

La arquitectura del no-yo: analogía y despersonalización en Eugenio Montejo**

El venezolano Eugenio Montejo (1938-2008) es uno de los poetas latinoamericanos contemporáneos que asumió con mayor profundidad la cuestión onto-poética de la *alteridad*, y esto bajo la resemantización del “orfismo” como categoría estética que funda mito-poéticamente lo real vinculando lo rítmico-musical y la conexión entre los distintos órdenes de la naturaleza y lo humano¹. Postula Montejo en su poemario *Terredad* (1978) una re-visión de la *Otredad* pensada desde lo *Otro*; más allá de la enunciación romántica del yo. Esta *otredad* consiste en una alteridad autoconsciente, que ofrece diversas representaciones y morfologías líricas de la naturaleza, y que actúa a su vez como reserva generadora de *poiesis* en el hablante lírico y la Tierra. La forma de concebir la *alteridad* en Montejo deberá entenderse, no obstante, como “poli-órfica”. Es decir, como la naturaleza onto-estética multiforme y oblicua de los hablantes líricos de *Terredad* (Cf. II, 2.2), puesto que integra varias formas de orfismo a

* Profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena.
e-mail: alonso_lora@hotmail.com

** Este artículo hace parte del trabajo de grado *La otredad poliórfica del todo: despersonalizaciones del yo poético en Terredad, de Eugenio Montejo*, presentado para optar al título de Profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena.

¹ La categoría de “orfismo” se entiende aquí no en su dimensión mística griega, sino para subrayar la categoría en tanto paradigma mítico-poético que denota en el poeta una visión estética apolínea o equilibrada entre las estructuras verbales y simbólicas del discurso literario y la estructura rítmico-melódicas del discurso musical.



Eugenio Monteno (2008).

través de la liberación ontológica de los límites de la *mismidad*, la cual se abre a la dimensión humana, no como núcleo, sino como superposiciones, “contradicciones” y alternancias. La simultaneidad y la complementación de la *Otredad* del yo y del yo de la *Otredad*.

Como respuesta crítica a los procesos modernizadores experimentados por la incorporación a la vida industrial petrolera y mercantil, la lírica latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX expresó un desencanto y oposición crítica a las dinámicas económicas e instrumentalizadas del mundo y del hombre moderno, cuya dinámica y ritmo acelerado imposibilitaban la *contemplación* y desacralizaban el espacio y el tiempo en el que el

hombre puede cultivar su espiritualidad y sensibilidad humana (Paz, 1990; Montejo, 1996; Gutiérrez Plaza, 2005). Afirmo Paz (1990), en *Los hijos del limo*, que la poesía moderna y contemporáneas “siempre ha[n] sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el positivismo, el liberalismo y el marxismo” (10). La escritura y publicación del poemario de Montejo están inscritas en este periodo industrial y mercantil de América Latina, lo que implica comprender el poemario como una respuesta crítica y artística sobre las dinámicas instrumentales del proyecto mercantil e industrial europeo.

¿Qué temáticas, motivos y estrategias estilísticas permean el universo estético de un poe-

mario como *Terredad*? ¿Bajo qué categorías de análisis puede ser abordado de manera más orgánica su *corpus*? ¿Puede hablarse de una dimensión simbólica y onto-poética del yo y de la *Otredad* bajo una perspectiva órfica? Y, sobre todo, ¿qué implicaciones ético-estéticas conlleva pensar al *otro* y al *todo* en lo que se denominará aquí como “órfico” y “poliórfico”? *Terredad* está conformado por cincuenta poemas que no se encuentran agrupados de manera explícita en apartados temáticos; pero esta organización, aparentemente dispersa, obedece a criterios de temporalidad y espacialidad mítica y ontológica, que no siguen el curso lineal y homogéneo del tiempo histórico. Esto es, el poemario lo contradice y transfigura, lo que da pie para argumentar que la estructura estilística del poemario y el uso del verso libre se presentan como el producto de una relación analógico-mística entre el hombre y la naturaleza, en cuanto a estructura y organización verbal.



Nabely Figueroa Lee, "Jengibre" (2021).

Los núcleos temáticos propuestos por *Terredad* organizarse en dos componentes interseccionales: 1) la inmanencia de la vida o la vida como inmanencia y 2) la conciencia de la Tierra o el dominio de lo terrestre; que son codependientes. Acerca de la primera, debe decirse que, bajo las formas de afinidad que el yo poético establece con la Tierra, el núcleo temático demanda formas verbales, melodías y ritmos semejantes a las representaciones terrestres en que el hablante lírico considera se manifiesta la vida. Para dar muestra de ello, pueden observarse los siguientes versos:

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

(Montejo, 2011: "Pájaros", 20).

