sultado, sumadas, un poema, un texto con valor poético. Bajo estas circunstancias Montemayor aclara: cada una de estas variables no es objetiva, sino que todos los niveles constituyen una decisión, una selección cultural, condicionada por la formación y capacidad poética del traductor.

IV. La IV égloga

Virgilio es quien canta el advenimiento glorioso de la Roma imperial, eterna, universal, destinada a los más altos logros, en suma: la Edad Dorada, la Edad destinada a ser construida por Augusto.

Montemayor descubre que es en las Eglogas donde Virgilio nos muestra el mundo que quiso entender y ver; en ellas cantó a ese mundo no porque llegaría a ser real, sino porque sus palabras alcanzaron la altura dorada con que habrían sonado de haberse permitido el universo una dicha así, un mundo así. Este mundo no se dio, aclara, pero las palabras de Virgilio fueron la Edad Dorada, estuvieron a la altura áurea de los hechos imposibles y el comienzo de ese canto se hace presente en la IV égloga.

En cuanto a su composición, Virgilio la llevó a cabo en 63 hexámetros. Los romanos tardaron mucho en asimilar esta forma de poetizar. Tuvieron que pasar Quinto Ennio, Lucilio, Lucrecio, Horacio y Virgilio para que el hexámetro se acomodara a la lengua latina.

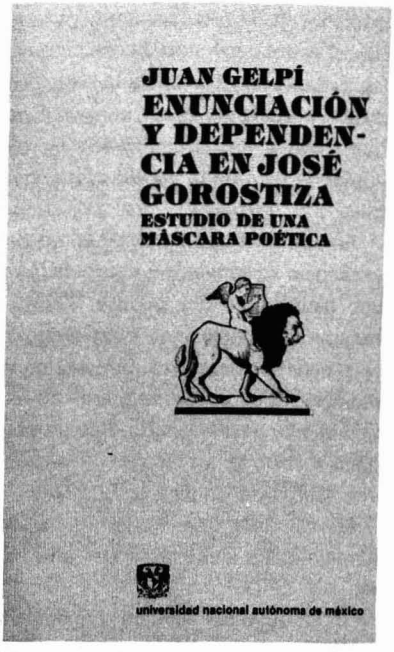
Virgilio escribe las Eglogas en 41 y 39 a.c., años en los que asesinan a César, durante los cuales Lépido, Antonio y Octavio persiguen al Senado y a los partidarios de la República, durante los cuales ocurre la Paz de Brindis.

Los biógrafos Donato y Servio, señalan que Virgilio tardó tres años en componer las Eglogas. De los 29 ó 30 años de edad o a los 32 ó 33. El primero indicó que la aparición de esta obra trajo a Virgilio el reconocimiento inmediato y que era frecuentemente recitada por actores y cantores.

Tácito, por su parte, señala que el pueblo tuvo que ponerse de pie para aclamar a Virgilio después de oír sus poemas. He aquí los contenidos de la IV égloga. En ella se canta el segundo advenimiento de la Edad de oro, pero el establecimiento de esa Edad Dorada alude a su anuncio por la paz, el florecimiento de la tierra, la prodigalidad de frutos, su pleno establecimiento. No se trata de poemas de pastores, sino de poemas dignos de cónsules.

En definitiva, para Carlos Montemayor, traducir a un clásico no es solamente recuperarlo en otro idioma, no es sólo emitir un balance léxico o un inventario informativo, sino hacerlo nuestro, descubrir el prisma que lo constituye y las múltiples fases que cada lector busca, que cada traductor selecciona. No obstante, serviría en mucho tener en cuenta la luz que nos arroja Bonifaz Nuño sobre la lectura y traducción de los clásicos: los poemas no se escriben con palabras, sino con ritmos. ◊

Carlos Montemayor, *Historia de un poema. (La IV égloga de Virgilio).* Ed. Premiá, México, 1984, 76 pp.



ENUNCIACIÓN Y DEPENDENCIA EN JOSÉ GOROSTIZA

EL RIGOR DE LOS CONTEMPORÁNEOS

Por Oscar Montero

En *Enunciación y dependencia*, Juan Gelpí traza el desarrollo de la voz poética de José Gorotiza a través de la obra del poeta mexicano. Gelpí estudia las posturas de enunciación que se perfilan en la poesía de Gorostiza, destacando los momentos claves de un quehacer poético que arranca del rechazo de la primera persona lírica grandilocuente, pasa por un mutismo doloroso, y se recupera en una voz poética cuyo poder depende de la estrategia oblicua, de un desapego y una burla que se transforman en afirmación final de la labor en la letra.

