

NATURALEZA E HISTORIA EN LA POESÍA DE EUGENIO MONTEJO

POR

MIGUEL GOMES

The University of Connecticut-Storrs

I) EL CONCEPTO DE “TERREDAD”

La considerable producción de Eugenio Montejó abarca no sólo poemarios como *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1987), *Adiós al siglo XX* (1992) y *Partitura de la cigarra* (1999), sino también volúmenes de ensayo, poesía heteronímica y compilaciones a veces refundidoras de su escritura —entre otras, las puestas en circulación por Laia (Barcelona), el Fondo de Cultura Económica (México), Monte Ávila (Caracas) o Norma (Bogotá). Desde hace al menos dos decenios su voz constituye para muchos lectores una alternativa imprescindible debido, por una parte, a sus cualidades intrínsecas y, por otra, a la peculiar configuración de las letras hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Una vez establecido el canon de la primera posvanguardia, con nombres de indiscutible centralidad como los de Paz, Lezama, el segundo Borges o Parra,¹ los autores cuyas obras se consolidan a partir de la década de 1960, en su deseo de renovar el panorama lírico, han apostado en muchas oportunidades por lenguajes extremos, cargados de un *pathos* a veces trágico, casi siempre neovallejiano, cuando no han preferido las vías opuestas del cerebralismo o la grandilocuencia solapada del epigrama y lo prosaico. Montejó ha representado otra manera de hacer poesía: de nuestro tiempo, sin ser escandalosamente moderna (o “posmoderna”); llena de humanidad, sin recaer en lo sensiblero; equilibrada y serena, sin el hieratismo de los “maestros”. Esa aleccionadora falta de interés por estar al día o aparentarlo le ha granjeado numerosas simpatías, pero es la mesura y la consecuente índole hasta cierto punto atemporal de su labor lo que ha llamado la atención de críticos notables: Américo Ferrari, Guillermo Sucre (309-12), Pedro Lastra (211-5), Francisco Rivera, Esperanza López Parada, Arturo Gutiérrez Plaza, Francisco José Cruz Pérez —lista de ninguna manera exhaustiva.

Creo necesario aclarar que cuando digo “atemporal” me refiero a un efecto de lectura. En ese plano pragmático de lo literario, el de la recepción, la calculada falta de actualidad del estilo de Montejó tiene, sin embargo, una misión a conciencia histórica e, incluso, *opositora* —en la acepción que Edward Said da al término (29-30)—: la manera más apta

¹ Sobre la procedencia de esta periodización y algunos críticos que la han empleado consúltese lo dicho por Fernández Retamar (*Obras*, volumen 1 139).

de no aceptar que el quehacer artístico caiga en el progresismo comercial y sus modas consiste en impedir que el tiempo lineal se inmiscuya en los procesos creadores al punto de gobernarlos del todo. Si es cierto que “el capitalismo consumista depende de la constante producción de novedad” (Bordo 196), restar importancia a lo novedoso, entonces, se impone siquiera simbólicamente como negación de tales transacciones. El compromiso de autonomía del poeta con respecto a ciertos mercados de la palabra,² desde luego, tiene su complemento en el universo que construye con el lenguaje. El crítico español Francisco José Cruz Pérez es quien ha logrado caracterizar con mayor precisión ese hecho:

Montejo ha optado por la memoria y esa opción corrobora su falta de fe en el progreso. El progreso ha matado a nuestros muertos [...], los ha olvidado en favor del futuro [...]. Al leer [esta poesía] tenemos la turbadora sensación de que el espacio del pasado llega hasta nosotros, de que el pasado es un presente oculto, un ahora debajo del ahora que hay que desenterrar, hasta que instante y memoria sean lo mismo. (8)

Una recuperación semejante dista de lo que suele tildarse de “conservador”. Como Cruz Pérez mismo señala poco después, “al ocupar el pasado el sitio del ahora, el tiempo de los muertos se rige por el tiempo que fluye de los vivos”; es decir, la experiencia de ayer enriquece la vivencia de hoy; la resurrección memoriosa de lo perdido tiene el propósito de alimentar el presente, no paralizarlo ni anularlo. Lo que se pierde con el progreso podría identificarse con la certidumbre de continuidad, esencial para fundar una relación armónica entre ser humano y cosmos; la poesía montejana no se opone a la cronología sino a las versiones que de ella la modernidad capitalista quiere inculcarnos: el presente como abolición del pasado; la realidad como mercancía perennemente alcanzada —o alcanzada de antemano— por su fecha de vencimiento, en una truculenta inversión de la aporía eleática de Aquiles y la tortuga. No en balde el último poema de *Adiós al siglo XX*, con humor milenarista, dramatiza nuestras deudas con esa y otras paradojas:

Y al fin de todo, si algún fin existe,
no quedarán palabras, son inventos
del hombre iluso que inventó la tierra;
ni tierra alguna, que fue invento del cosmos
tras expandirse los cúmulos del magma;
ni el vasto cosmos que inventó la nada
al trasmutarse en efímera materia;
ni la nada tampoco que fue invento de Dios,
ni el mismo Dios que es invento del tiempo...

²Ténganse en cuenta, sin embargo, las reflexiones de Pierre Bourdieu a lo largo de *Les Règles de l'art* sobre la imposibilidad de escapar del todo de las exigencias del orden social vigente. En última instancia, para superar los pesimismos, Bourdieu también prevé alternativas; el intelectual, una vez consciente de las “reglas del juego” cultural y sin ingenuidades utópicas, todavía puede incrementar la “autonomía” de su campo si desea tener una voz, aun modesta, en los engranajes de la colectividad (340).

No quedará nada de nadie ni de nada
 sino el tiempo tras de sí mismo dando vueltas;
 el tiempo solo, invento de un invento,
 que fue inventado también por otro invento,
 que fue inventado también por otro invento,
 que fue...³

