

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

"El sensual mordisco del Demonio"

La presencia del Mal en la Obra de Gilberto Owen

TESIS

Que para obtener el título de
Doctor en Letras (Literatura Mexicana)

Presenta

Alfredo Rosas Martínez

México, D.F., 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"El sensual mordisco del Demonio". La presencia del Mal en la Obra de
Gilberto Owen

Alfredo Rosas Martínez

In his poetry I found allusions to the evil, death and Devil. Catholic religion is important in his work; specially when talks about heresy and blasphemy.

I analysed the mythical aspect too. Perseo cutting the Medusa's head is the most important myth in Owen's poetry. Nevertheless, for Mexican poet that myth has a different meaning: Medusa defeats Perseo. From this point of view, Medusa is Poetry and Perseo is the poet; that is to say, Poetry always defeats poet.

The soul of the Mexican poet was full of mythical personages. When he wrote poetry, he personified these symbolic subjects. To travel by poet's soul is to travel into evil. Medusa is the beautiful and unbribed custodian of that cavern.

I analysed Owen's poetry from psychological and mythical point of view. My analysis is based on ideas of C.G. Jung and James Hillman.

Owen's poetry develops in wickedness. The presence of Devil is fundamental. I analysed the myth of Ruth and Booz. Ruth is a young woman and is, at the same time, Poetry; Booz is Owen as an old man and is Fausto and Dracula. Old man, helped by Devil, seduces young woman. To write poetry is to practise wickedness

“El sensual mordisco del Demonio”. La presencia del Mal en la Obra de
Gilberto Owen

Alfredo Rosas Martínez

En su poesía encontré alusiones al mal, a la muerte y al Diablo. La religión católica tiene una presencia importante en su obra; sobre todo cuando habla de herejía y blasfemia.

También analicé el aspecto mítico. El mito de la Perseo cortándole la cabeza a la Medusa es fundamental en la poesía de Owen. Sin embargo, para el poeta mexicano ese mito tiene un significado diferente: Medusa vence a Perseo. Desde este punto de vista, Medusa es la Poesía y Perseo es el poeta; es decir, la Poesía siempre vence al poeta.

El alma del poeta está llena de personajes míticos. Cuando Owen escribía poesía, personificaba a esas figuras simbólicas. El viaje por el alma del poeta es un viaje en el mal. Medusa es el hermoso guardián insobornable de ese antro.

Mi análisis está hecho desde el punto de vista psicológico y mítico. Me basé en las ideas de C.G. Jung y James Hillman principalmente.

La poesía de Owen se desarrolla en la perversidad. La presencia del Diablo es fundamental. Analicé el mito de Booz y Ruth. Ruth es una mujer joven y, al mismo tiempo, es la poesía; Booz es Owen como un hombre viejo y es Fausto y también Drácula. El hombre viejo, ayudado por el Diablo, seduce a la mujer joven. Escribir poesía es practicar la perversidad.

“¿Dónde ha crecido la higuera en que se pueda ahorcar mi remordimiento? Pero basta; ya mis ancestros lloraron por mí muchas noches largas -¿de cuál habré heredado esta inconsciencia en el mal? ¿Mi ferocidad de esta hora?”

Gilberto Owen

“Sometimes, however, to be a ‘ruined man’ is itself a vocation”.

T.S. Eliot

ÍNDICE

	Hoja
Introducción	4
I El Joven-viejo	10
II Los ojos de una muerta que ninguna mano cerró con amor	50
III El nombre, el signo y el cuerpo de la poesía	108
IV El hermoso guardián insobornable	164
V El sensual mordisco del Demonio	216
Conclusiones	287
Bibliografía	292

INTRODUCCIÓN

Hasta hace algunos años, la poesía de Gilberto Owen era la menos conocida y, por tanto, una de las menos estudiadas de los poetas del grupo de Contemporáneos. El motivo principal es que la obra de Owen se encontraba dispersa y casi perdida, debido a la condición trashumante del poeta. La situación empezó a cambiar cuando parte de dicha obra se publicó en un volumen editado por la UNAM (1953). Varios años después, Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo lograron rescatar algo más del material disperso de Owen. De esta manera se pudo conformar un volumen casi definitivo (Obras, México, F.C.E., 1979), que incluye la poesía, la prosa y la correspondencia de este poeta mexicano. Próximamente se publicará una nueva edición de las obras de Owen: se trata de una edición crítica coordinada por Vicente Quirarte. En esta edición se incorpora material hasta ahora inédito; será publicada por la Colección Archivos de la UNESCO.

El primer estudio importante se debe a Tomás Segovia. De una conferencia dictada en París surgió el ensayo "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen" (Actitudes, México, Universidad de Guanajuato, 1970); Tomás Segovia destaca el ritmo hablado, conversacional, de la poesía de Owen. Menciona, además, tres

niveles de sentido que subyacen a "Sindbad el varado": el diario en verso de una ruptura amorosa; la bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; y una versión al revés de la leyenda de Sindbad, cuyo viaje es tan sólo al infierno de la inmovilidad. Finalmente, menciona un aspecto definitivo: la obsesión de Owen por mitificar su vida y vivificar al mito.

Jaime García Terrés centró su atención, principalmente, en "Sindbad el varado" y en el "Libro de Ruth", y los interpretó como un proceso de evolución espiritual desde el punto de vista de la alquimia (Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen, México, ERA, 1980).

Otro trabajo importante se debe a Eugene L. Moretta (Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos. México, F.C.E., 1985). En el primer ensayo habla de la influencia de López Velarde en Owen; en el segundo analiza la idea del viaje y del naufragio en el "Sindbad...", en relación con Cuesta y Villaurrutia.

Más recientemente, Vicente Quirarte publicó El azogue y la granada. Gilberto Owen en su discurso amoroso. México, UNAM, 1990. En este trabajo Quirarte privilegia el nivel de sentido que se refiere al amor y lo relaciona con la biografía de Owen: el "Sindbad..." es la historia de un desamor.

Hace poco, Guillermo Sheridan publicó un trabajo en la revista Vuelta (octubre de 1996, No. 239); en él intenta Sheridan proponer otra lectura de Owen. Para ello centra su atención en el aspecto biográfico de Owen, a propósito del problema del Nombre (Nom en francés), en relación con el apellido paterno del poeta (Owen); en forma ligera, utiliza términos psicoanalíticos.