O los versos: "No nos pidas más forma que la vida/ tal como vino entre las horas/ del tiempo en que crecimos" (23). Desde este tema principal –*la inmanencia de la vida o la vida como inmanencia*– se desprenden subtemas que no son menos importantes y que pueden asumirse como partes de una totalidad semántica complementaria: una reafirmación del tema general. Pero especialmente se articula con el segundo núcleo temático: *la conciencia de la Tierra o el dominio terrestre*. Este puede ser entendido como el puente órfico entre el hombre y su *mismidad*, que permite desdoblar el lenguaje del hablante lírico y enriquece su multiplicidad de voces. De ahí que las despersonalizaciones del yo poético, a nivel sintáctico y místico, actúen como mecanismos para la construcción de una *Otredad* poliórfica del *todo* (o la incorporación

axiológica y morfológica de los distintos hablantes líricos a la totalidad analógica de la naturaleza y del universo).

En *Terredad* destaca un aspecto estructural muy importante: el manejo especializado de las estructuras gramaticales por parte del hablante lírico. Tal manejo es clave para comprender los desplazamientos sintácticos del sujeto poético para sugerir la voz activa del *Otro*. El dominio de las estructuras sintácticas y gramaticales permite que el hablante lírico en primera persona del singular pase en distintos momentos del poema a ocupar la primera persona del plural, con el propósito de expresar un canto global de la Tierra, una experiencia común y universal a los hombres, en la que el *yo* hace parte de un *nos-otros*:

[...]
 Hoy *amé* a Amberes, sobre todo sus
 piedras,
 porque prohíben el recuerdo.
 [...]
 Si *vuelvo* a Amberes no *sabré*
 recordarla,
 sus piedras nunca dicen adiós, sólo
 sonrén.
 [...]
 Amberes es un sueño parecido a ella,
 hay que andar silencioso para no
 despertarla,
 hay que recorrerla con los ojos cerrados
 hasta mirarla dentro de *nosotros*,
 entonces es Amberes la que va por el
 mar
 [...] y *uno* se queda,
 cuando *queremos* verla ya está lejos,
 todos los horizontes *nos* separan.

(Montejo, 2011: “Amberes”, 49.
 Las cursivas son nuestras)

Los recursos estilísticos predominantes en la elaboración de la estructura gramatical del poema corresponden a la utilización de anáforas, metáforas temporales (estaciones del año, en especial, el otoño) y espaciales (la casa, la aldea, la ciudad), símiles, analogías y simbolizaciones como la vegetación y la fauna, que aluden a la diversidad y al canto como propiedades del lenguaje y de la armonía de la naturaleza. En este sentido, en un poema como “La casa” se puede observar cómo la metáfora espacial de “la casa” y las propiedades sonoras de la naturaleza son simbolizadas en la estructura verbal del poema para denotar la similitud entre la morfología de la naturaleza y la morfología anatómica y espiritual del cuerpo femenino:

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

(“La casa”, 47).

[...] En el bosque, quien no ha logrado
 ser un árbol,
 solo puede llegar de parte del otoño
 a pedir unas hojas,
 mejor si lleva harapos de mendigo,
 algún morral raído, un palo, un perro
 y ninguna esperanza.
 Verá cómo lo trata el viento,
 cómo su ofrenda le llenara las manos.

(“En el bosque”, 19).

Por último, respecto a los mecanismos estéticos preponderantes usados en *Terredad*, destacamos la indecidibilidad en la palabra, que en términos ontológicos comprende lo que *es* y *no es* al mismo tiempo. Este recurso literario fortalece, asimismo, las

despersonalizaciones del yo poético como una conexión entre la Tierra y los seres que la pueblan. El reconocimiento metapoético de la condición misteriosa del hombre en la Tierra, la Tierra como puente órfico entre el hombre, su mismidad y los demás, y la memoria como reflexión del tiempo, constituyen la materia poética de *Terredad*.

Dicho lo anterior, se analizarán aquí los poemas “Solo la Tierra”, “El Dorado” y “Colores” para entender cómo las despersonalizaciones del hablante poético, en tanto mecanismo estético, construyen las representaciones y el lenguaje literario del yo y el *Otro* lírico en la obra de Eugenio Montejo. ¿Qué dimensiones onto-estéticas constituyen el yo poético de Montejo? ¿Cómo la búsqueda dialéctica del yo hacia la *otredad* desemboca en una despersonalización del hablante lírico? Para un poema como “Solo la tierra”, que gravita en torno al tema de la inmanencia de la vida, y la respectiva conciencia de la Tierra, resulta pertinente tener en cuenta la dimensión terrestre-celeste de la *mismidad* lírica. En otras palabras, explicar la unidad y la naturaleza mística del yo en relación con la tierra y el cielo. O lo que aquí ha sido denominado: *el yo como metonimia o la terredad de lo celeste*:

*Por todos los astros lleva el sueño
pero sólo en la tierra despertamos.*

*Dormidos flotamos en el éter,
nos arrastran las naves invisibles
hacia mundos remotos
pero sólo en la tierra abren los párpados.
La tierra amada día tras día,
maravillosa, errante,
que trae el sol al hombro de tan lejos
y lo prodiga en nuestras casas.*

*Siempre seré fiel a la noche
y al fuego de todas sus estrellas
pero miradas desde aquí,*

no podría irme, no sé habitar otro paisaje.
Ni con la muerte dejaría
que mis cenizas salgan de sus campos.
*La tierra es el único planeta
que prefiere los hombres a los ángeles.*
Más que el silencio de la tumba
temo la hora de resurrección
demasiado terrible
es despertar mañana en otra parte.