La imaginería de Montejo es inconfundible. Francisco Rivera habla de un autor “que se inscribe claramente en la tradición de la poesía cósmica de origen nietzscheano, [cantor de un] regreso a ritos y fiestas antiguos en los que se invocaban las fuerzas telúricas” (90-1). Pedro Lastra añade a esa apta semblanza de un repertorio temático una constante constructiva, en la que esta obra se convierte en campo de “menciones migratorias” (213). De esa manera nos hallamos ante una escritura que persevera en la recuperación de pájaros, insectos, caballos, árboles, estaciones del año, paisajes, ciudades, mitos cercanos, presencias remotas; todos ellos referencias al universo a la vez que alusiones al artificio lingüístico que lo consigna en nuestra Psique —de allí, la acertada fórmula *Alfabeto del mundo*. ¿Cómo explicar los atractivos de un proyecto lírico como éste para un lector que a él se acerque en nuestros tiempos, cuyos valores dominantes son tan diferentes? Sospecho que la efectividad de estos poemas, ni más ni menos, radica en dicho contraste. El gesto montejeano es “político”: aunque su poesía trata con preferencia de la naturaleza y ciertos mitos, ha de recalcar que los carga provocadoramente de cultura, lo que supone subvertir su categorización usual de útiles contrarios de lo que el progreso nos otorga. A diferencia del reaccionarismo quizá involuntario de algunos “ecologistas” o “ecocríticos” que aseveran luchar contra el antropocentrismo concediendo atención a lo “no humano” —cuya convencionalidad ideológica se niega (Manes 26; Howarth 76-80; Love 229-30)—, el poeta recurre a lo que en principio puede considerarse asocial para ampliar el espacio del hombre. Cuando la naturaleza se llena de emotividad entabla forzosamente un diálogo con éste; cuando el mito se reconoce como hermano de la memoria personal o colectiva, da nuevas dimensiones a lo que podemos percibir como histórico. La necesidad que siente Montejo de acuñar el neologismo *terredad* poco tiene que ver con un efectismo de vanguardia. No hay palabra que mejor describa un espacio socializado, en contraste con los orbes tanto de lo biológico o físico, ajenos a lo “humano”, como de lo meramente cognoscitivo. Al leer con detenimiento esta obra vemos practicarse en lo literario la aspiración esbozada por Edward Soja: el reconocimiento de lo que él denomina “espacialidad”, la captación de la situación real del hombre en una “naturaleza llena de política e ideología, de relaciones de producción” y, por lo tanto, “susceptible de transformarse de manera significativa” (121). Para advertirlo, basta un vistazo a una de las piezas emblemáticas de la labor de Montejo, precisamente la que da título al poemario *Terredad*:

Estar aquí por años en la tierra,
 con las nubes que lleguen, con los pájaros
 suspensos de hojas frágiles [...].

³ Excepto en el caso de *Partitura de la cigarra*, las citas de poemas de Montejo que figuran en este trabajo siguen las versiones, muchas veces corregidas, de *Antología* (Monte Ávila, 1996).

Estar aquí en la tierra: no más lejos
 que un árbol, no más inexplicables;
 livianos en el otoño, henchidos en verano,
 con lo que somos o no somos, con la sombra,
 la memoria, el deseo, hasta el fin
 (si hay un fin) voz a voz,
 casa por casa,
 sea quien lleve la tierra, si la llevan,
 o quien la espere, si la aguardan,
 partiendo juntos cada vez el pan
 en dos, en tres, en cuatro,
 sin olvidar las sobras de la hormiga
 que siempre viaja de remotas estrellas
 para estar a la hora en nuestra cena
 aunque las migas sean amargas.

El libre flujo que se establece entre lo espacial y lo temporal, lo civilizado y lo simplemente animado, lo privado y lo compartible, la condición humana y la de otros seres —de allí la ambigüedad del “nosotros”— apunta a un materialismo irreductible a lo mecánico o, sin más, a lo empírico; el tono apacible de la dicción, además de las estratégicas construcciones distributivas o las acumulaciones, verbalizan la mutable y multiforme armonía de un mundo así concebido. Lo mismo podría constatarse en otros poemas que figuran en *Terredad*, como “Soy esta vida”, cuyo título permite prever por su peculiar topología la intersección de valores físicos y metafísicos, o “Ningún amor cabe en un cuerpo solamente”, donde la metáfora rectora de la composición hace permeable lo que para otros escritores serían las celdas incomunicadas de afectos y materia.

“La terredad de un pájaro es su canto”, explica en otra oportunidad uno de los hablantes de Montejo, “lo que en su pecho vuelve al mundo / con los ecos de un coro invisible”; y añade: “una persecución sin tregua de la vida / para que el canto permanezca”. Esa “persecución” plantea imaginalmente lo que acaso podría percibirse como movimiento dialéctico. En un ensayo escrito en 1951, *Urdistanz und Beziehung*, Martin Buber sugería que el origen de nuestra conciencia se localiza en la relación del individuo con el espacio. Ser humanos consiste en definirnos como “otros” con respecto al entorno, o sea, crear un sistema de vínculos entre una objetividad y una subjetividad, que se traduce en las oposiciones de lo “exterior” y lo “interior”. Pero el espacio del hombre desborda la sola capacidad de separación que le permite contemplar desde fuera, en su plenitud, a la naturaleza o al mundo en general; el siguiente elemento que estructura la conciencia resulta de una negación de la distancia: la reaproximación al entorno. Esa tensión, así pues, no solamente hace posible una experiencia metafísica del “ser” sino que, como argumenta Soja al examinar los pareceres de Buber, propicia que vivamos en una “naturaleza alterna, humanizada” (133). La constante movilización de fuerzas que supone la dialéctica aparece en “La terredad de un pájaro” plasmada en el canto que “vuelve”, el canto que, en otras palabras, une regreso y partida, materia y espíritu, y cuyo modo de “permanecer” equivale a “perseguir”. De más estaría destacar que el ave que gracias a la prosopopeya “canta” es, no menos, un hombre evocado en la actividad netamente social de expresarse, de exponer ante los otros sus ideas y sentimientos.

II) LA SITUACIÓN VENEZOLANA

Lo que aquí se ha descrito como sesgo “opositor” en esta escritura puede contextualizarse con bastante exactitud pensando en el país y en la época en que comienza a organizarse la poética del autor. La Venezuela de los 1960 y 1970 acusaba todos los rasgos de una “espacialidad” capitalista en pleno auge: el desmoronamiento de las relaciones de producción semifeudales del latifundio, que contribuía a liberar mano de obra incorporable, con mayor o menor fortuna, a las industrias, lo que a su vez supuso un aumento del proletariado — proceso que había empezado hacia 1926, cuando las transnacionales petroleras se instalaron masivamente en el país—; el desarraigo producido por la reutilización o el abandono de la tierra y las migraciones a las ciudades; el crecimiento rápido, precariamente planificado, de dichos núcleos urbanos, con las explicables crisis de modos de vida tradicionales; la separación de áreas residenciales y laborales en las ciudades junto con la territorialización brusca de ambos tipos de área según el poder adquisitivo de las nuevas o viejas clases sociales que las ocuparon —lo que José Luis Romero, cuando medita sobre la “explosión urbana” en Latinoamérica, atinadamente retrata como “yuxtaposición de guetos incommunicados y anómicos” (388) aunque inseparables como “hermanos enemigos” (438)—; la acentuada fluidez del intercambio entre el capitalismo local y el internacional. Todo ello creó a la larga una atmósfera de inquietud para las mayorías económicamente desfavorecidas, un estado de inconformidad que se declararía sin rodeos y con violencia esporádica en los decenios siguientes, con fenómenos tan diversos como los saqueos de febrero de 1989 en diversas ciudades venezolanas⁴ o las irregulares sucesiones presidenciales de los 1990, además del reformismo “bolivariano”, suma de milenarismo y demagogias de fuentes diversas, con que el siglo XXI ha encontrado al país en lo que a política respecta. El sentimiento opresivo de una incorporación dependiente en los ritmos del capitalismo internacional se define por la atrofia cada vez más obvia de la capacidad de desarrollo económico (Bravo Díaz-Franceschi 276) y, sin duda, por la comprobación paulatina — acaso una de las “estructuras de sentimiento” de Raymond Williams (*Marxism and Literature* 132-33)— de que el sistema, en sus aspectos más palpables, por ejemplo, el espacio, agrade al individuo puesto que