En 1998, Francisco Javier Beltrán García publicó Poesía, tiempo y sacralidad. La poesía de Gilberto Owen. En este trabajo el autor destaca la importancia de la conciencia teológica en Owen, el tiempo profano y el tiempo sagrado, la poética del instante, y el

tema del tiempo como elemento estructurante de "Sindbad el varado".

A pesar de estos trabajos, interesantes todos ellos, la poesía de Gilberto Owen seguía pareciendo inagotable por compleja.

Desde hace un buen tiempo, Sergio Fernández se ha interesado por la obra de este poeta. Sin dedicarle un estudio en especial, lo ha mencionado en algunos ensayos (v. gr. "El Éter y el Andrógino. Aproximaciones a los Contemporáneos", en "el estiércol de Melibea" y otros ensayos. México, UNAM, 1991 [el ensayo es de 1981]). La perspectiva desde la cual ha aludido a la poesía de Owen es bastante interesante y sugestiva. Este ensayista es el único que ha dicho algo como lo siguiente: "Si en Novo, en Pellicer y Villaurrutia existe el amor no correspondido, en Owen se va más allá... su novedad consiste en que el suyo es un erotismo sin carne y sin sexo, pero sí con lujuria, lo cual es un penoso fardo... el Eros, casi único de su poesía es 'el sensual mordisco del Demonio', que ya ni para qué investigar a dónde está, pues goza de poderosa ubicuidad. El escritor adicto al alcohol se une, en su delirium tremens, al narrador-poeta que es quien ve, y acaso palpa, la podredumbre, la ponzoña, el ojo de la lechuza, lo 'nefando', la víbora, los gusanos y los chacales; el pantano de donde no se mueve porque su magia negra le sirve para sí mismo condenarse. ¿De dónde proviene un ser así? No lo sabe él; Dios lo ignora; lo desconoce el lector, aquel que no tuvo en su tiempo".

De todos estos trabajos, tres fueron fundamentales para realizar el que yo ahora presento. Los tres fueron influencias y motivaciones que se han convertido en deudas. De Tomás Segovia me interesó la idea de mitificar la vida y vivificar el mito en Owen; asimismo, importa mencionar el énfasis especial que ha mostrado Tomás Segovia en relación con la idea de rescatar la poesía del poeta Gilberto Owen (Gilberto Owen o el rescate", en Trilla de asuntos.

Ensayos II, p. 51 y ss.). De Vicente Quirarte me interesó su enfoque biográfico a propósito del amor y del desamor. Yo sólo le agregué el aspecto de la perversidad. De Sergio Fernández me importó el aspecto del mal. Su comentario citado arriba podría parecer exagerado. A mí nunca me lo pareció. Por el contrario, coincidía con mi lectura de la obra de Owen. De aquí mi interés por desarrollar la presencia del mal y de la perversidad y del Diablo en la poesía del poeta de Sinaloa. Consideré, a final de cuentas, que tal vez sí resultaría interesante investigar en qué podría consistir esa "poderosa ubicuidad" de lo demoniaco en Owen.

Para mi trabajo tomo en cuenta toda la obra de Owen. Particular importancia tienen sus Primeros poemas, los cuales han sido, por lo general, despreciados por la crítica; tal vez porque — opina Tomás Segovia— "se trata innegablemente de primeros balbuceos que el poeta maduro sin duda hubiera desautorizado". Sin embargo, el mismo Tomás Segovia añade: "Tal vez sería sugerente estudiar cómo un poeta puede llegar a descubrir su tono, incluso una temática tan precisa como la de Owen, a partir de juegos aparentemente gratuitos con la superficie del lenguaje".¹ En efecto, en Primeros poemas fue donde hallé los primeros balbuceos de una poesía provocativa, alusiva y elusiva al mismo tiempo; y, sobre todo, la obsesión del poeta por el aspecto del mal.

En mi lectura considero que el mal es un motivo fundamental en la poesía de Owen. Cuando el poeta se autodenomina "nuevo romántico", estoy seguro que lo hace pensando en el concepto que los románticos tenían del mal: "una negatividad fundamental del deseo que se manifiesta en la figura romántica del rebelde, no sujeto de la razón, sino del destino".² Asimismo, el mal romántico como "ese punto de extremidad subjetivas (de mal radical), significado por

¹ Tomás Segovia, "Gilberto Owen o el rescate", en Trilla de asuntos. Ensayos 11, p. 55.

² Bernard Sichére, Historias del mal, p. 184.

la tragedia griega y que a su vez ponía en escena la dramaturgia de Cristo".³

Mi trabajo sigue un orden cronológico en relación con la poesía de Owen. Empiezo por tomar en cuenta Primeros poemas, Línea, Otros poemas y La llama fría. Destaco el vocabulario del joven poeta en relación con el pecado, su actitud pesimista y su obsesión por el mal desde el punto de vista del pensamiento judeo-cristiano. A continuación centro mi atención en el Madrigal por Medusa; lo considero como el núcleo alrededor del cual gira todo el Perseo vencido. En esta parte analizo el concepto del mal en Owen en relación con el pensamiento de la tragedia griega. Enseguida paso a considerar la poética de Owen: el poeta palpa el cuerpo, traza el signo e intenta, inútilmente, pronunciar el nombre de la poesía. En el cuarto capítulo considero la poética de Owen como una búsqueda de su alma —una aventura en el mal—, a partir de la personificación de las imágenes míticas de su inconsciente, en relación con los niveles de sentido del "Sindbad el varado". Finalmente, desarrollo, a propósito del Libro de Ruth, el aspecto de la perversidad y de la presencia del Diablo en la poesía de Owen.

Consideré a Gilberto Owen como a un poeta ajeno a cualquier grupo o generación. Lo hice, no porque no haya afinidades entre los miembros de Contemporáneos, sino porque no me parecieron pertinentes en relación con el tema del mal. "Hubo un tiempo —aclaró Villaurrutia— en que los escritores jóvenes nos agrupamos por afinidades conscientes e inconscientes. Fundamos revistas. Escribimos libros que tienen, a veces, cierto aire de familia. Pensamos juntos. Decimos juntos lo que pensamos. Una vez que hayamos dicho todo lo que tenemos que decir juntos, nos separamos, porque es necesario que así sea, para que cada uno diga lo más suyo,

³ Ibid., p. 185.

lo más secreto".⁴ Me interesó la obra de Gilberto Owen como algo independiente y particular, a fin de captar lo más personal, lo más íntimo y lo más secreto del poeta en relación con el mal.

