en su obra heterónima, mediante el cual la poética del autor y algunas de sus preocupaciones más importantes sobre la poesía dialogan con posturas o ideas irreconciliables. Estas tensiones proceden del encuentro entre la tradición simbolista de la poesía moderna y la vanguardia futurista rusa, con algunas ideas, presentes en la obra ortónima, que acercan al poeta a una concepción romántica de la poesía.

Hemos descubierto un mundo más amplio en la poesía de Eugenio Montejo gracias a la escritura de esta investigación. A partir del conjunto de su obra heterónima es posible desplegar un diálogo interesante y asombroso entre diversas tradiciones que, a pesar de desempeñar un papel importante en su poesía, pueden pasar desapercibidas debido a la preocupación del poeta por mantener un tono equilibrado, sobrio y sereno, en su obra ortónima. Es posible enriquecer así, a partir de los distintos puntos de vista que el espejo de la heteronimia poética ofrece, la lectura de la obra ortónima. En su totalidad, la obra literaria de Montejo (ortónima y heterónima) procura así una imagen más compleja del mundo y de la poesía.

La nueva perspectiva que hemos ganado a partir la lectura de la obra heterónima se convierte al mismo tiempo en una invitación, intelectual, laberíntica y creativa, para continuar el diálogo que ha iniciado con diversas tradiciones. Es nuestra tarea ahora aceptar la invitación y extender ese mapa sentimental que nos ofrece Montejo en su poesía, cuando indagamos por las raíces de nuestras palabras, convencidos, con el poeta, de que “detrás de todas queda el Atlántico”.

Bibliografía

Primaria

Cervantes, Lino. “La caza del relámpago”. En *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de puerto malo.* Valencia: Editorial Pretextos, 2007.

Linden, Tomás. “El hacha de seda”. En *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de puerto malo.* Valencia: Editorial Pretextos, 2007.

Montejo, Eugenio. *Élegos.* Caracas: Editorial Arte, 1967.

_____. *La ventana oblicua.* Caracas: Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 1974.

_____. *Algunas palabras*. 2da. Ed., Maracay: La liebre libre, 1995.

_____. *El azul de la tierra: Antología poética*. Bogotá: Editorial Norma, 1997.

_____. *Adiós al siglo XX.* Bogotá: Ediciones Brevedad, 2000 (1ed. 1992).

_____. “Poesía venezolana: valija de fin de siglo”, (Primavera-Otoño 2007, original publicado en No. 48, 1998) en *INTI Revista de Literatura Hispánica*, nº 65-66, pp. 259-270.

_____. “Alirio Palacios: magia y maestría del grabado” en *Alirio Palacios: xilografías y concretografías.* Caracas: Museo de Bellas Artes, 1999, pp. 29-51.

_____. *Partitura de la cigarra.* Valencia: Editorial Pretextos, 1999.

_____. “Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado” en *Actual* (2001), Nº 97-98, III etapa, julio-diciembre, pp. 232-241.

_____. “Poesía, identidad y lengua natal” en *Revista Universidad de Antioquia* (2002a), Nº 270, octubre-diciembre, pp. 45-49.

_____. *Papiros amorosos.* Valencia: Editorial Pretextos, 2002b.

_____. *El alfabeto del mundo.* México: Fondo de Cultura Económica. 2ª Edición. 2005 [1ª. 1988].

_____. *La fábula del escriba.* Valencia: Editorial Pretextos, 2006.

_____. *El taller blanco.* México: Editorial Amalgama, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

_____. *Geometría de las horas.* México: Universidad Veracruzana, 2006.

_____. *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de puerto malo.* Valencia: Editorial Pretextos, 2007a.

_____. *La terredad de todo. Una lección antológica.* Mérida: El otro, el mismo, 2007b.

Polo, Eduardo. *Chamario: libro de rimas para niños.* Caracas: Ediciones Ekaré, 2004.

Sandoval, Sergio*. Guitarra del horizonte,* Carmona (Sevilla): Palimpsesto, 2009.