... separa y distribuye para unificar; parcela para acompasar; delinea para homogeneizar; e individúa para borrar las diferencias y la otredad. Las raíces del totalitarismo se inscriben en la matriz espacial que la nación-estado moderna encarna —una matriz ya presente en las relaciones de producción y la división del trabajo capitalistas. (Poulantzas 105)

En Venezuela esa enajenación se añade al descubrimiento popular, hacia fines de los 1980, gracias, entre otras cosas, a las violentas devaluaciones del bolívar, la inflación desmesurada y la casi extinción de las capas medias de la sociedad —antes en expansión— de que el triunfalismo desarrollista de los 1960 y 1970 no era más que un espejismo y sus cimientos resultaban lastimosamente frágiles: el nuevorriquismo venezolano de la segunda mitad del siglo XX confirmaba su condición de mascarada grotesca (Britto García 39).

⁴ Testimonios gráficos y periodísticos pueden consultarse en Ramia-Bracho (199).

En lo que atañe a las manifestaciones artísticas, el temprano optimismo de la expansión económica y la estabilidad política se refleja, para no ir muy lejos, en la corriente cinética, que en Venezuela contó con la obra de Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz Diez. Aunque su lenguaje visual venía gestándose en los 1950, en los decenios posteriores ese vehículo se adecuó perfectamente a las transformaciones materiales y a las visiones propiciadas por el Estado, cuyo proyecto de progreso radical —y, aun más, “espectacular”— hallaba eficaces ilustraciones en una plástica neofuturista exaltadora del movimiento o la velocidad, conveniente aderezo del crecimiento arquitectónico de Caracas y otras ciudades y, por supuesto, propagadora de una actitud reverente ante la tecnología y la despersonalización de la producción en serie. Dawn Ades ha descrito bien la encrucijada en la que cristaliza el cinetismo venezolano:

los encargos hechos a Soto, Otero y Cruz Diez se multiplicaron tanto en el sector público como en el privado: obras de arte para plazas, puentes, teatros, sedes de corporaciones, proyectos hidroeléctricos, hoteles. Ello se puede explicar por varios factores: los [altos] ingresos petroleros, la presencia de mecenas activos como Alfredo Boulton y Hans Neumann en las esferas del poder económico y político del país, una identificación de la obra “abstracta” de esos artistas con el orgullo nacional. (281-82)

Un “orgullo” semejante, desde luego, no podría sustentarse en lo tradicional, sino en la adopción y apropiación enfáticas de la modernidad, lo que resulta claro si seguimos reflexiones de Soto (Ades 255). Sea como sea, la obra cinética, por su condición “artística” —objeto imbuido de poder simbólico—, actuó como materialización estetizante del progreso, como su “fetiche”, si pensamos en cómo ha descrito Marx esa transformación a la que ciertos bienes se sujetan: una “forma fantástica de relación entre cosas” que las vuelve a la vez “sensoriales y suprasensoriales” (165).

Modificando algunos detalles, algo parecido podría asegurarse que sucedió en el terreno literario cuando a principios de los 1980 surgieron grupos de poetas jóvenes que tronizaron en sus versos la presencia de lo urbano como arma contra el “coto cerrado, descontextualizado, a-histórico y burgués” en que se había convertido la poesía precedente, repartida entre experimentos surrealistas y añoranzas bucólicas (Arráiz Lucca 51). Sin embargo, dichos movimientos pronto se disolverán por contradicciones internas, como lo han reconocido sus integrantes mismos (Arráiz Lucca 53). La explicación acaso se encuentre en un raciocinio ambivalente similar al denunciado por Raymond Williams en el *Manifiesto comunista*:

Marx y Engels argumentaban que “la burguesía ha sometido el campo a la ciudad [...], ha creado ciudades enormes [...], ha hecho que países bárbaros y semibárbaros dependan de los civilizados” [...]. Pero hay una ambigüedad en el centro de esa proposición. Se denuncia [con toda razón] lo que se hacía en nombre del vertiginoso progreso del capitalismo y el imperialismo [...]. Pero implícito en la denuncia había otro conjunto de juicios de valor: la burguesía “ha rescatado una parte considerable de la población de la idiotez de la vida rural”; las naciones sometidas eran “bárbaras y semibárbaras”, las dominantes “civilizadas”. Una deformación importante se instaló con ese tipo de confianza en los singulares valores de la modernización... (*The Country and the City* 303)

Teniendo en cuenta el escenario venezolano de la década de 1980, podría decirse que, aunque la poesía “urbana”, en un impulso laudable de renovación, quiso arremeter contra los aparatos ideológicos estatales de la cultura, lo hizo inconscientemente fortaleciendo lo que éstos ya pregonaban: la actual fantasmalidad o ausencia de lo rural o lo mítico-poético, superado, primitivo en comparación con los modos de vida más “contextualizados” — ¿reales?— de la ciudad moderna. Los poetas a los que los nuevos grupos combatían hablaban de esos asuntos, sólo que de manera indirecta; la nostalgia provinciana, la exaltación del pretérito o de la imaginación abstracta, a fin de cuentas, se legitiman literariamente cuando “provincia”, “pasado” o “imaginación” se han perdido o están en peligro, cuando la ciudad constituye el único referente palpable, la única alternativa empírica. La convalidación fervorosa de lo urbano como consigna creadora, sin deseirlo, amplió una vez más el discurso del progresismo, al convertir en suprema fuente libidinal al agente central de los modos de vida capitalistas. La lucidez de la mayoría de esos jóvenes escritores, como lo insinúa Rafael Arráiz Lucca, explica la pronta disolución de las variantes más formales del movimiento estético al que pertenecían, que ya para mediados de los '80 podía declararse extinto (51ss) —por esas fechas, no casualmente, con el “Viernes Negro” de 1983, se hacía del dominio público la falsedad del supuesto éxito económico venezolano de los decenios previos.