⁴ Xavier Villaurrutia, en Gregorio Ortega, "Conversación en un escritorio con Xavier Villaurrutia", en Revista de revistas, 1143, 1° de abril de 1932, pp. 24-26. Citado por Guillermo Sheridan, Los Contemporáneos ayer, p. 17.

EL JOVEN VIEJOEl pecado: herejía y blasfemia

Hay hombres que nacen viejos, cansados y derrotados, decía Fernando Pessoa. Gilberto Owen fue uno de ellos. Por diversas circunstancias en las que se confunden el azar y el destino, esta vejez prematura lo sumergió desde siempre en el ámbito del mal. Estar viejo siendo joven significa encontrarse en una situación equivocada, en un lugar indebido. Por lo mismo, supone pensar y decir lo que no se debe; lo que no debería pensarse ni decirse, puesto que no se está en la edad conveniente. Estar sumergido en el ámbito del mal quiere decir estar en conflicto con Dios, con la vida y con el amor. Con lo único que se puede estar bien en esta circunstancia es con la muerte, con el diablo y con la poesía; formas disimuladas, en el caso de Owen, de la derrota y del cansancio ante la vida:

y sí decían: vedle ya tan lóbrego
y apenas tiene quince,
y sí decían: cien paisajes nuevos
cómo le lavarían la sonrisa

(“Laberinto del Ciego”)

En la tradición del pensamiento judeo-cristiano, el mal consiste en apartarse de Dios. “No existe un mal que no tenga nada que ver con Dios; más aún, el trastorno de la relación entre hombre y hombre a causa del mal conduce inevitablemente al trastorno de la

relación entre Dios y el hombre, pues, en definitiva, es malo lo que desagrada a Dios, lo que no puede salir justificado ante su juicio".¹ El apartamiento que Owen experimenta respecto a Dios lo convierte en un individuo plenamente consciente de su situación como joven-viejo. Por ello tiene que enfrentar una lucha interna entre lo que es y posee (la vejez), pero no le corresponde, y lo que debería ser, pero que nunca ha sido o que se le escapa (la juventud). Desde sus primeros poemas el escritor se debate entre el bien y el mal. Como joven aspira todavía a poder asirse a la esperanza y a la fe; como viejo, acepta la inminencia del mal en que se encuentra. Como joven-viejo sufre una lucha de contrarios, sabiendo en el fondo cuál de ellos resultará vencedor. Su educación religiosa y un curiosidad e interés por la teología le permitieron tener estas certidumbres.

Sus conocimientos religiosos también le permitieron conocer el sentido de la pérdida de algo que nunca se tuvo. Y si del ámbito del mal se trata, ese algo podría ser, por ejemplo, la capacidad de amor. En esta época de su vida (1922) Owen tendría alrededor de veinte años (si es que efectivamente nació en 1904). Ya desde entonces le parecía que el amor era una "insensatez romántica y pueril" de una mujer empeñada en que floreciera "el seco tallo de [su] rosal". En el "invierno precoz" de su juventud vieja, el poeta sabe, como Luis Cernuda, que para poder amar en un presente árido, sería necesario que lo devolvieran al tiempo fértil del amor. Pero si Owen es un hombre viejo en plena juventud, ese tiempo fértil del amor nunca existió:

¡Si yo pudiera amarte! ¡Si tú pudieras ser
mi nueva primavera! Pero llegas tan tarde,
tan tarde, que ya sólo, en un trágico alarde,
puedo hacerte un presente, en Alma de Mujer:

¡Esta canción sañuda y pesimista, en que
ahorco en el mástil máximo la Esperanza y la Fe!

¹ Herbert Haag, El problema del mal, p. 25.

(“La Canción del Tardío Amor”)

Así las cosas, no es casual que en sus primeros poemas el tono de imploración religiosa revele las ansias inauditas de querer salvarse de la caída inevitable. Escribe poesía para no rezar. Es impresionante el fervor, el dolor, el ansia y el sufrimiento de un poeta lleno de maldad: “Tú, Nuestra Señora Dulzura, hazme bueno / y casto, y ahorca los siete milanos / de mi instinto sórdido”. La posible salvación deviene en imágenes religiosas: Jesús, lirios, luz; armas inmediatas pero inasibles para aliviar la podredumbre del alma. El tono de imploración lo relaciona con otros escritores de su misma calaña pecadora. Uno de ellos es el joven poeta Quevedo mendigando alivio (“Un nuevo corazón, un hombre nuevo / ha menester, Señor, el Alma mía”); otro, es Ramón López Velarde, quien también en su juventud clamaba al cielo por su salvación (“Señor... / hazme casto y humilde para poder llorar / la bienaventuranza de aquel llanto deshecho / que fertiliza y lava el pecho, / y verás cómo mi alma se atavía / y trueca su congoja en alborozo / para escalar los muros de Antioquía”). Así, Gilberto Owen implora la ayuda del Supremo, pensando en que tal vez un milagro pueda salvarlo:

y en que el milagro de una floración
santa, en la podrida alma mis martirios
se cubran de lirios, lirios, Lirios LIRIOS...

Y mi amor sea en
la gracia del Bien,
por los siglos de los siglos.

AMÉN

(“Elogio de la Novia Sencilla”)

Al estar empantanado en el mal, el poeta se encuentra en una situación de pecado, palabra bastante cara para Gilberto Owen. El hecho de haber recibido una intensa educación religiosa, aparte de

su personal interés por la teología, lo convierte en un individuo cuyo contexto vital está determinado por la Divinidad. Y si con la palabra pecado se significa algo que tiene lugar en la célula más íntima y secreta de la persona, es inevitable experimentar un sentimiento de culpabilidad, y "La culpa humana se convierte (...) en pecado por el hecho de que el culpable sabe que está ahí ante Dios".²

La actitud de un pecador que se sabe situado ante una entidad superior aparece claramente en los primeros poemas de Owen. En esta parte de su obra es imposible negar que Owen es un poeta cristiano. El individuo se debate entre el bien y el mal, y esto es expresado por medio de un vocabulario antitético y católico cristiano (Diablo-Dios, castidad-chacales, alma podrida-lirios, mal-cruz). Su parte de hombre joven lo revela temeroso y preocupado; su porción de hombre viejo lo muestra reflexivo. Como es su primer acercamiento consciente al mal, su lenguaje poético es claro y directo. En la prisa por querer salvarse menciona las cosas por su nombre. Conforme su vejez intuya lo irremediable de la perdición, su poesía se irá haciendo elusiva.