Secundaria

Almela, Harry. “Blas Coll y la crítica a la modernidad literaria en Venezuela”. En Rodríguez Silva, Aníbal (Comp.). *Orfeo revisitado. Viaje a la poesía de Eugenio Montejo*. Mérida: Universidad de los Andes, 2012.

Arráiz Lucca, Rafael. “Los ensayos de un poeta”. En *Literatura venezolana del siglo XX.* Caracas: Editorial Alfa, 2009.

Barrero Fajardo, Mario. *Maqroll y compañía.* Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.

_____ (comp.). *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

Calvo, Mercedes. *Poesía con niños.* México: Conaculta, 2010.

Canfield, Martha. "Seis preguntas a Eugenio Montejo" (entrevista, 2005) en http://www.auroraboreal.net/actualidad/entrevistas/196-martha-canfield [20/05/2013].

_____. "Cigarras, ranas, gallos y gorriones: la naturaleza cantante de Eugenio Montejo" en http://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/194-marthacanfield [20/05/2013].

Cano Gaviria, Ricardo. "Introducción". En Álvaro Mutis. *Contextos para Maqroll.* Bogotá: Igitur / Mito, Colcultura, 1997.

Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara.* Madrid: Editorial Gredos, 1982.

Carrillo, Carmen Virginia. "El gallo como símbolo poético en la obra de Eugenio Montejo". En Rodríguez, Aníbal (comp.). *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética*. Mérida, Universidad de los Andes, 2005.

_____. *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana.* Mérida: Universidad de los Andes, 2006.

Castañon, Adolfo. "Palimpsesto en presencia y ausencia de Eugenio Montejo". En *Revista de Creación Palimpsesto No. 24.* Carmona, 2009. pp. 67- 70.

Castro, Juan Cristóbal. "La pérdida de la tradición: Eugenio Montejo y la búsqueda de Blas Coll. En *Cuadernos de literatura No. 31.* Bogotá: Universidad Javeriana. Enero-Junio 2012. pp. 162-196.

Chacón Ortega, María del Rosario. "La magia del alfabeto más allá del horizonte de la página" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000. En http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/montejo.html [20/05/2013].

_____. “La obra de Eugenio Montejo: partitura para conjurar la inocencia de la palabra” en *Revista Fortaleza*, (Agosto 2012). Sao Paulo. En http://www.revista.agulha.nom.br/ag27montejo.htm [20/05/2013].

Cruz, Francisco José. “Eugenio Montejo, mendigo de la forma”. En *Revista de Creación Palimpsesto No. 24.* Carmona, 2009. pp. 9-11.

_____. “Entrevista a Eugenio Montejo”. En *Revista de Creación Palimpsesto No. 24.* Carmona (Sevilla), 2009. pp. 71-80.

Dagnino, Maruja. “Eugenio Montejo: la poesía es una verdad” (entrevista, 1997) en http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh8montejo2.htm [20/05/2013].

Diego, Eliseo. *Un hondo bosque de sueños. Notas sobre literatura para niños.* Bogotá: Ediciones Unión, 2008.

Eliot, T. S. “Poesía y drama” y “Las tres voces de la poesía” en *Sobre la poesía y los poetas.* Trad. María Raquel Bengolea. Buenos Aires: Sur, 1959.

Eyzaguirre, Luis. “Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo” (1993) en *INTI Revista de Literatura Hispánica,* nº 37-38, pp. 123-132.

Ferrari, Américo. “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo” en Montejo, Eugenio. *El Alfabeto del mundo.* México: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 15-39.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días.* Trad. Juan Petit. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1959.

Gerendas, Judit. “Eugenio Montejo y la decantación de la escritura”. En Rodríguez Silva, Aníbal (comp.). *Orfeo revisitado. Viaje a la poesía de Eugenio Montejo.* Mérida: Universidad de los Andes, 2012.