Los cantos a la modernidad no serán, sin embargo, una constante de todo el panorama literario de ese entonces. La narrativa, más que otros géneros, parece enjuiciar duramente las trampas de la megalópolis caraqueña. Piénsese en el “informalismo” de Salvador Garmendia y su aplicación directa casi siempre a la gran ciudad (Rama 66ss), cuya abyección y miseria expresionistamente se amplifican una y otra vez, en franco contraste con el pulimento de la nueva arquitectura o los lujos automotrices de un país petrolero. Algunos pasajes representativos de *Día de ceniza* bastarán para hacerse una idea del tipo de denuncia al que me refiero:

En ese momento, todas las caras se dirigen al remolino de muchachos harapientos que se agita sobre su propio vértice como una hojarasca [...]. El estruendo metálico de las bocinas hace enmudecer todo murmullo humano [...]. Una mole chirriante le cerró el paso [...]. El carro que acababa de aparecer en medio del revuelo era un injerto extraño armado de pegostes y ligaduras, carcomido y pintorreado que avanzaba trabajosamente bamboleándose sobre dos ruedas laterales. Una rígida muñeca de yeso toscamente moldeada y deformada [se estremecía] como una enana. Una varilla de metal la suspendía sobre la plataforma... (Garmendia 33)

El centro de la ciudad sí ha crecido bastante y está lleno de tiendas, cines, avenidas, anuncios luminosos [...]. A poco, la calle comienza a desintegrarse rápidamente; la ruina carcome las paredes y aparece, en grandes peladuras, el bizcocho del bahareque... (83)

Conducía con fácil displicencia. El tablero niquelado brillaba como una vitrina de dentistería. Aquella era una calle de aspecto ruinoso, cuyas edificaciones, mucho tiempo atrás, habían sido víctimas de algún abominable asalto y, finalmente, ocupadas por una horda de traficantes y de todo género de personajes heterogéneos y hostiles. Las fachadas habían podido mantener [...] algún resto de esplendor de vajilla descalabrada, mientras que hacia adentro la carcoma, la lepra en la madera y los muros empapelados, la corrupción de toda la materia escamoteada por el estuco y la tapicería, el óleo y el mosaico ofendidos por la grasa, habían aniquilado ya toda memoria de una vida anterior; hasta de la luz que bañaba

los patios interiores ahora atestados de enormes embalajes y despojos de maquinarias [...] (120)

La monstruosa modernidad de Garmendia es un tópico entre novelistas, como permite afirmar un repaso de la claustrofobia ciudadana que vertebra a otro de los grandes títulos del decenio de 1960, *País portátil* de Adriano González León —uno de sus epígrafes, por cierto, aprovechaba irónicamente declaraciones de la Chrysler Corporation:

Venezuela is rolling. And it's rolling in cars and trucks made in Venezuela. Chrysler is rolling along in step with the progress of a great democratic nation. (5)

Colocado en esos contextos culturales se entenderá con mayor claridad el tenor del lenguaje impugnador de Montejo, afín al de la narrativa, pese al aspecto a primera vista neorromántico, paisajista o idealista de sus versos. Un poema como “Caracas” (*Terredad*) permite captar de inmediato la estrategia más característica del autor, hacer historia exponiendo lo familiar, el aquí y ahora, a la convergencia o los embates no sólo del pasado, sino de lo que Rivera ha llamado “utópico y ucrónico” (83):

Tan altos son los edificios
que ya no se ve nada de mi infancia.
Perdí mi patio con sus lentas nubes
donde la luz dejó plumas de ibis,
egipcias claridades,
perdí mi nombre y el sueño de mi casa.
Rectos andamios, torre sobre torre,
nos ocultan ahora la montaña.
El ruido crece a mil motores por oído,
a mil autos por pie, todos mortales.
Los hombres corren detrás de sus voces
pero las voces van a la deriva
detrás de los taxis.
Más lejana que Tebas, Troya, Nínive
y los fragmentos de sus sueños,
Caracas, ¿dónde estuvo?
Perdí mi sombra y el tacto de sus piedras,
ya no se ve nada de mi infancia.
Puedo pasearme ahora por sus calles
a tientas, cada vez más solitario;
su espacio es real, impávido, concreto,
sólo mi historia es falsa.

La desaparición del Ávila detrás de los edificios así como la falta de rumbo de las voces constituyen, por supuesto, indicios negativos que aumentarán cuando comprendamos que la soledad del individuo corresponde a la supuesta “realidad” de un espacio sin duda material, pero vacío, carente de lo que lo haría humano —no tanto el tiempo de “mi historia” como el otro espacio que con ella se asocia, puesto que los rascacielos, desde el primer verso,

lo “tapan”. La antigua fórmula del *ubi sunt* dislocada a una contemporaneidad de motores y ruidos mecánicos, por no mencionar el distónico diálogo entre un enclave del Nuevo Mundo y urbes legendarias, o la discretamente enunciada paradoja de una “impavidez” que trata de imponerse como si fuera más verdadera que la experiencia y la memoria, dejan entrever una poderosa ironía agazapada tras las evocaciones infantiles.

“Manoa no es un lugar / sino un sentimiento”, advierte el primer texto de *Trópico absoluto*: en esa radical crítica de la espacialidad moderna se detendrá buena parte de la poesía montejiiana. Manoa, El Dorado, la Atlántida, Ítaca, el “país Orinoco” son cifras del deseo por lo expulsado de los sitios que habitamos, y bien podemos suponer que, colocadas persistentemente en el sistema imaginal de esta poesía, equivalen a sucesivas cristalizaciones de la afectividad que no tiene cabida en las “reales, impávidas, concretas” maquinarias productivas de la urbe contemporánea —o como lo explica, también en *Trópico absoluto*, “Mural escrito por el viento”:

Las ciudades se prometen al que llega
pero no aman a nadie.
Cuando se ven por la ventana de un avión
todas atraen
con sus cumbres azules
y largos bulevares rumorosos,
pero al tiempo son sombras amargas.
Sus edificios nos vuelven solitarios,
sus cementerios están llenos de suicidas
que no dejaron ni una carta.
Por eso el río pasa y no vuelve,
por eso el árbol que crece a sus orillas
elige siempre la madera más leve
y termina de barco.