La certidumbre de la pulsión íntima y recóndita del pecado deviene un cambio sustancial en su poesía. Cuando se es un pecador —cuando el individuo ha vendido su alma al Diablo— el cuerpo pierde su sombra, pues la luz que iluminaba al cuerpo se ha apagado.³ Al principio de su obra poética, el sujeto lírico aparece como un cuerpo sin sombra, cuya pérdida se poetiza en Desvelo (1925). Si los primeros poemas son la conciencia del mal inevitable, Desvelo es la búsqueda y el encuentro de las metáforas para dar cuenta de esta situación: el día (el bien), al declinar, conduce a la noche (el mal). El libro está situado temporalmente en el ocaso; es

² Sören Kierkegaard, citado por Josef Pieper en El concepto de pecado, p. 18.

³ Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos, p. 956.

“un rayo de sol último”. En el principio de lo que será una mentalidad demoníaca y perversa, a partir de Línea (1930) hablará de una sombra sin cuerpo. Esto es, todavía hay luz en su estrella; pero es una luz negra que anula al cuerpo para resaltar la sombra total, ya que el pecado como acto dirigido contra Dios requiere la oscuridad. “Sólo logramos la experiencia del bien –dice Simone Weil- en cuanto lo realizamos (...) Cuando hacemos el mal, no lo conocemos, porque el mal se avergüenza de la luz”.⁴ Gilberto Owen escribió Línea con plena conciencia de la noción de pecado como lo que no se puede conocer por darse en la oscuridad. Por esta razón su lenguaje poético cambia radicalmente; se hace elusivo, polisémico y huidizo. A partir de esta obra habrá que leerlo entre líneas.

Las influencias también son reveladoras de esta actitud. Consciente de lo que sabe y de lo que intenta mostrar, el sujeto lírico asume la postura y el tono de Los alimentos terrestres de André Gide para empezar a impartir la lección maligna al joven alumno Natanael. La presencia de Gide será fundamental en la poesía de Owen en relación con el concepto de pecado. Línea es un libro de formación –un rito de paso- en el ámbito del mal:

Mi estrella (...) se apagó hace años... Te he hablado ya, Natanael, de los cuerpos sin sombra. Mira ahora, mi sombra sin cuerpo. Y el eco de una voz que no suena. Y el agua de ese río que arriba, está ya seco, como al cerrarle de pronto la llave del surtidor, el chorro mutilado sube un instante todavía. Como este libro entre tus manos, Natanael.⁵

La primera lección empieza por la esclavitud de la libertad. Gide defiende la noción de libre albedrío, de la libertad para actuar, y afirma que el “Pecado es lo que no se hace libremente. El mal nos gana para su causa y nos pone a su servicio. ¿Quién osará hablar

⁴ Simone Weil, citada por J. Pieper, op. Cit., p. 64.

⁵ Gilberto Owen, Línea, en Obras, p. 51.

aquí de una liberación...? ¡Como si el vicio no fuera más tiranizante que el deber"!.⁶ Owen afirma que Villaurrutia y Cuesta le recomendaron la lectura de Gide, a fin de que sustituyera su libre albedrío católico por un libre examen protestante. Sin embargo, este consejo no lo llevó a ninguna parte. En efecto, al parecer ni Cuesta ni Villaurrutia habían entendido cabalmente a Gide ni a Owen. Nunca se imaginaron que la lectura del escritor francés en realidad confirmaría a Owen su noción de libre albedrío: la libertad es servidumbre. Antes de leer al escritor francés, Owen ya poseía la convicción de que la libertad es una esclavitud: "Aprendí, antes que en Gide en todas partes, que 'cada libertad es provisional y no consiste sino en elegir la propia esclavitud o al menos la propia devoción'".⁷ Por tanto, elegir algo a partir del libre albedrío, es lo mismo que realizar ese algo sin libertad, pues "La libertad es una sucesión de cárceles".⁸ Esto, para Gide y para Owen, conduce al pecado por excelencia. Al respecto, Owen es contundente e implacable:

No entendí nunca la libertad, toda mi vida una sucesión de cárceles, sino como la fortuita ocasión de rendir mi albedrío, de elegir la servidumbre que más cuadrara a un momento dado de mi cuerpo, de mi espíritu, de mi alma. De todas salía con el vano juramento de no volver a ellas sólo para quebrantarlo tan pronto como una mórbida memoria me arrojaba a sus playas, exánime cuando era mi cuerpo el que en la arena se quedaba, sin más cuerpo que el de mi fiebre, era mi alma la que trataba de salvarse y en la cárcel contigua se perdía.⁹

⁶ André Gide, *Diario /1889-1949/,* p. 517.

⁷ Gilberto Owen, *Obras,* p. 204.

⁸ *Ibidem.*

La libertad como esclavitud crea a los ángeles caídos. Desde un punto de vista teológico, “El libre albedrío es, más precisamente, la facultad que, como consecuencia de la libertad, aquel [el ser voluntario y razonable] tiene de elegir entre tal o cual acción”.¹⁰ La caída de Adán y Eva supone esta libertad. En la Biblia se lee: “...yo pongo ante ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición: elige, pues, la vida”.¹¹ Elegir lo contrario a esto último significa quedar prisionero del mal, ya que, como dice San Agustín, “sólo la gracia proporciona la libertad respecto de la servidumbre del pecado”. Por ¹²el contrario, los ángeles caídos están fijados para siempre con toda lucidez en el mal y ni la gracia podrá salvarlos. Tal es el caso de Owen, quien –incapacitado, derrotado para el bien– hace una afirmación brutal por irremediable a propósito de su concepto de libertad reafirmado en Los alimentos terrestres de Gide. Para el poeta mexicano la libertad es “como la relación, como el encuentro de una abnegada sucesión de prisiones y de angustias: la ‘pavorosa’ servidumbre de la elección, la desolada de la espera, la estéril de la abstinencia ante el vino y las frutas, la amarga del deseo insatisfecho, que es deseo frustrado”.¹³ Owen es la imagen fiel del hombre paradisiaco que ha sido víctima de la Caída. En realidad, bajo la máscara del amor propio o del afán de libertad –necesidad y derecho de ejercer el libre albedrío– se esconde y se afirma una rebelión contra Dios: la soberbia y la aversión voluntaria hacia la divinidad: el pecado mortal. Alejamiento y cercanía, el pecado es ambivalente; es una conversión: aleja de Dios y acerca al Diablo. Y el pecado mortal es un acto escondido por naturaleza. Puede permanecer inaccesible a la mirada de cualquiera, incluso a la conciencia reflexiva del culpable mismo, pero no a su corazón: Dios

⁹ Gilberto Owen, “André Gide”, en op. Cit., p. 247.