Gomes, Miguel. “Poesía de la estación perdida” en *El pozo de las palabras.* Caracas: Fundarte, 1990.

_____. “*El hacha de seda*: Eugenio Montejo y la heteronimia”. En *Hispamérica*. Año 26, No. 78 (Dic., 1997), pp. 95-100.

_____. “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo” en *Revista Iberoamericana* Vol. LXVIII, nº 201, Octubre-Diciembre 2002, pp. 1005-1024.

_____. “Poesía transterritorial: Capitalismo y Mundo imaginado en la literatura venezolana reciente” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Año 29, nº 58, Poesía y Globalización (2003), pp. 255-273.

_____. “Montejo, la otredad y el tiempo literario” en Montejo, Eugenio. *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo.* Valencia: Pretextos, 2007, pp. 11-24.

Gómez Lara, María. *Las vocales del viento: una aproximación a la poética de Eugenio Montejo.* Tesis de grado. Universidad de los Andes, Bogotá, 2011.

Guerrero, Gustavo. “La flor y el abismo: tradición de la poesía venezolana” y “La música necesaria de Eugenio Montejo” en *La religión del vacío y otros ensayos.* México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 2002.

_____. “Notas sobre el amor y el deseo en la poesía de Eugenio Montejo” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº659, 2005, pp. 123-130.

_____ (ed.). *Para Eugenio Montejo. Un homenaje seguido de una selección de poemas*. Valencia: Pretextos, 2013.

Gutiérrez, María Alejandra. “El diálogo con el enigma de Eugenio Montejo” (entrevista) en http://www.literaturas.com/EMontejoLC.htm [20/05/2013]

Gutiérrez Plaza, Arturo: “El alfabeto de Terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo” (1999) *Revista Iberoamericana*, nº 166-167, pp. 549-560.

Hahn, Óscar. “Eugenio Montejo, a orillas del gran silencio”. En *Revista de Creación Palimpsesto No. 24.* Carmona, 2009. pp. 17-19.

Hernández, Consuelo: “La arquitectura poética de Eugenio Montejo” (primavera 1993-otoño 1993) en *INTI Revista de Literatura Hispánica*, nº 37-38, pp. 133-143.

Iribarren, Elena. “Chamario: Editando un juguete verbal”. Revista *Educación y biblioteca.* Año 20. No. 168 noviembre/diciembre 2008. pp. 12-13.

Isava, Luis Miguel. “La apertura que no cesa: la poesía a partir de la década de los ochenta” en *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* coord. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan. Caracas: Banesco, Editorial Equinoccio, Fundación Bigott, 2006.

Jakobson, Roman. “En busca de la esencia del lenguaje”. Documento en línea: http://es.scribd.com/doc/96346428/En-Busca-de-La-Esencia-Del-Lenguaje-Roman-Jakobson#download [20/04/2014]

Lastra, Pedro: “El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo” (1983) en *INTI Revista de Literatura hispánica*, nº 18-19.

Lee Penagos, Juan Camilo. *La tierra canta: Poética de Eugenio Montejo.* Tesis de grado. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2006.

López del Castillo, David. *Antología poética del siglo de oro*. Barcelona: Edhasa (Castalia), 2012 (Libro electrónico).

Machado, Antonio. *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.* Intr. José María Valverde. Madrid: Editorial Castalia, 1983

_____. “De un cancionero apócrifo” en *Nuevas canciones: de un cancionero apócrifo, poemas de la guerra*; Ed. Arturo Ramoneda. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Maggi, María Elena. “Literatura infantil en Venezuela: géneros, autores y tendencias”. Revista *Educación y biblioteca*. Año 10. No. 94, 1998. pp. 57-65

Marcano, Óscar. “Montejo narrativo”. En *Revista de Creación Palimpsesto No. 24.* Carmona, 2009. pp. 51-57.

Martínez, Sebastián. “Introducción” a *Antologías poéticas: Fabuladas lausinas y viceversa, Ubus y Babaouos, y Esquinas vacías.* Tesis de grado. Universidad Autónoma de Colombia. Bogotá, 2013.