Si el vocabulario del poeta parece enamorado de lo antiguo o de lo no atado a los ritmos del ahora, esa elección obedece no a meras fosilizaciones de la imaginación, sino a una voluntad de enfrentamiento con fuerzas que operan en el presente. Los elementos míticos, naturales y arqueológicos —para la modernidad, todos ellos el gran “otro”, objeto de sus demoliciones— cobran en Montejo el valor de lo que en su particular historiografía de la cultura Raymond Williams denomina “residual”. Según Williams, ciertos hábitos o instituciones supervivientes de otros tiempos no se limitan a ser “arcaísmos” ornamentales en un momento dado, sino que pueden adquirir una función en la lucha propiamente histórica contra los elementos “dominantes”, es decir, aquéllos que expresan por medios hegemónicos —me atengo al significado que da Gramsci al término (12)— o por presión directa los principios rectores de una sociedad. Williams ilustra de inmediato sus puntos de vista acudiendo a un ejemplo también pertinente para que comprendamos la labor de Montejo:

La idea de comunidad rural es predominantemente residual, pero en ciertos aspectos ofrece alternativas u oposición al capitalismo urbano industrial, sin importar que el campo se haya

incorporado en gran parte como idealización o fantasía, o como recurso para el ocio del orden dominante mismo. (*Marxism and Literature* 122)

En esta coyuntura podrá vislumbrarse por qué el ámbito urbano en poemas que hemos comentado y en muchos otros de su autor, especialmente cuando se identifica siquiera de manera oblicua con la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX, se caracteriza por la desmemoria y la falta de habilidad para “amar”, mientras que toda ciudad, venezolana o no, “geográfica” o no, que sus hablantes representan con tono conmovido y simpatía se abre a lo más remoto o a la visita de lo intangible —bastaría releer composiciones como “Cementerio de Vaugirard” (*Muerte y memoria*), “Támesis” (*Algunas palabras*) o “Lisboa” (*Adiós al siglo XX*).

En la elaboración de este lenguaje de resistencia al culto progresista, Montejo llega incluso a lo osado al traducir clichés hueros de los discursos oficiales acerca de la patria a su código personal, en el que la espacialidad amalgama lo cartográfico y lo histórico. En “Nostalgia de Bolívar”, poema fechado en 1976, o sea, en el apogeo de la fe en el crecimiento petrocéntrico de Venezuela —el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez acababa entonces de nacionalizar la industria petrolera—, el hablante reutiliza la mitología heroica estatal (Britto García 212-18) para trazar una imagen de la nación que desmiente las directrices oficiales; nótese el contraste entre el paladín a caballo, paulatinamente desprovisto de bienes, y las aspiraciones finiseculares de un país cuya “grandeza” lo ponía a “rodar” en maquinarias modernas hacia el futuro industrial:

En el mapa natal que tatuamos en sueño
sobre la piel, las manos, las voces de esta tierra,
Bolívar es el primero de los ríos
que cruzan nuestros campos.
El Orinoco lo sigue en la llanura,
el Meta, el Caroní nutren sus aguas [...].
Bolívar nace cerca de Manoa, junto con sus piedras;
los vientos y las lluvias dibujan su corriente.
[...]
Es el primero de todos nuestros ríos
pero el más solitario.
Abre su caudaloso manantial y nos entrega
las llaves de El Dorado y sus minas salvajes;
de tanto dar se torna transparente,
es un espejo donde los ojos se miran en llamas,
una ventana que incendia su paisaje;
después se va quedando desnudo,
sin caballo,
sin sombra,
sin nada...
Cuando sale al océano ya se encuentra muy pobre,
casi llega en harapos.
[...]
Su vida se convierte en horizonte;

en cada mesa se parte el pan en nombre suyo,
 en cada voz resuena su palabra.
 Adentro de nosotros Bolívar se desborda,
 nos hundimos en su rumor profundamente
 y dejamos que en las ondas nos lleve
 despacio, de la mano, entre el sueño y el agua. (1996, 77-9)

III) PARTITURA DE LA CIGARRA

Un sujeto alienado es aquél que, convertido en “cosa”, forma parte de la maquinaria productiva (Marx 799); una de las maneras de someterlo a ese proceso consiste en despojarlo de una memoria cultural que le permita tener en cuenta que las condiciones del presente no son eternas, puesto que nacieron o, mejor dicho, se construyeron en algún momento del pasado: olvidar este hecho convierte al individuo en presa fácil de quienes desean evitar el cambio, la alteración de lo que no es más que artificial en sus circunstancias. La recuperación de orígenes en la escritura montejana constituye una invitación a rebelarse contra las discontinuidades temporales que hacen del espacio un simple “escenario” laboral, carente de porciones autónomas con respecto a las relaciones de producción actuales.

Creo que el talante político de esta obra, su tenaz apego al retrato de estructuras de sentimiento sumamente significativas para conocer el mundo no se ha atenuado con el tiempo, sino que, más bien, se ha adensado. La publicación reciente de *Partitura de la cigarra* lo confirma y, por eso, me gustaría que dedicáramos a ese poemario las últimas páginas de nuestra relectura.

En muchos sentidos es posible ver en el título de 1999 una *summa* montejana que reprocesa ecos de todo lo escrito por el poeta, combinándolos en la extensa pieza que da título al libro y comprende toda su segunda sección. La imaginería cósmica, en efecto, se mantiene desde el primer poema hasta el último de la colección; en ellos encontraremos seres y objetos familiares. Pero esa referencialidad a una carrera literaria no se transforma en el homenaje a sí mismo de un creador que se conoce y se imita; hay en ella un dejo problemático, acaso autocrítico: el escritor desanda sus pasos o revisita su universo de ficción no complacidamente, sino intentando dar con aspectos ocultos, con un más allá de lo hasta ahora presentado por sus palabras.

Intentaré ser más específico. En ocasiones he aludido al “saudosismo” palpable en Montejó (Gomes, *El pozo de las palabras* 107-13; “Postvanguardia y heteronimia...” 18ss): retomo aquí el término no sólo por la simpatía que siente el poeta por la lengua y la cultura portuguesa—de la que hay múltiples rastros temáticos y hasta léxicos en su escritura—, sino porque la particular nostalgia de esta poesía se caracteriza, como la *saudade*, por enfatizar la índole paradójica de lo sentido como “ausente”, presencia que se niega a sí misma.⁵ No me limito a parafrasear lo dicho en el poema “Los ausentes”:

⁵ Aunque las definiciones usuales de *saudade* ya permiten entrever su cariz conflictivo (piénsese en el *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo: *Lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de as tornar a possuir*), la formulación más apta de la aporía que encierra se la debemos a Eduardo Lourenço en su intento de ensayar una *imagologia portuguesa*, es decir, un estudio de los avatares de la identidad de su país desde

Viajan conmigo mis amigos muertos.
 Adonde llego, van por todas partes,
 apresurados me siguen, me preceden.
 [...].
 Bebiendo con ellos que fuman y charlan,
 que parten y vuelven, dialogan, discuten,
 hablando por hablar y a veces por no hablar,
 hasta decirnos qué de Picasso hay en la ausencia,
 cuánto cubismo en la manera de alejarnos,
 el modo de mirarnos con ojos verticales
 y saludarnos con la mano a la inversa,
 la forma de beber un solo vaso roto
 que ya no tiene vidrio ni licor ni volumen,
 el modo de no beber creyendo que se bebe
 y seguir todos juntos ahora que estoy solo.