(Montejo, 2011: 21.
Las cursivas son nuestras).

Esta dimensión “terrestre-celeste” del yo construye una conexión análoga entre el mundo onírico y el mundo astral; entre el mundo espiritual o metafísico y el ámbito terrestre o tangible. Un verso como “por todos los astros lleva el sueño” se abre así al viaje y refiere el movimiento semejante que realizan los cuerpos humanos y los cuerpos celestes, en cuyo tiempo y espacio atemporal lo irreal parece ser posible, puesto que las leyes gravitacionales desaparecen y otra lógica distinta a la razón parece fundarse: “Por todos los astros lleva el sueño”, “Dormidos flotamos en el éter/ nos arrastran las naves invisibles/ hacia mundos remotos” (21).

Pero si bien el sujeto lírico se siente atraído por la naturaleza externa del espacio y por los elementos celestes que integran y componen el firmamento, pone siempre a la Tierra en un primer plano; no como mero espacio geográfico, sino como punto de partida y aterrizaje existencial de los hombres, lo que le otorga un lugar privilegiado y un sentido metafísico entre los demás planetas: “pero sólo en la tierra despertamos”; “pero sólo en la tierra abren los párpados”; “la tierra es el único planeta/ que prefiere los hombres a los ángeles” (21). Como consecuencia, el yo poético crea un lazo de igualdad y semejanza con la Tierra. Tanto así que la personifica metonímicamente al agregarle atributos y cualidades humanas:



— Dentro de tu cuerpo, debajo de mis pétalos,
hay otro cuerpo que amo.
Eugenio Montejo,

De niño siempre creí que las nubes sólo existían en el cielo del patio de mi casa. Cerca de los seis años, un día, en un taxi, descubrí que andaban por todas partes. No me he recuperado todavía de ese descubrimiento.

Euf.
26. IV. 1956.



Fuente: Fotografías tomadas por Enrique Hernández D'Jesús e intervenidas por Eugenio Montejo.

“maravillosa” y “errante”. La siguiente *imagen* resalta con mayor claridad lo afirmado: “que trae el sol al hombro de tan lejos/ y lo prodiga en nuestras casas” (*Ibíd.*). La importancia que el yo poético concede al planeta Tierra indica de manera implícita el vínculo de fraternidad y la condición de simetría que hay entre el ser humano y la totalidad del mundo.

Es la cuarta estrofa de “Solo la tierra”, no obstante, la que evidencia los versos más emblemáticos del poema, y que, a su vez, engloban la cosmovisión análoga del mundo del hablante lírico. Es una estrofa significativa porque captura el sentimiento contradictorio en el que se encuentra inmerso el poeta: su sentimiento ambivalente por el espacio estelar (lugar relacionado con lo divino o trascendente) y por el planeta Tierra. Se trata del desvanecimiento que permiten la noche astral y la Tierra como nido, como el hogar de los hombres:

Siempre seré fiel a la noche
y al fuego de todas sus estrellas
pero miradas desde aquí,
no podría irme,
no sé habitar otro paisaje.
Ni con la muerte dejaría
que mis cenizas salgan de mis campos.
La tierra es el único planeta
que prefiere los hombres a los ángeles.

(*Ibíd.*).

Es así como la dimensión terrestre-celeste del yo se contrapone al yo racionalista ilustrado, e incluso romántico, que objetiva y resta valor axiológico y estético a los elementos orgánicos que integran a la naturaleza. Por otra parte, se dirá aquí que los procesos de despersonalización implementados por el hablante lírico para construir dialécticamente al yo y al Otro lírico se evidencian en dos niveles de ficcionalización: uno gramatical y

uno mítico-poético. Este último corresponde a la experiencia común que acontece en todos los hombres. La despersonalización a nivel mítico-poético, en lo que respecta a la *Otredad*, puede describirse como “despersonalización universalizante”, que el hablante lírico realiza a través de la expresión poética y el carácter onto-mitológico del ser humano, puesto que se refiere al origen, a la condición metafísica del ser y al lugar de este en el universo. Tal aspecto forma parte de la dimensión mito-poética de la especie humana, una dimensión que trasciende a la especie y le da un valor simbólico y semántico en el planeta Tierra.