Martins, Floriano. “Eugenio Montejo: Testimonios de la permanencia del canto” (entrevista) en *Común presencia,* Vol. 4, nº 7 (1992), pp. 35-39.

Méndez Guédez, Juan Calos. “Las mil voces de los árboles: aproximación a la poesía de Eugenio Montejo”. En Barrero Fajardo, Mario (comp.), *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

Mendiola, Víctor Manuel. “Eugenio Montejo: El aforista atípico” en *Breves ensayos largos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos.* México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *Contextos para Maqroll.* Bogotá: Colcultura, 1997.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 4. De Borges al presente.* Madrid: Alianza, 2001.

Padrón, Leonardo. “Eugenio Montejo” (entrevista). En *Los imposibles. Conversaciones al borde de un micrófono.* Bogotá: Aguilar, 2008.

Paz, Octavio. “Fernando Pessoa: El desconocido de sí mismo” en *Cuadrivio*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A., 1991 (1 ed.1965).

_____*. Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barrall, 1998 (1 ed. 1974).

_____. *Los signos en rotación.* Madrid: Editorial Alianza, 1983.

_____. *El arco y la lira.* México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Pessoa, Fernando. *Sobre literatura y arte*; trad. Nicolás Extremera Tapia [et al.]. Madrid: Alianza Editorial, 1985a.

_____. *Teoría poética;* trad. J. A. Cilleruelo. Madrid: Jucár, 1985b.

_____. *Plural como el universo.* Jerónimo Pizarro, edición y traducción. Medellín: Tragaluz editores, 2012.

Pizarro, Jerónimo. *Alias Pessoa.* Valencia: Editorial Pre-Textos, 2013.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Rivera, Francisco. “La poesía de Eugenio Montejo” en *Inscripciones.* Caracas: Editorial Fundarte, 1981.

_____. “El Cuaderno de Blas Coll”. En *Ulises y el laberinto.* Caracas: Editorial Fundarte, 1983.

Rodríguez Núñez, Víctor. “El eclipse de la poesía es momentáneo” (entrevista) en http://www.alforjapoesia.com/noticias/images/eugenio_montejo.pdf [20/05/2013].

Rodríguez Márquez, Javier. *Entrevista a Eugenio Montejo* publicada en: http://librodenotas.com/poeticas/Archivos/001780.html [21/11/2013].

Rodríguez, Aníbal (comp.). *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética*. Mérida, Universidad de los Andes, 2005.

_____ (comp.). *Orfeo revisitado. Viaje a la poesía de Eugenio Montejo*. Mérida: Universidad de los Andes, 2012.

Ruelas, Marú. “*José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*”. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010.

Schiller, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad*; *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*; *Una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*. Barcelona: Icaria, 1985.

Sosa Silva, Maylen Carolina. “De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: la poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira” (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca. Departamento de literatura española e hispanoamericana, 2009.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001 (1ed. 1985).

Tabucchi, Antonio. *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Pessoa.* Trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara. Madrid: Huerga y Fierro editores, 1997.

Tenreiro, Salvador. “La poesía y sus rostros” en *El poema plural. Notas sobre poesía contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello, 1989.

Tovar Zamora, Eduardo. *La caída perenne. Ensayos sobre el tema de la muerte en los poemarios Élegos y Muerte y memoria de Eugenio Montejo.* Caracas: Monte Ávila, 2009.

Valverde, José María. Introducción a Machado, Antonio. *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo.* Madrid: Editorial Castalia, 1971.

Vázquez Hoys, Ana María. *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos.* Madrid: Editorial UNED, 2003.

Velasco, Juan Martín. *El fenómeno místico. Estudio comparado.* Madrid: Editorial Trotta, 1999.

Villar, Pedro. “Dos poemas y algo más”. Revista *Educación y biblioteca.* Año 20. No. 168 noviembre/diciembre 2008. pp. 20-21.