O en pasajes de “Partitura de la cigarra”: “el tiempo que intercambia la presencia y la ausencia” (51); “en el aire miré mi propia ausencia” (69). A lo que voy es a que el libro más reciente de Montejo se distingue de su producción anterior por formalizar casi gramatical o retóricamente el saudosismo. Lo ausente se recalca una y otra vez gracias a dos operaciones que en varios casos se erigen en el núcleo del decir: una de ellas es metonímica o sinecdóquica; la otra, dominada por el oxímoron. La imagen del universo que nos depara el poemario, así pues, puede describirse como tremendamente móvil y, en sus momentos más radicales, contradictoria, colmada de la atractiva negatividad de quien descubre el envés de las cosas.

La metonimia, recuérdese, es el tropo que permite eslabonar imágenes pertenecientes a un mismo “dominio conceptual” (Lakoff-Turner 103), o sea, según lo que social o lingüísticamente hayamos convenido que las vincule: de ese modo, la mención de “bandera” puede remitir a una nación; la de “horizonte”, a la tierra. La sinécdoque explora la integración del todo y las partes: el “remo” es la barca; la “ola”, el océano. En esos desplazamientos se configuran muchos versos de Montejo:

... se extingue el vuelo y permanece el pájaro,
 lo que vino a ser pájaro: sangre y plumas,
 lumbre en el pico y alas.
 ¿Se irá también el canto que le oímos
 o quedará en alguna parte?
 ¿Por qué hay cantos a bordo de su vuelo? (22)

su última separación de España, en el siglo XVII, hasta nuestros días: *a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, era o termos sido [...]. O viver nacional [...] orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado [...]. O Saudosismo será, mais tarde, a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal (22-5).* Empleo el vocablo “saudosismo” en un sentido lato, no el muy preciso que tiene en la historia literaria portuguesa.

La voz de mi padre que está en su silencio
y regresa en el canto de la cigarra.
La amada voz que llega aquí de lejos [...].
La voz desierta a la que no le queda padre... (58)

Ya el grito verde sube al árbol,
ya la cigarra redobla sus sonos
y las hojas aguzan sus finas orejas... (65)

Podríamos citar al menos un ejemplo de tales preferencias tropológicas en cada composición incluida en *Partitura*, por lo que no creo exagerado afirmar que estamos ante una verdadera obsesión estilística. Ahora bien, ese traslado de esencias de las cosas a todo lo que ellas generan o lo que las roza o constituye, como ya he sugerido, culmina en un movimiento contrario en el cual las asociaciones por oposición acaban adueñándose del poema. En este punto, la metonimia o la sinécdoque ceden el paso a figuras que se alimentan sea de francas enmiendas de plana, sea de imposibilidades semánticas que rayan en lo indecible —misticismo muy terrenal, de cuño montejiano, próximo a lo que en la *Crítica del juicio* Kant definía como “sublime”, incluso por manifestarse con frecuencia en una naturaleza análoga al arte (*Ak.* 245-46): no de otra forma se explica la presentación del ruido de un insecto como “canto” o “partitura”. Si bien en poemarios previos los hablantes de Montejo padecían debido a la cualidad en última instancia irrepresentable e indeterminada de lo sublime:

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

En *Partitura de la cigarra* lo indecible se enuncia no con el *pathos* personal previsto por Kant (Lyotard 203-06), sino con una atenta vigilancia —subjetiva, por supuesto— de “designios” o “configuraciones” del universo que se inscriben en el poema como si fueran objetivos. Me refiero a esa especie de ataraxia visible en el poema “La puerta”:

Nada de nieve en esta puerta,
sólo calor, madera que se dilata
y cantos de cigarra.
No nieva dentro ni fuera de la casa,
ni siquiera la pluma del lorito,
que cae sin vanidad, es fría o blanca.

Nada de nieve: patios soleados,
rostros perplejos en retratos de paredes,
tensos anturios rojos en macetas.
...Y la puerta atascada
de tanta nieve no caída
que siempre sigue no cayendo
hasta que todo este calor se vuelve frío.

El cosmos de *Partitura* rezuma modalidades explícitas de la ausencia similares a ésta en su perfil paradójico: “Canto sin gallo, pero que se oye” (21); “Árboles que patinan, pero que no patinan” (23); “De cualquier estación, sea la que fuere / no queda por caer hoja ninguna” (25); “Pasan parejas con paraguas. Pasan paraguas sin parejas” (27); “En la oquedad que deja la cigarra en el aire / cuando no canta / [...], / en su canto sin canto” (49). El concepto de “Contramúsica”, desarrollado por una de las piezas, describe con exactitud lo que está produciéndose en este discurso plagado de oxímoros y antítesis:

En vano intento que escritas en mis versos
las palabras no riñan unas con otras.
Ya se sabe que se odian sólo con verse,
que se detestan como la gente que las dice
o que las calla.
[...]
Acaso sea la música del odio,
la querrela de parte y contraparte
que hace girar las cosas, los tonos, los silencios
en el espacio abierto lleno de enigmas
y en nuestra propia página.

[...]
Tan pronto llegan, las palabras se retan,
se baten, se combaten, no cesan,
viven en guerra como los átomos del mundo,
como los glóbulos de la sangre.

La negatividad y la —relativa— violencia que distingue a *Partitura de la cigarra* de la producción anterior de Montejo, a mi entender, son perceptibles como radicalización de la dialéctica que hemos examinado en él: esos gestos contribuyen a que su proyecto continúe arraigado en los dominios de lo histórico. Lo que algún lector superficial equívocamente haya podido sentir en esta poesía como “metafísico” o “espiritual” en la acepción *New Age* de ambas palabras se revela ya sin tapujos como materialismo, aunque tampoco ahora grosero, sino sobrio; el esbozado en “¿Quién trajo un cuerpo?”:

Podemos irnos, pero el cuerpo se queda
y se quedan los ojos y las manos,
el caballo y la piedra.