La experiencia onírica es la clave para entender el nexo del hablante lírico con toda la especie humana y los habitantes de la Tierra, puesto que son los sueños los que le brindan al ser humano la posibilidad de abrirse a otros mundos “remotos” y “exóticos”; a otras realidades alternas y posibles. Mundos y realidades que, a menudo, nada tienen que ver con las convenciones de la razón positiva y la lógica instrumental. En efecto, el hablante lírico se reconoce en los *Otros*; se vincula oníricamente a los demás seres, que también sueñan y son arrastrados por todos los astros. Sobre esta conexión del ser humano con la imaginación y los sueños, Eugenio Montejo (1981), en su libro de ensayos *El cuaderno de Blas Coll* (en cuyas páginas reflexiona lingüísticamente sobre la metaliteratura del lenguaje literario), señala que:

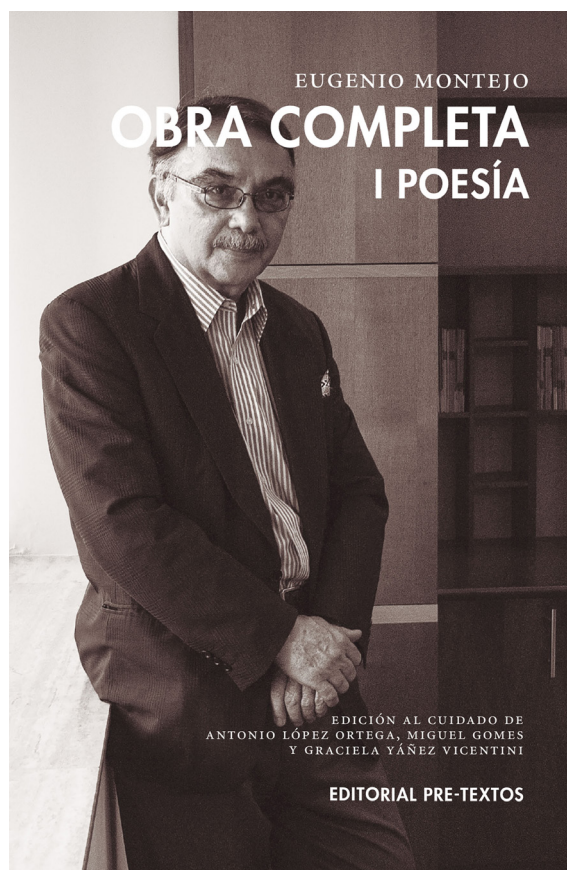
Don Blas aseguraba que la oposición sujeto-predicado era *el molino de viento que la imaginación tomaba por gigante*. Decía que mejor llegaría a expresarse el que se guiara por el *lenguaje de los pájaros*, y fuese del sonido a la idea, y no de la idea al sonido siguiendo los recovecos tramposos de la lógica (18. Las cursivas son nuestras).

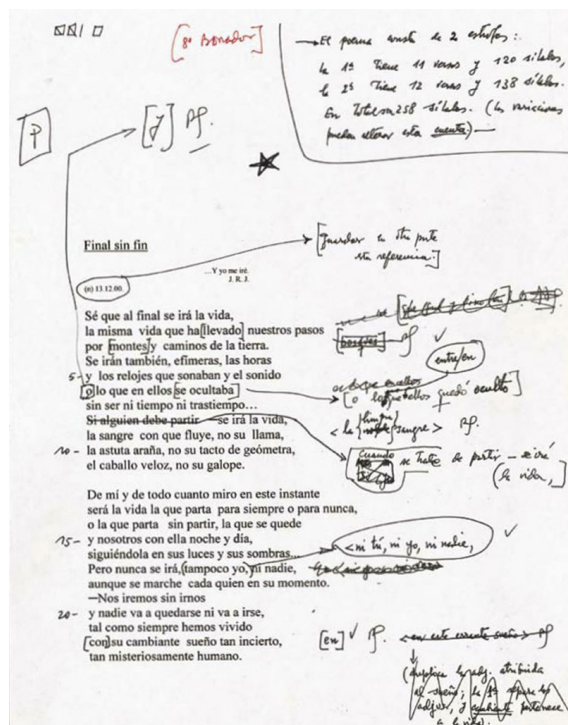
A nivel gramatical, la despersonalización del *yo* poético queda manifiesta mediante la estructura sintáctica que conforma el poema. El hablante lírico ejecuta desplazamientos sintácticos que permiten su desdoblamiento gramatical a lo largo de cada estrofa: “[...] ¿quién quedará *conmigo* al final de la noche?/ [...] *nos quedábamos* mudos hasta que *despertaban* de otro tiempo” (67). El *yo* poético, por consiguiente, después de referirse a la soledad y al destino de la vida mediante la primera persona del singular, se traslada hacia la primera persona del plural, con el propósito de efectuar no solo distintas voces de sí mismo, sino las voces de otras personas o sujetos líricos que también viven y sienten la misma experiencia. De modo que es posible notar que en la primera estrofa el hablante refiere su *mismidad* a través de un “nos-otros” sujeto a una totalidad abierta y cambiante. Por ejemplo, la expresión “*despertamos*” es una flexión del verbo transitivo *despertar*, conjugado en tiempo presente, y su número refiere la primera persona del plural. En dicho verbo, se encuentra incluida no solo la voz del hablante lírico, sino la totalidad de la especie humana: la universalidad de su *Otredad*. El *yo* poético se incorpora en el *todo* y a través de él hablan los *demás*. Esto puede verse en el poema “Terredad”:

Estar aquí por años en la tierra,
 con las nubes que lleguen,
 con los pájaros,
 suspensos de horas frágiles.
 A bordo, casi a la deriva,
 más cerca de Saturno, más lejanos,
 mientras el sol da vuelta y nos arrastra
 y la sangre recorre su profundo universo
 más sagrado que todos los astros.
 (27).