¹⁰ L. Boyeur, Diccionario de teología, p. 400.

¹¹ Deuteronomio, 30, 19.

¹² San Agustín, Confesiones, p. 75.

y el propio "corazón" saben del pecado. Como un signo, la acción externa es manifestación y encubrimiento. Como se verá a lo largo de este trabajo, Owen se moverá en el límite, en el interdicto de estas dos actitudes. No es casual, pues, como decía George Bernanos, el pecado es como un vampiro que chupa insaciablemente la sangre a lo largo de toda una vida.

Esta fatalidad se revela en el arrepentimiento, pues la experiencia del mal se hace presente, sobre todo, cuando nos arrepentimos:

Ya me hundo a buscarme en un te amé que quiso ser te amo,
donde se desenrolla un caracol atónito al descubrir el fondo
salobre de sus ecos,
y los confesionarios desenredan mis arrepentimientos mentirosos.

(“Celos y Muerte de Booz”)

En efecto, el joven-viejo sabe (tiene que saberlo) que en el fondo todos los arrepentimientos son mentirosos, pues “los deseos del corazón humano, desde la adolescencia, tienden al mal”.¹⁴ En este sentido, la influencia de Lautréamont también es determinante. Pareciera que el conde estuviera refiriéndose al poeta mexicano cuando afirma: “Siempre había creído, con los párpados inclinados por el peso de las resedas de la modestia, que sólo estaba compuesto de bien y de una mínima cantidad de mal. Bruscamente le enseñé, descubriendo a plena luz su corazón y sus tramas, que, por el contrario, sólo está compuesto de mal y una mínima cantidad de bien”.¹⁵ La juventud puede dispensar la reflexión y el conocimiento del mal que ya se trae desde siempre; pero la vejez, no. Por tanto, al joven-viejo sólo le quedará aceptar su maldad congénita; y ante lo irremediable, procurará gozarla en el ámbito de la perversidad, aun

¹³ Gilberto Owen, *op. Cit.*, p. 248.

¹⁴ 14. *Génesis*, 8, 21.

cuando tome en cuenta algunas posibles formas de salvación, sólo para caer en el pecado de la blasfemia.

El bautismo es una de ellas; quizás la más importante. Desde una perspectiva teológica, el Adán que ha cometido el pecado de la tentación y ha sido expulsado del Paraíso es un hombre hecho del polvo de la tierra. La Caída lo convierte en un hombre viejo víctima del pecado. Este pecador necesita ahora lavar su culpa. El bautismo es una inmersión en el agua de Vida, una auténtica regeneración por medio de la cual el hombre viejo renacerá como un hombre nuevo y, por lo mismo, joven. También recibe un nombre que contiene y le proporciona un nuevo ser al individuo. Ahora ha entrado en contacto, se encuentra revestido del segundo Adán; el último Adán que es espíritu unificante; esto es, Cristo (cfr. Col. 3, 9; Ef. 4, 22 y Rom. 6,6). El bautismo reinstala al individuo en la gracia de Dios y destruye el reino del pecado. No obstante, después del baño de regeneración, el ser humano queda como un convaleciente; es frágil y puede reincidir en el pecado. "De este cuerpo pecador, el hombre viejo del que no se ha separado todavía, brotan deseos, impulsos, a los que con la ayuda de la gracia debe resistir: el bautismo lo mantiene en pie de guerra".¹⁶

Owen concede atención al bautismo; no obstante, para él significa todo lo contrario. En una carta dirigida a Elías Nandino y fechada como "Día del Solsticio de Invierno, de 1948", comenta algunas cuestiones paganas y católicas a propósito de la Pascua. De pronto, una expresión insólita aparece: "El pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma de nuestro nombre. Yo soy Gilberto, obispo y confesor".¹⁷ Afirmación terrible en un poeta católico y creyente. Es una blasfemia entendida

¹⁵ Isidore Ducasse, Conde de Lautrémaont, *Los cantos de Maldoror*, p. 125.

¹⁶ Atanasio Sage, "El Pecado en San Agustín", en G. Graneris et aliter. *El pecado en las fuentes primitivas*, p. 231.

¹⁷ Gilberto Owen, *Obras*, p. 290.

como una intolerable violación de lo sagrado. Owen nunca abandona el primer Adán pecador, el hombre-viejo, para acceder al último Adán, Cristo-hombre joven. No. Él se queda como joven-viejo y esto merece un destino maldito. Si Owen considera que el bautismo es el pecado original, esto es una blasfemia que debería quemar los labios, pues se está dudando de la fe en la porción de divinidad que se le otorga al hombre pecador (cfr. Juan, 3, 8), ya que el bautismo es un nuevo nacimiento, o nacimiento de lo alto, del agua y del espíritu. Negar o cuestionar el bautismo es como ofender al Espíritu Santo. Y este es el pecado capital imperdonable por excelencia; y al que lo comete se le premia con una maldición eterna. "La blasfemia contra el Espíritu Santo jamás se perdonará, porque supone en el blasfemo tal maldad y endurecimiento, que jamás se puede contar con su conversión; para este blasfemo, por consiguiente, ya no hay esperanza".¹⁸ Es bastante probable que en esta actitud de Owen se revela la influencia de Rimbaud:

Les nobles ambitions!
 Et c'est encore la vie! — Si la damnation est éternelle!
 Un homme qui veut se mutiler est bien damné,
 N'est-ce pas? Je me crois en enfer, donc j'y suis. C'est
 L'exécution du cathéchisme. Je suis esclave de mon
 Baptême. Parents, vous avez fait mon malheur et vous
 Avez fait la vôtre. Pauvre innocent! — L'enfer ne peut
 Attaquer les païens. — C'est la vie encore! Plus tard,
 Les délices de la damnation seront plus profondes.¹⁹

La actitud blasfema también aparece en algunos de los poemas de Owen. Sólo que en este caso la expresión no es tan clara y directa. El lenguaje poético le proporciona ambigüedad y disimulo. Tal es el caso del último texto que conforma sus Primeros poemas. "La Canción del Alfarero", en el cual el tono es de fervor y buena

¹⁸ Herbert Haag, Diccionario de la Biblia, p. 243.