Es decir, la tensión de lo presente y lo ausente engendra inacabablemente nuevas realidades, se opone a lo inerte, a las concepciones estáticas del entorno, a la ilusión de identidad o totalidad de quienes aspiran a “ser” para siempre. De una manera inteligente, y a diferencia de tanta inconvincente poesía “comprometida” que se propone hacerlo, el escritor le es fiel al vocabulario de los sentidos sin por ello someter su comprensión del universo a crudas reducciones. Puede verse con *Partitura* que para Montejo el mundo de las cosas está sumergido en una batalla persistente; no cuesta colegir que la otra batalla, la que se desarrolla, como sabemos, en el ámbito social, es consecuente con esa situación: al igual que en la obra previa del autor, en este poemario nada indica que lo natural y lo humano se opongan. En medio de poemas sobre la geografía, la flora, la fauna o la intimidad del hablante, la mención en *Partitura* de una Venezuela atrasada, estancada en el caudillismo del siglo XIX y principios del XX, sustenta fehacientemente una homología:

Amarillos maizales de la casa
 frontera al río de enormes piedras.
 Blasina adolescente con dos amigas
 cuyos nombres olvido. ¡Cuántos verdores
 y ebrios aromas de espesos yerbazales!...
 Mi ceño ostenta el tácito reproche
 de quien desdén aquel país agrario
 que no termina de enterrar a Gómez.
 Entre la puerta y el camino
 median tres cuadradas rectas y arboladas.
 De pronto un *click* me borra cincuenta años.
 Ya Blasina no finge entre mohínes
 morderse los cabellos
 y del denso maizal nadie retiene
 un solo grano.
 Queda el mismo país siempre soleado,
 de feraces paisajes, veloz música,
 minas, planicies y petróleo,
 país de amada sangre en nuestras venas,
 que no termina de enterrar a Gómez.

La conexión entre dominios conceptuales formulada por los dos primeros versos de “Una fotografía de 1948” es fundamental para entender la intercambiabilidad de lo que la rutina nos obliga a contemplar como contrarios, cultura y naturaleza, aquí desposeídos de esencia. El espacio de la casa y el del río, enfrentados, evocan una serie de binarismos: lo humano y lo no humano; la sociedad con su carga de vínculos afectivos e intelectuales y la materia indiferente; lo histórico y el tiempo a solas —tradicionalmente implícito en la imagen del curso fluvial. Averiguar que “mi ceño ostenta el tácito reproche” en seguida nos coloca en una trama asimismo caracterizada por las pugnas; en este caso, todo lo que representa el legado de la barbarie gomecista contra la civilización en la que parece creer el “yo” lírico. No obstante, polarizaciones tan fáciles entran en crisis cuando, también en un par de versos, la organización espacial capitalista precedente, en la que lo civilizado moderno se presenta como fuerza que ansía imponerse a lo rural, de repente se confunde con

otras espacialidades menos radicales: “Entre la puerta y el camino / median tres cuadras rectas y arboladas” —las diferencias disminuyen; lo fijo, lo cerrado y lo geométrico se entrecruzan con lo móvil, lo abierto y lo vegetal, comienzan a cohabitar y a ser un todo. De hecho, tras la intromisión del factor tecnológico⁶ una sutil interpenetración de todas las categorías antagónicas se verifica, empezando por el hecho de que la fotografía, objeto cultural, se ha consubstanciado con el tiempo y, pese a haber congelado un instante, estimula nuestras nociones de temporalidad. El transcurso del río, por otra parte, ahora se ha instalado dentro del ser humano que habitaba la casa, mientras que en el exterior la historia, sin tiempo, se ha detenido en el cadáver insepulto del autoritarismo heroico de los “gendarmes necesarios” y, por supuesto, estentóreamente “bolivarianos” tanto del gomecismo como de las demagogias de los 1990. Lo que en nuestra mente al principio era convocado por el par casa/río, al final, como por obra de un quiasmo, ha migrado hacia el extremo contrario, invertidos los atributos. La enumeración caótica, dinámica de elementos culturales y naturales —sol, paisaje, música, planicie, petróleo— parece incluso celebrar esa movilidad y aporta una nota esperanzadora.

Lo que hace de Montejo un poeta fascinante radica no tanto en la consistencia de esas posiciones —compatibles por cualquier otro tipo de pensador, literario o no—, sino en lograr acompañar dicha progresión del intelecto con el cuerpo de su escritura: la dialéctica encarna en la forma misma del poema. Véase otro ejemplo en la pieza con que se abre *Partitura*:

TAL VEZ

Tal vez sea todo culpa de la nieve
que prefiere otras tierras más polares,
lejos de estos trópicos.

Culpa de la nieve, de su falta,
—la falta que nos hace
cuando oculta sus copos y no cae,
cuando pospone, sin abrirlas, nuestras cartas.

Tal vez sea culpa de su olvido,
de nunca verlas en estas calles
ni en los ojos, los gestos, las palabras.
Tantas cosas dependen noche y día
de su silencio táctil.

Nuestro viejo ateísmo caluroso
y su divagación impráctica
quizá provengan de su ausencia,
de que no caiga y sin embargo se acumule
en apiladas capas de vacío
hasta borrarlos de pronto los caminos.

⁶Repárese, por cierto, en la grafía inglesa de la onomatopeya *click*; ¿podría tomarse como guiño alegórico a la Venezuela “globalizada” de la segunda mitad del siglo XX?

Sí, tal vez la nieve,
 tal vez la nieve al fin tenga la culpa...
 Ella y los paisajes que no la han conocido,
 ella y los abrigos que nunca descolgamos,
 ella y los poemas que aguardan su página blanca.

Si se considera la voluntad estructuradora manifiesta en la reiteración de “tal vez” en tres puntos diversos del discurso, se comprobará que el remate del poema adquiere toda su intensidad por la aceleración que aporta una nueva repetición, también anafórica y triádica, sólo que desprovista de amplificaciones. El movimiento que así se sugiere, claro está, no culmina en el texto material que hemos leído, sino que se difiere cuando nos percatamos de que nieve y papel, mundo y literatura se aúnan, postergada la plenitud de un término en el otro, y cuando, adicionalmente, nos quedamos con un último verso donde el poema definitivo —o sea, el recreado por nuestra lectura— se articula como “espera”.

Un fluir dialéctico se observa asimismo en “La vela”. Si en el primer verso el personaje y el objeto que lo acompaña son entidades distintas, en el cuarto establecen una relación que acaba en fusión hacia el noveno:

Escribo al lado de esta vela,
 de esta vela que tiembla.
 Le queda llama, pero tiembla,
 cree, como yo, que ya no cree,
 que alumbra sola frente al universo.

Despacio cae indescifrable la noche
 con sus astros girando.
 La vela erguida, contra el mundo, arde,
 y en mi cuaderno lenta se derrama
 su luz atea.