Asimismo, en la construcción “dormidos flotamos” se observa un desplazamiento sintáctico del hablante lírico, una pluralización

del lenguaje que no tiene otra función que expresar un hecho universal presente en cada ser humano. Al final del poema, sin embargo, se advierte que el hablante lírico retorna sintácticamente a su *mismidad*, con el propósito de expresar un pensamiento particular e individual, ya sea por medio de un verbo futuro simple en primera persona del singular (“seré”, “irme”, “temo”), o por la intención poética que el sujeto lírico quiera agregar de modo personal al canto poético. Esto nos ayuda a inferir que hay una conciencia ética y estética del *yo*, pero esta será referida mediante *otros* actantes líricos. O bien puede señalarse que el *yo* está en una relación inmediata con este, en participación lírica con los demás seres vivos que pueblan el planeta Tierra. En consonancia con la estructuración del *yo*, hay otros poemas en los cuales el hablante lírico se expresa solo





Borrador del poema "Final sin fin", obsequiado a Arturo Gutiérrez Plaza

desde la primera persona del singular. Es el caso del poema “Creo en la vida”, puesto que al empezar el título con un verbo conjugado en tiempo presente de la primera persona del singular (“creo”), ya brinda elementos que permiten evidenciar *desde dónde* se va a expresar la voz lírica y *desde qué sujeto* poético se enunciará el canto. Por su parte, en el poema “El Dorado” el carácter simétrico y singular coexiste entre la *mismidad* y la *alteridad* humana:

Siempre buscábamos El Dorado
 en aviones y barcos de vela,
como alquimistas, como Diógenes,
 al fin del arco iris,
 por los parajes más ausentes.
 Unos caían, otros llegaban,
 jamás nos detuvimos.
 Los hombres del país Orinoco
 nunca elegimos otra muerte.

Perdimos años, fuerza, vida,
nadie soñó que iba en la sangre,
 que éramos su espejo.
 El oro del alma profunda
 a través de las voces
 que nos inventaban los ríos
 en el rumor de las aldeas.
 El Dorado que trae el café
 a la luz del Caribe
 con sus soles a paso de bueyes.
 Jamás lo descubrimos,
 no era para nosotros su secreto.
 Los hombres del país Orinoco
teníamos raza de la quimera.
 (30. Las cursivas son nuestras).

En una primera lectura de “El Dorado” se podría resaltar la ambición de riqueza y fortuna que despertó en los hombres del Occidente la leyenda de una ciudad construida en oro, que aparentemente se encontraba en alguna parte remota del continente americano; para ser más exactos, en el territorio que hoy denominado Colombia². Pero otra mirada al poema señala que la leyenda denota algo más profundo y espiritual, pues revela una riqueza interna del espíritu humano, el valor y la gallardía de los hombres que exploran e indagan el mundo tangible y metafísico, que buscan sus propios mitos al desafiar sus temores: “Nadie soñó que iba en la sangre, /que éramos su espejo. /El oro del alma profunda/ a través de las voces/ que nos inventaban los ríos/ en el rumor de las aldeas” (30).