¹⁹ Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, p. 33.

fe; no obstante, en el fondo subyace una insólita actitud blasfema.
He aquí el poema para mayor claridad:

CANCIÓN DEL ALFARERO

Mis dedos saben un conjuro
de Amor, Humildad y Alegría;
mis dedos saben un conjuro
que alumbra la arcilla sombría,
y hace brotar del barro oscuro
la flor de la luz de la armonía.

Con mi sangre ardiente y bermeja
amasaré el duro terrón,
y modelará en él su queja
o su canción mi corazón.

Con un temblor de fe en mi mano
y en mi sien un soplo creador,
yo haré del lodo del pantano
un católico sahumador.

Sahumador de iglesia preclara
y de camposanto rural,
que retorcerá su plegaria
en espirales de copal.

...o en ellos, quizá urente y fiel
-¡loco de amor!-, llegue a encender
las rojas llamas del clavel
algún corazón de mujer.

Será nuestro el tabor exótico,
porque al decorarlo pondré:
por dragón, un blasón patriótico,
o una chinaca por musmé.

Reinará en la sala sencilla
mi prócer jarrón, que decora
mi fervor con la maravilla
de nuestra fauna y nuestra flora;

Y el juguete del niño pobre
nacerá, ¡cacharro sonoro

en cuyo vientre dará al cobre,
la ilusión, repiques de oro!

En mis bandejas policromas
vivirá el alma lugareña;
-choza y mujer, rosa y palomas,
y esta inscripción: ¡Viva mi dueña!

para la fiesta del cotarro
de tahir, criolla y guitarra,
pondré mi atavismo en el jarro
que los labios besa y desgarrá.

Y al mediodía, para que sea
como amanecer en frescor,
le daré el agua azul que orea
y aroma el cántaro de olor.

Y en un corredor de casona
de aldea, mis tiestos serán
reloj en que una solterona
cuenta los mayos que se van...

(o en un desliz arquitectónico
tal vez lo ponga algún profano
de digno remate inarmónico
en un palacio provinciano...)

o alzará su curva florida
en una extática alameda,
bajo la fronda ennoblecida
por un rumor de alas de seda;

y -por la luna alucinante-
su gálibo, al borde de un lago,
será el inmóvil consonante
del noble cisne giróvago!

...

Y no importa que nadie inquietara
por el que dio su corazón
a la humilde y jovial quimera
de alumbrar el negro terrón...

Yo iré sembrando en el pantano

la flor luminosa del Bien,
 con un temblor de fe en la mano
 y un soplo divino en la sien!

Hasta la estrofa cinco, el poema posee un tono y un sentido religiosos. El sujeto lírico, cual hábil alfarero, se propone crear un católico sahumador a partir del lodo del pantano. En el contexto en el que he venido hablando de Owen, es válido entender que el sahumador representa el bien; mientras que el "lodo del pantano", el mal. Esta creación se logrará mediante un temblor de fe en la mano y un soplo creador en la sien: habilidades manual e intelectual. Que el sentido y la intención sean completamente religiosos es indiscutible, pues el

Sahumador de iglesia preclara
 y de camposanto rural,
 que retorcerá su plegaria
 en espirales de copal.

De repente, a partir de la estrofa seis el tono, la idea y las imágenes cambian. . Dicha estrofa está introducida por unos puntos suspensivos. Ahora habla de fabricar un "tibor exótico", un jarrón que será el símbolo de una pasión amorosa y profana.:

...o en ellos, quizá urente y fiel
 ¡loco de amor! —llegue a encender
 las rojas llamas del clavel
 algún corazón de mujer.

Este tema profano se prolonga hasta la estrofa dieciséis; a partir de la diecisiete se retoma la elaboración del sahumador católico, hasta el final del poema. Elaborar dicho objeto sagrado requerirá del sacrificio del corazón del alfarero, sin importar el que nadie pregunte por el individuo que ofreció su corazón en sacrificio. En la estrofa última se confirma que se trata de una lucha entre el bien y el mal: el sujeto lírico irá "Sembrando en el pantano / la flor luminosa del Bien, / con un temblor de fe en la mano / y un soplo divino en la sien!".

Debajo de su ingenuidad aparente se esconde un poema blasfemo. La mitad del léxico remite a lo religioso: fe, soplo creador, soplo divino, flor luminosa del Bien, católico sahumador, luz de la armonía... la otra mitad remite a lo profano: tabor exótico, entendido como un objeto artesanal que servirá para encender el corazón de una mujer, y como adorno en "algún corredor de casona / de aldea". Asimismo, en algunas estrofas se dice que la artesanía sera "juguete de niño pobre", "bandejas policromas", "jarro" y "cántaro" para beber agua. Es tan profano, que esta segunda parte del léxico remite, en más de un sentido, a la casona de Ernestina la beata, esa mujer de La llama fría que habrá de desempeñar un papel fundamental en la perversidad de Gilberto Owen.

En un sentido estricto, la blasfemia consiste en pronunciar palabras que menosprecien a Dios; sobre todo maldecir el nombre de Dios (Lev 24, 11-16; Ex 22-27) o usarlo en fórmulas mágicas (Ex 20, 7). En un principio Owen inicia su poema mencionando tres palabras que remiten directamente a Dios: "Amor, Humildad y Alegría". Pero estos conceptos están en íntima relación con una fórmula mágica: "Mis dedos saben un conjuro". Aún más, esos dedos de mago, brujo o hechicero saben un conjuro. La forma indicativa del verbo remite al ámbito de lo prohibido pues "La magia tiene un solo deseo: el éxito; una sola necesidad: la certeza", mientras que en cuestiones de dogma y religión, lo que importa es "la oración resignada, pronta a no ser escuchada: no se haga mi voluntad sino la tuya".²⁰, como el mismo Owen lo hace al final del poema "Elogio de la Novia Sencilla".