El resultado de ese proceso se proyectará después sobre los alrededores y sobre el universo, transformado en campo de agitación, riñas, pero, sobre todo —nótese el uso de puntos suspensivos—, movimiento perpetuo más allá de la síntesis provisional del sujeto lírico y el objeto que describe:

Estamos solos uno frente al otro,
 ella con su temblor y yo, mirándola,
 mientras en derredor, junto a su lumbre,
 van y vienen los vuelos planetarios
 de pequeños insectos que dan vueltas,
 la errante lucha de una galaxia mínima
 que quizá gira porque cree, porque no cree,
 que gira porque gira...

En conclusión, podría decirse que la naturaleza de atributos sublimes en la que sólo aparentemente se agotaba la cosmovisión del Montejo de otros libros está ahora, sin rodeos,

al servicio de un paradigma mental donde el ser humano se encuentra con su trayectoria en la realidad y se integra en su torbellino. En *Partitura de la cigarra* lo natural señala con claridad que es, para decirlo con palabras de Georg Lukács, una “categoría social”, lo cual implica una abolición de viejos esencialismos y espiritualizaciones escapistas del cosmos (234). No de otra manera podría describirse esta “partitura” de una contramúsica incesante, acaso una de las concreciones más eficaces de las creencias de su autor y obra que resume una sólida carrera literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, Dawn. *Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Arráiz Lucca, Rafael. *El avión y la nube: observaciones sobre poesía venezolana*. Caracas: Contraloría General de la República, [1990].
- Bordo, Susan. “Feminism, Foucault and the politics of the body”. Caroline Ramazanoglu, ed. *Up Against Foucault*. Londres/Nueva York: Routledge, 1993. 179-202.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* [1992]. S. Emanuel, trad. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Bravo Díaz, Eveling y Napoleón Franceschi. *Problemas de historia de Venezuela contemporánea*. Valencia, Venezuela: Vadell Hermanos, 1976.
- Britto García, Luis. *La máscara del poder*. Caracas: Alfadil, 1988.
- Buber, Martin. “Distance and Relation”. *Psychiatry* 20 (1957): 97-104.
- Cruz Pérez, Francisco José. “Eugenio Montejo: el viaje total”. Prólogo a Eugenio Montejo, *Antología*: 7-25.
- Fernández Retamar, Roberto. *Obras*. [Tres volúmenes pautados hasta la fecha de esta ed.]. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.
- Ferrari, Américo. “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo”. Prólogo a Eugenio Montejo, *Alfabeto del mundo*: 5-28.
- Garmendía, Salvador. *Día de ceniza* [1963]. Caracas: Monte Ávila, 1981.
- Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996.
- González León, Adriano. *País portátil* [1968]. Caracas: Contexto, 1978.
- Gomes, Miguel. “Poesía de la estación perdida: tres aproximaciones a la lírica de Eugenio Montejo”. *El pozo de las palabras*. Caracas: Fundarte, 1990. 99-123.
- _____. “Postvanguardia y heteronimia en la poesía de Eugenio Montejo”. *Hispanic Journal* 19-1 (1998): 9-22.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Q. Hoare/G. N. Smith, tr. New York: International Publishers, 1999.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. “El alfabeto de la terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo”. *Revista Iberoamericana* LX/166-167 (1994): 549-60.
- Howarth, William. “Some Principles of Ecocriticism”. *The Ecocriticism Reader*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996. 69-91.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement* [1790]. W. S. Pluhar, trad. Indianapolis: Hackett, 1987.

- Lakoff, George y Mark Turner. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989.
- Lastra, Pedro y Luis Eyzaguirre, eds. *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*. Número monográfico de la revista *Inti* 18-9 (1984).
- López Parada, Esperanza. “La palabra en su sentido primero” [reseña de *Partitura de la cigarra*]. *ABC Cultural* (22/1/2000): 11.
- Lourenço, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 1978. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- Love, Glen. “Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism”. Glotfelty/Fromm, eds.: 225-40.
- Lukács, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. R. Livingston, trad. Cambridge, MA: MIT, 1971.
- Liotard, Jean-François. “The Sublime and the Avant-Garde” [1984]. *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin, ed. L. Liebman, trad. Londres: Basil Blackwell, 1989. 196-211.
- Manes, Christopher. “Nature and Silence”. *The Ecocriticism Reader*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996. 15-29.
- Marx, Karl. *Capital*. Vol. I. Ben Fowkes, trad. Nueva York: Vintage, 1977.
- Montejo, Eugenio. *Adiós al siglo XX*. Sevilla: Renacimiento, 1997 [una versión preliminar de este libro, menos extensa y sin erratas significativas, apareció en Caracas: Aymaría, 1992].
- _____. *Algunas palabras*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- _____. *Alfabeto del mundo*. A. Ferrari, prólogo. Barcelona: Laia, 1987 [Este volumen es la primera edición del poemario que le da título y recoge también selecciones de los libros previos; en 1988 el F.C.E. de México publicó con el mismo título otra compilación, muy abarcadora, de la obra del autor].
- _____. *Antología*. [Incluye *Nostalgia de Bolívar*, 1976, aparte de selecciones amplias de todos sus libros homónimos anteriores]. F. J. Cruz Pérez, prólogo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.
- _____. *El azul de la tierra (antología poética)*. [Incluye selecciones del heterónimo Tomás Linden]. Bogotá: Norma, 1997.
- _____. [Tomás Linden, heterónimo]. *El hacha de seda*. Caracas: Goliardos, 1995.
- _____. [Sergio Sandoval, heterónimo]. *Guitarra del horizonte*. Caracas: Alfadil, 1991.
- _____. *Partitura de la cigarra*. Madrid/Buenos Aires/Valencia: Pre-Textos, 1999.
- _____. *Terredad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- _____. *Tropico absoluto*. Caracas: Fundarte, 1982.
- Poulantzas, Nicos. *State, Power, Socialism*. Londres: Verso, 1978.
- Rama, Ángel. *Salvador Garmendía y la narrativa informalista*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1975.
- Ramía, Carmen y Sandra Bracho, coordinadoras. *27 de febrero: cuando la muerte tomó las calles*. Caracas: El Nacional/Editorial Ateneo, 1990.
- Rivera, Francisco. “La poesía de Eugenio Montejo”. *Inscripciones*. Caracas: Fundarte, 1982. 87-110. [Una versión más reciente de este ensayo se encuentra en Francisco Rivera. *Entre el silencio y la palabra*. Caracas: Monte Ávila, 1986: 39-58].

- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* [1976]. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia, 1999.
- Said, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies* [1989]. Londres/Nueva York: Verso, 1998.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. 1975. México: F.C.E., 1986.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. 1973. Nueva York: Oxford University Press, 1975.
- _____. *Marxism and Literature*. Londres/Nueva York: Oxford University Press, 1977.