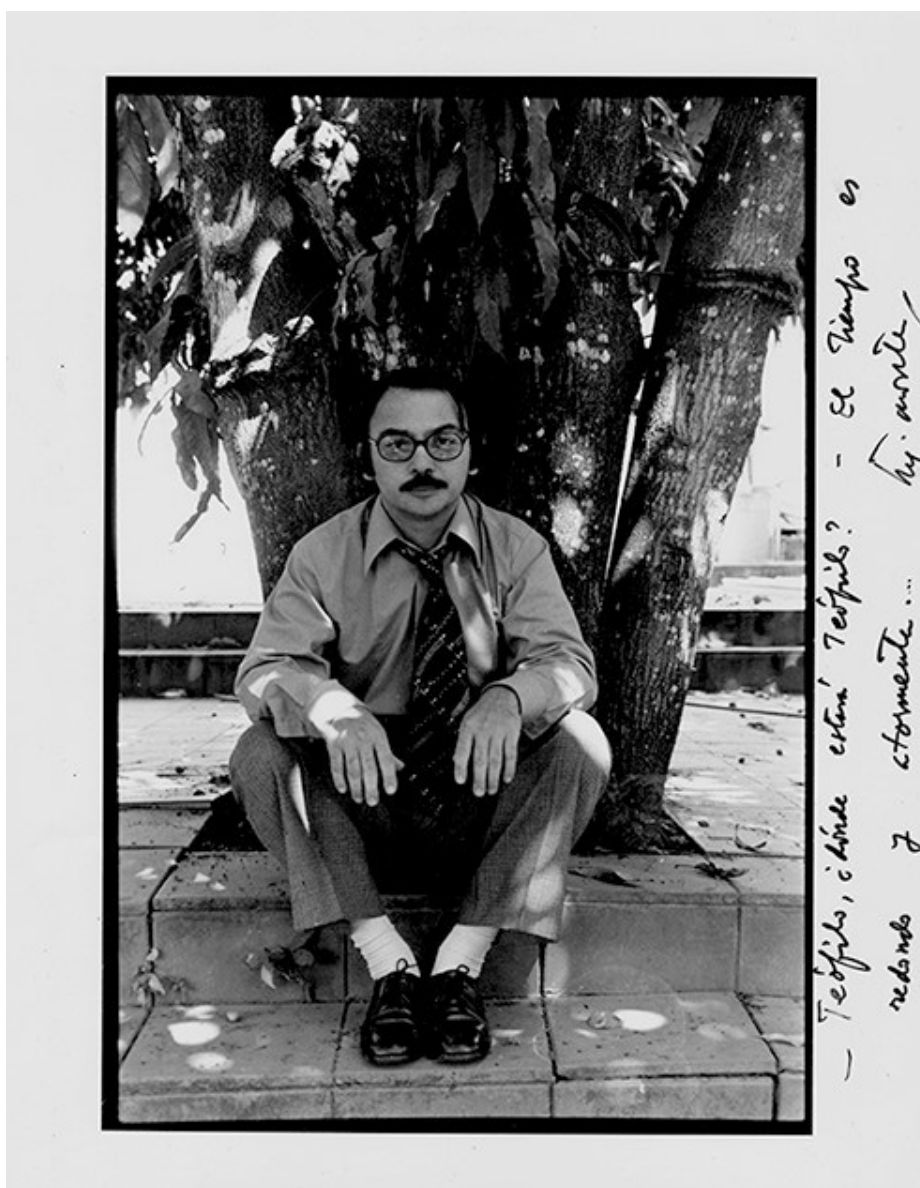
La afinidad que siente el yo poético por los expedicionarios y aventureros posibilita mediante la estructura sintáctica (tiempos y mo-

² El Dorado, como recuerda Genaro Rodríguez (2007), es una ciudad legendaria, supuestamente construida en oro, ubicada en el territorio del antiguo virreinato de Nueva Granada. La leyenda se origina en el siglo XVI, en Colombia, cuando los conquistadores españoles tienen noticias de una ceremonia ubicada al norte, donde un rey se cubría el cuerpo con polvo de oro y realizaba ofrendas en una laguna sagrada. La supuesta existencia de un reino dorado motivó numerosas expediciones y se mantuvo vigente hasta el siglo XIX.

dos verbales del hablante lírico) la actualización del tiempo histórico de los conquistadores españoles del siglo XVI a un tiempo más cercano. En este caso, un tiempo pretérito imperfecto –“buscábamos”–, donde el hablante lírico habita gramaticalmente. Es como si el tiempo remoto se estrechara y permitiera que los expedicionarios españoles, piratas, habitantes del país Orinoco y el yo poético estuvieran en una simultaneidad espacio-temporal

al buscar el mismo objeto, “El Dorado”: “jamás nos detuvimos”; “jamás lo descubrimos”. Esta operación de los modos y tiempos verbales permite la construcción de un sujeto plural que convive simultáneamente en distintos tiempos históricos con los *Otros*.

El hablante lírico fragmenta el lenguaje desde un principio y habla desde la primera persona del plural con el propósito de construir la



Fuente: Fotografía tomada por Enrique Hernández D'Jesús e intervenida por Eugenio Montejo.

alteridad de aquellos hombres aventureros con quienes siente un vínculo de familiaridad y reciprocidad: “Siempre buscábamos”, “jamás nos detuvimos”, “los hombres del país Orinoco/ nunca elegimos otra muerte”, “perdimos años, fuerza, vida”, “los hombres del país Orinoco/ teníamos raza de la quimera” (30). Así mismo, la naturaleza, como fuente de formas, sonidos y melodías, tiene un papel fundamental, debido a que interviene en la construcción de imágenes y voces líricas que acompañan el canto del poeta al integrar la musicalidad del paisaje: “las voces que nos inventaban los ríos/ en el rumor de las aldeas”, “El Dorado que trae el café/ a la luz del Caribe/ con sus soles a paso de bueyes” (30).

Es sabido que el río, como corriente de agua natural que fluye de modo permanente y que produce distintos sonidos conforme a la corriente que sigue, corresponde a un elemento sonoro o musical de la naturaleza, y en efecto, deviene en generador de voces líricas que ayudan a construir la polifonía del poema. En “Colores” puede observarse cómo la *mismidad* y la *otredad*, el orfismo y la *totalidad*, se entrelazan y conforman un solo tejido semántico:

[...] la luz musicalmente los unía.
El trópico fue siempre otro planeta.