El estudio de Gelpí comienza mostrando que el rechazo de los modernistas, en particular de Darío, por parte de los Contemporáneos mexicanos, no fue simplemente una forma peculiar de parricidio literario. Frente a la magnitud de la obra dariana y frente a la cursilería que desató la fiesta modernista en versificadores de pedrería y exotismo provinciano, los Contemporáneos buscan "el rigor" en la poesía. No se trata del mero rechazo de la utilería del modernismo, sino de una genuina búsqueda de nuevos derroteros, de nuevas posturas dentro del lenguaje que permitieran una nueva visión del mundo. Se trata de un nuevo "rigor"contemporáneo marcado mayormente por "el testismo" de Valéry, avatar de la nueva poesía que admiran Gorostiza y sus correligionarios. Sin embargo, escribe Gelpí, el deseo de formar un lugar literario ameno donde surgiera la nueva poesía se transforma en pautas más rígidas que la tradición dariana que pretendían rechazar. En el caso de Jorge Cuesta, entusiasmado apologista de Valéry, el rigor se convierte en la "*Ley de Cuesta*", según otro poeta del grupo, Gilberto Owen. Para los Contemporáneos, las "leyes" poéticas se transforman en un lecho de Procrustes que finalmente tienen que rechazar.

El estudio de Gelpí muestra que a través del quehacer literario de Gorostiza se manifiesta el rechazo o mejor dicho la transformación del rigor como ley poética y se busca la mejor salida de un *impase* estetizante que casi clausura su desarrollo poético. Gelpí analiza, con un rigor propio pero con una soltura atractiva, el desarrollo de las posturas enunciativas en Gorostiza a partir del "juvenil" conjunto *Canciones para cantar en las barcas*, siguiendo con los poemas casi obsesivos de *Del poema frustrado* y culminando en "El sueño des-

orbitado" de *Muerte sin fin*, la obra maestra del poeta mexicano. El resultado revela los límites y el alcance de la biografía literaria del poeta de *Muerte sin fin*, poema que Octavio Paz ha llamado "el reloj de cristal de roca de la poesía hispanoamericana".

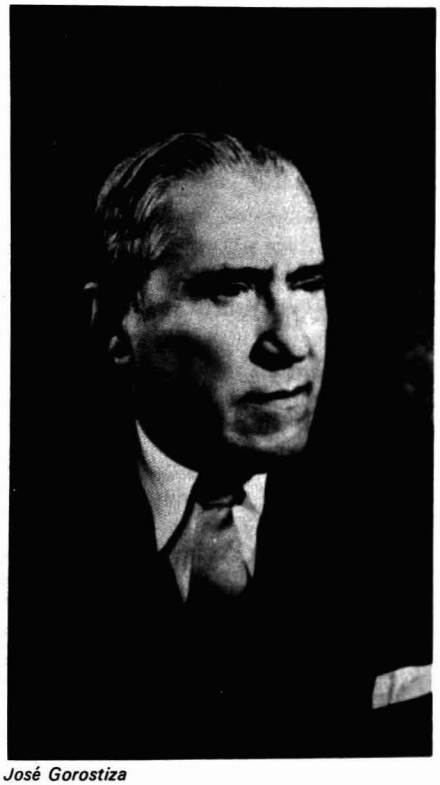
En *Canciones para cantar en las barcas*, el silencio se convierte en uno de los motivos recurrentes del poema. Frente a la hueca elocuencia del post-modernismo trasnochado, Gorostiza muestra un pudor enunciativo en el cual se define un *yo* poético que se desea aislado, que propone un decir a *sotto voce*, discreto y certero a la vez; Gorostiza domina lo que Gelpí llama acertadamente una "estrategia elíptica", característica ineluctable del arte moderno.

Del motivo del silencio que inicia la serie de *Canciones*, la voz poética evoluciona hacia el deseo del poema-dibujo, la letra trazada cuya metáfora más sugestiva es la orilla del mar, el lugar donde se unen el ritmo sonoro de las olas y el trazado, apenas un relieve, que deja el flujo constante del litoral. En el proceso se dibuja un *yo* depurado, "filtrado" en su propia enunciación.

Los poemas de *Del poema frustrado* fueron escritos antes de *Muerte sin fin*, que apareció en 1939. Significativamente, fueron recopilados por Gorostiza en 1964 bajo ese título. La colección demuestra, no ya el canto silenciado, sino la frustración del poeta que no ha podido emprender un poema del alcance de *Muerte sin fin*. Los poemas de *Del poema frustrado* revelan detalles de una práctica poética obsesivamente autoreferencial, caracerizada por la imagen del "atolladero", imagen clave para Gorostiza y los Contemporáneos.