Toda la primera estrofa de la "Canción del Alfarero" remite al Génesis. ¿Será necesario recordar que es a Dios a quien corresponde únicamente la característica de creador, que a partir del barro oscuro crea al hombre sobre la tierra? No precisamente por

²⁰ G. Graneris, El pecado en las fuentes primitivas, p. 16.

medio de un conjuro, sino, como al mundo mismo, mediante la palabra que es soplo creador. Owen se atribuye este rasgo, pues él habla de portar en la sien un soplo creador, que es un soplo divino para hacer brotar “la flor de la luz de la armonía”. La blasfemia resalta aún más si se recuerda que el Creador por excelencia sólo es Dios y, además, que el símbolo por excelencia de esta actividad es el alfarero: “sin embargo, Señor –dice Isaías-, Tú eres nuestro Padre; nosotros somos el barro y Tú eres el alfarero; todos somos hechos de tus manos”.²¹ Gilberto Owen conocía demasiado bien la Biblia como para ignorar esta relación (“Qué fatal vicio de leer y releer los Evangelios, aquí, las parábolas”).²² El poema es una parodia que da lugar a una blasfemia.²³

La situación es más intensa. El sujeto lírico habrá de usar sus dedos de alfarero y por medio de un conjuro transformará el barro oscuro. Sólo que para eso será necesario un sacrificio:

Con mi sangre ardiente y bermeja
amasaré el duro terrón,

(...)

y no importa que nadie inquiete
por el que dio su corazón
a la humilde y jovial quimera
de alumbrar el negro terrón.

Ya dije que el barro negro es el lodo del pantano (el mal); de él se logrará la transformación en un católico sahumador (el bien), por medio del sacrificio del corazón. Aquí se revela otra parodia que es otra blasfemia: la Pascua, entendida teológicamente como el sacrificio del Cordero, de Cristo, para salvar a los hombres de la esclavitud de la muerte eterna y del pecado. En el poema en

²¹ Isaías, 63, 16-17; 64, 2-7.

²² Gilberto Owen, Obras, p. 271.

²³ Owen revela este placer por la parodia a partir del dogma, incluso en situaciones bastante alejadas de la religión. En carta a Alfonso Reyes, Owen le dice: “Yo sí sueño, así: ¿Al voltear a qué esquina, qué noche, me hallará el aparentemente rehuido diálogo con mis amigos? [parodia a Villaurrutia]. El que me busca me perderá, desde un ángulo, el que me busca ya me lleva en sí

cuestión, el sujeto lírico se equipara al Dios creador y, al mismo tiempo, se asume como el Cordero que mediante el sacrificio del corazón, para lograr un sahumador católico (el bien) o un jarrón (el mal). ¿Ambas instancias a la vez? Sí, pero jerarquizadas. En el sahumador-sacrificio se modelará la queja o la canción del corazón; y a partir de las espirales de copal se desea llegar a “encender / las rojas llamas del clavel / algún corazón de mujer”. Al final del poema uno podría pensar que Owen se inclina por el Bien. No hay tal, pues el sahumador católico es sacrificio del corazón de una mujer: mezcla, unión, parodia y actitud lúdica entre el Bien y el Mal. “En el principio de los tiempos –dice Riwkad Schärf- Yahveh era una sola entidad, la cual, en ocasiones se mostraba benigna y, a veces, maligna. Paulatinamente, este elemento negativo fue tomando consistencia, hasta que logró independizarse: así nació Satanás, el Adversario, el otro”.²⁴ ¿No sucede lo mismo en Primeros poemas, Desvelo y Línea? No es casual: el hombre ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios.

La presencia del elemento maligno en la poesía de Gilberto Owen también se presenta como herejía. La herejía surge cuando un grupo de personas –o una sola- se aparta de las enseñanzas del dogma por un error doctrinal grave y obstinado. Hay dos tipos de herejía. La herejía material puede nacer de una simple inadvertencia o ignorancia de las definiciones eclesiásticas. La herejía formal, por el contrario, cuestiona o rechaza en forma totalmente deliberada una verdad definida por la iglesia.²⁵

Gilberto Owen era un hereje formal. Sus conocimientos de teología eran bastante sólidos. Lo mismo leía con pasión –el poeta diría, más bien, con vicio- los Evangelios y el Antiguo Testamento, a

[parodia a Jesucristo]. Promesas, amenazas, Dios y la Revolución, etc. No sé al escribirle, a quién oír; dígame usted”. G. Owen, Obras, p. 277.

²⁴ Riwkah Scharf, “La figura de Satanás en el Antiguo Testamento”, en C.G. Jung, Simbología del espíritu, p. 150

Lautréamont y a teólogos ortodoxos como Orígenes (en algún momento de la historia considerado como un autor herético) y a teólogos heréticos como Abelardo y, posiblemente, el abad de Prades; lo mismo a teóricos de la herejía como Francis Hacket que el catecismo del Padre Ripalda. Owen no se ruboriza al hablar de Dios, el pecado, la herejía y el Diablo en pleno siglo XX. A despecho de la ingenua afirmación de Nietzsche en el sentido de que Dios ha muerto, Owen poseía la certeza poética profunda de que se les llame o no se les llame Dios y el Diablo siempre estarán presentes; lo importante es saber en qué forma y con qué intenciones.

Según el dogma, cuando Adán y Eva habitaban en el Paraíso participaban de ciertas características divinas, pues habían sido hechos a imagen y semejanza del Padre; una de ellas era la inmortalidad. Cuando cometieron el pecado original, su premio fue la muerte; es decir, se convirtieron en seres temporales y perecederos frente a Dios, quien siempre ha participado de lo eterno.

Owen pensaba distinto. Para él, todo y todos estaban condenados al inevitable y destructor paso del tiempo; incluso Dios mismo. "Todo lo que vive —escribió el poeta— está condenado al tiempo. Lo que está puede ser eterno, pero entonces se llama Caos, y morirá cuando el Caos vuelva a estar en todas partes".²⁶ Entender lo inmortal y eterno como algo perecedero es como afirmar, con William Blake, que "la eternidad está enamorada de las obras del tiempo". La afirmación de Owen es terriblemente herética, y quien lo ha entendido así, ha intentado suavizarla. Tal es el caso de Alí Chumacero: "Algo de terrible tiene esta afirmación en pluma de un creyente, pero a la vez nos ayuda a considerar una idea extrema, ávidamente literaria, derivada de una concepción expresa en su

²⁵ Cfr. L. Boyeur, *op. Cit.*, p. 313 y ss.