[...] miraban los deseos del azul,
la soledad del verde.

El mar tendido ante sus costas
no cesaba de oírse.
Nunca el invierno se llevó las hojas
ni el rumor de los *bosques*.
Soñaban un Partenón salvaje
entre sus palmas.

*En sus voces hablaban los pastos
batidos por el viento,
era visible un paso de arco iris*

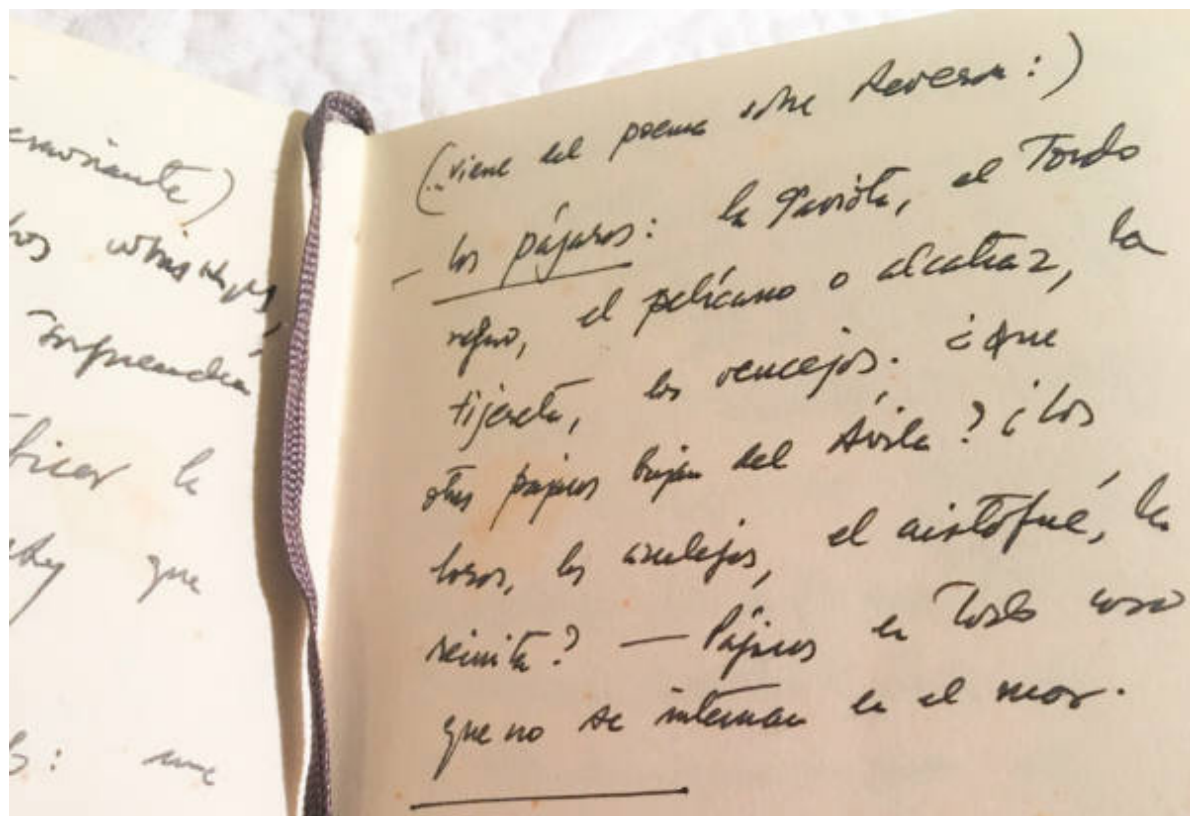
tras de cada palabra.

*Buscaban a Dios en las cosas
bajo una forma de color,
eran cuerpos negros en un aire blanco,
blancos en un aire negro,
jamás faltó la luz para mezclarlos.*
El trópico fue siempre otro planeta
muy lejos de este mundo pero cerca del
sol.

(45-46. Las cursivas son nuestras).

Predomina en “Colores” la relación íntima entre la palabra poética y la música, un vínculo artístico que puede ser entendido, si es permitida la metáfora, como columna vertebral de la escritura de Montejo. En cierta forma, esta metáfora remite a la figura arquetípica del orfismo como presencia continua para la configuración de la armonía musical y el equilibrio verbal transmitido subyacente en los poemas. En segundo lugar, destaca la sinestesia como constitutiva de los vasos comunicantes que coexisten entre los distintos sentidos humanos. En otras palabras, la fusión y correspondencia sensorial de la percepción cognitiva del hombre: “eran cuerpos negros en un aire blanco”; “blancos en un aire negro”; “la luz musicalmente los unía”; “miraban los deseos del azul”; “la soledad del verde”; “jamás faltó la luz para mezclarlos” (45).