La fatiga enunciativa, la asfixia y la sed caracterizan el arribo doloroso de una "palabra obstruida". Gelpí hace un análisis formal de varios de los poemas, pero no deja de echar mano a la obra crítica de Gorostiza cuando ésta ayuda a comprender aspectos del proceso creativo que se escamotean en la poesía. En su obra crítica, Gorostiza lamenta abiertamente que el rigor de los Contemporáneos puede perjudicar o incluso clausurar lo que llama "lo más íntimo del impulso poético".

Para sobrepasar los límites del rigor e impulsar la palabra más allá de la asfixia enunciativa, Gorostiza se apoya inicialmente en el hermetismo de Mallarmé y afirma la autosuficiencia del texto, del poema en sí, *the poem itself* de los formalistas estadounidenses, frente a una naturaleza cuya ruina sólo puede enmarcarse en la poderosa imagen de la ventana, particularmente en "Preludio". Frente a una naturaleza arruinada, no queda sino un sistema poético arruinado, "la poética arruinada" que ha discutido Julia Kristeva. Sin embargo, la escritura, aunque sea el trazado de su propia ruina, logra producir otra palabra, otra salida, ya menos angustiada que burlesca, de un impase penoso. De la negación de lo visual, en "Espejo no", pasa la voz poética a la elaboración de una superficie sobre la cual se inscriben los signos que deja una primera persona que se borra, que a veces se transforma en *tú*, que ansía sobre todo la refracción de toda voz personal para que "eso" hable en la escritura. *Del poema frustrado* cierra con la imagen del atolladero final de la escritura, "la serpiente que se muerde la cola", cuyo eco intertextual más evidente es la *Cobra* de Severo Sarduy.



José Gorostiza

En su lectura de *Muerte sin fin*, Gelpí critica "la incomunicación" que le han impuesto al poema algunos estudios cuyo enfoque lo aisla dentro de un solipsismo que la obra de Gorostiza en fin de cuentas combate. Si el poema final se inicia de nuevo con la imagen del atolladero, este se trasciende en un caos de imágenes que responden al desorden, y al deseo, del sueño.

Muerte sin fin sigue hasta cierto punto la pauta de Valéry, pero la trasciende en una pugna dramática entre el rigor, característico de los Contemporáneos, y una pasión peculiar a la persona poética de Gorostiza. Así accede su voz poética a una polifonía enunciativa que anima y enriquece el final de un largo proceso poético que sobrepasa los límites convencionales del libro y que revela el drama del individuo que se enfrenta al lenguaje y que en él se arma un cuerpo legible.

La voz poética de *Muerte sin fin* surge triunfal de la ruina de una pugna entre el rigor, identificado finalmente con lo divino, y la burla satánica, pasional. El poema se impulsa en un vértigo enunciativo propio que sobrepasa la camisa férrea de toda influencia, sin negarla por supuesto, más bien transformándola en una complicidad intertextual, definiendo un espacio ontológico propio a partir de la "burla blasfematoria del logos divino", un lugar donde la palabra se inscribe y donde se lee.

Un aspecto de la obra de Gorostiza que queda fuera de los límites del trabajo de Gelpí es la posición política del poeta mexicano. Gelpí le dedica una nota (p. 135) al poema "Declaración de Bogotá" escrito durante la participación de Gorostiza en la Conferencia Internacional Americana que se celebra en Bogotá en 1948 y que, irónicamente, coincide con el "Bogotazo" del 9 de abril del mismo año. Dicen unos versos del poema: "he aquí mi voz/ en medio de la ruina y los discursos./ mi oscura voz de silbos cautelosos..." Es evidente que Gelpí ha trabajado a fondo el despliegue de la voz enunciativa en la poesía de Gorostiza y que la cuestión política resulta en ella un momento único, marginal. Sin embargo, por eso mismo, el hecho de que "Declaración de Bogotá" resulte fuera de serie sugiere la posibilidad de otros estudios todavía por hacer.

Vale la pena avisar al lector que *Enunciación y dependencia en José Gorostiza* contiene algunos errores de imprenta, la mayoría insignificantes, con la excepción del estribillo de un poema de *Canciones;* debe decir, "¿Quién me compra una naranja/ para mi consolación?" En el texto dice "corazón" en lugar de "consolación" (p. 45), curioso error de proporciones casi lezamianas. El trabajo de Gelpí es indispensable para los estudiosos de Gorostiza y los Contemporáneos; le presta al lector de la obra de Gorostiza otras miras, otros puntos de partida, y enriquecería igualmente la relectura de la tradición poética latinoamericana. En ese proceso de relectura, no sólo rescatamos a "los clásicos" del mausoleo antológico sino que comenzamos a conocer mejor los antecedentes de la narrativa contemporánea latinoamericana, cuyos practicantes han invocado a veces la musa de una *tabula rasa* ilusoria y contraproducente. ◇