En este poema resulta más que evidente el carácter análogo de la vida en el trópico, la correspondencia metafísica entre los elementos de la naturaleza y el nativo del Caribe, cuya correspondencia incide en la construcción sintáctica y mística del *yo* y el *Otro*. En este sentido, la *mismidad* y la *Otredad* del nativo forman parte del paisaje tropical, de los colores y la onda rumorosa que envuelve el ambiente salino y la atmósfera que modela el mar. Así evidenciamos, desde luego, una simultaneidad y una complementariedad entre la *alteridad* del *yo* y el *yo* de la *Otredad*. O



Manuscritos de Eugenio Montejo. Foto: Martha Viaña.

lo que es decir, coexiste en la individualidad del yo una pluralidad y un diálogo constante con su *otredad* interna. Y lo mismo sucede con la *alteridad*, puesto que hay en esta un reconocimiento ontológico y psicológico de su propia individualidad. Las propiedades de la naturaleza tienen voces y las expresan a través del lenguaje equilibrado y armonioso de la música: “El canto de los pájaros/ que nos lleva y nos trae”, “la luz musicalmente los unía” (45).

Así mismo, la presencia de lo divino ocupa un lugar importante en la trascendencia del paisaje del trópico y de sus habitantes, que buscan a Dios en las formas del color, en la pintura móvil que inventa el verde del bosque, el azul espumoso de las olas, el Partenón de las palmeras, la luz musical, y el negro y el blanco del aire y de los cuerpos, como lo indica el

poema. De acuerdo con el sujeto poético, la noción de *totalidad* tropical parece estar unida por una sola armonía; compuesta de formas, ritmos, sonidos y colores provenientes del paisaje. Según el hablante lírico, por esta razón la región Caribe es un lugar distinto al resto del mundo, como si el trópico adoptara la representación de un pequeño paraíso en cuyo suelo y horizonte la vida pareciera perdurar:

El mar tendido ante sus costas
no cesaba de oreearse.
Nunca el invierno se llevó las hojas
ni el rumor de sus bosques.
Soñaban un Partenón salvaje
entre sus palmas.
(45).

Puede inferirse que en *Terredad* el trópico inventa su propia *alteridad* orgánica, donde

el paisaje dibuja las formas, el mar y las voces que componen al *Otro* lírico. Es decir, lo órfico y el *todo* tienen su principio y fundamento en el sujeto y el paisaje tropical. En relación con lo anterior, para evidenciar con mayor claridad la *Otredad* que construyen las despersonalizaciones del *yo* poético, estos versos del poema “Colores” ilustran cómo la naturaleza se incorpora en el hablante lírico, multiplica sus voces, le brinda las imágenes y la sensibilidad del paisaje: “en sus voces hablaban los pastos/ batidos por el viento,/ era visible un paso de arco iris/ tras de cada palabra/” (45). En síntesis, puede decirse que las representaciones estéticas de la *alteridad* en el poemario se construyen a partir de la fragmentación lingüística de los hablantes líricos que aquí se han revisado y cuyo desdoblamiento lingüístico y simbólico sobrepasa la dimensión humana e implica en la psicología del hablante una visión cosmogónica y soterialógica de la naturaleza, de lo real y los demás. Puede entenderse así entonces cómo el mecanismo de despersonalización y la dialéctica celeste-terrestre han construido un lenguaje lírico armonioso y el pensamiento analógico del *Otro* poético, cuyo sistema lingüístico y simbólico adopta la morfología y las representaciones melódicas presentes en la tierra. ¿Cómo la materialidad órfica del *yo* y el *Otro* se abre a la *totalidad*? ¿Cómo da cabida a una conciencia “poli-órfica”, que trasciende la mera representación formal o estilística del *Otro* lírico? Estas preguntas son motivo de

una próxima indagación sobre la onto-poética de *Terredad*, de Eugenio Montejo, y sobre el *yo/Otro* como camino hacia una ética/estética de la totalidad.

Bibliografía

- Gutiérrez Plaza, A. (2005). Eugenio Montejo: un itinerario de oblicuas huellas. *Hispanic Poetry Review* 6 (2).
- Lastra, P. (2016). Notas sobre la poesía hispanoamericana actual. *Revista Chilena de literatura* (25), 1-8.
- Leo, J. (2020). *Nexos y transgresiones. Una exploración de los temas ocultistas empleados por los escritores modernistas*. México: Universidad de Monterrey.
- Montejo, E. (1978). *Terredad*. Venezuela: Ediciones Actual.
- Montejo, E. (1981). *El cuaderno de Blas Coll*. Caracas: Editorial Arte.
- Montejo, E. (1996). *El taller blanco*. México: Amalgama Arte Editorial.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez, G. (2007). *Cartas de la Real Audiencia de Santo Domingo (1530-1546)*. Archivo General de la Nación.
- Sucre, G. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. tierra firme.



Nabely Figueroa Lee, "El apio" (2021).