²⁶ Gilberto Owen, *Obras*, p. 290.

poesía. Puesto que Owen pensaba que el tiempo arrasa con todo, para ser consecuente con esta creencia se veía obligado a insertar bajo la fuerza de ese alud al Dios en que creía. Mas esto, digámoslo con claridad, no pasó de ser un peligroso rigor y una idea aprendida en textos literarios.

La verdad es que en su obra no se reflejan estos extremos".²⁷

Era necesario transcribir completo el comentario de Alí Chumacero; por una parte, para darse cuenta de que más bien es una forma de disculpar, de suavizar o disimular²⁸ las experiencias abiertamente heréticas de Owen; por otra parte, para mostrar que esos extremos sí se reflejan en la obra del poeta de Sinaloa.

Alí Chumacero menciona la influencia del pensamiento de Lautréamont en Owen. En efecto, en la obra de ambos poetas es fundamental la presencia de Dios y el Diablo, del bien y el mal. El conde afirma: "¿Qué son entonces el bien y el mal? ¿Son acaso la misma cosa que testimonia nuestra furibunda impotencia y el ardiente deseo de alcanzar el infinito por cualquier medios, por insensatos que fuesen?".²⁹ Ambos poetas tienen a Dios como preocupación fundamental. La diferencia radica en que el conde entabla una exasperada lucha contra la divinidad a partir de la parodia constante y del improperio directo, mientras que Owen asume más bien un cuestionamiento a partir del pecado (herejía y blasfemia) expresado entre líneas; casi de una forma imperceptible.

Es en Línea donde mejor se revela esta actitud. Como en el caso de Los alimentos terrestres de André Gide, el hombre viejo -el maestro- escribe un libro para instruir al hombre joven -el discípulo-. Pero en el libro de Owen la estrella del maestro se ha apagado, aunque todavía hay una luz lejana que permite ver una sombra sin cuerpo; hay una voz que no suena, pero produce un eco;

²⁷ Alí Chumacero, "Prólogo" a Obras de Gilberto Owen, p. 10.

²⁸ Actitud que también comparte J. García Terrés en Poesía y alquimia, p. 50.

²⁹ Lautréamont, Cantos de Maldoror, Canto I, estrofa II, p. 90.

hay un río con agua, mas es un río seco. Así es el libro que el maestro pone en manos del alumno: interesante y sugestivo breviario de maldad en cuanto que coquetea con las situaciones negativas extremas: la nada.

Una de ellas es el sueño. Importa destacar cómo Owen marca la diferencia entre los hechos de la vida cotidiana que se agotan en ella misma, y aquéllos que dicha cotidianidad no sólo desdeña, sino aque jamás “esconde”. En Línea hay tres poemas con el mismo título: “Viento”. No es casual. El viento, en ocasiones, está íntimamente relacionado con la divinidad; como los ángeles, es portador de mensajes supremos, los cuales, en el caso de Owen, el sujeto lírico procura ocultar o ignorar. Por algo será. En el tercer poema en prosa con el título de “Viento” hay cuatro situaciones bastante significativas: a) el sujeto lírico recuerda “el paraje del aire donde se guardan las cartas perdidas, las palabras que decimos, cuando pasa un tren, seguros de no ser oídos”; en este mismo paraje se deshacen los globos de colores (¿ilusiones, sueños, aspiraciones, traumas?) de los niños, quienes terminan llorando; b) en este mismo paraje Alí Babá llega por la mañana (¿una vez que ha soñado?) a guardar ahí su botín (¿su tesoro de imágenes oníricas?); por la noche (¿sueño?) Alí Babá baja a la tierra y al mar para vigilar su retrato (¿su rostro verdadero?) que sólo es un espantapájaros eléctrico. No obstante, sin este simple espantapájaros las cosas indecibles echarían a volar; c) el sujeto lírico recuerda una gruta submarina “en cuyo hueco se había quedado prisionero, para siempre, un poco de viento. Con los años había enmudecido y estaba paralítico”; d) también recuerda “esa hora del sueño donde se esconden los hechos que la vida desdeña”. Él pasaba todas las noches (¿sueños?) Y arrancaba a hurtadillas algunas imágenes. Como el sol (¿el despertar?) se los borraba, empezó a guardarlas en un libro de versos (¿toda su poesía?). “Pero ahí estaban más muertos todavía”.

Las cuatro situaciones mencionadas tienen un denominador común: los mensajes como imágenes que no deben ser oídos. Sino guardados en una gruta subterránea totalmente ajena a la vida de la realidad objetiva. El paraje del aire, la guarida de Alí Babá, la gruta submarina y esa hora del sueño son imágenes, metáforas innegables del Inconsciente, entendido como lo desconocido. "Éste consiste en todo aquello que no se sabe, o sea, lo que no está en relación con el yo como centro del campo de la conciencia. Lo desconocido se divide en dos grupos de objetos: los externos, sensorialmente aprehendibles, y los internos, de aprehensión inmediata. El primer grupo representa lo desconocido del entorno, el segundo lo desconocido del mundo interno. A este segundo ámbito damos el nombre de inconsciente".³⁰

El Inconsciente es ese lugar del alma humana a donde va a parar un sinfín de imágenes aparentemente intrascendentes, pero que en un momento determinado, cuando se las creía totalmente olvidadas, cobran vida como si acabaran de suceder unos minutos antes; aún más, como si estuvieran sucediendo en ese mismo momento. En lo más recóndito y sombrío del Inconsciente, dichas imágenes se protegen de la luz de la razón, la cual difícilmente puede dar cuenta de ellas. Pero, como afirma el mismo Jung, "Lo que no se hace consciente se manifiesta en nuestras vidas como destino". Por tanto, apenas intuyendo esas imágenes, la inminencia de su terrible aparición, prefirió disimularlas en un libro de versos. "Pero ahí estaban más muertas todavía".

Tal vez ya sea hora de revivirlas para comprender mejor la poesía de Owen. Todas ellas remiten al mal. Se mencionan "los vicios impunes", los crímenes de Barba Azul, los hombres enamorados de la noche, el alejamiento del sujeto lírico respecto a Dios, el hermano del hijo pródigo, el amor, el viento, el filo de las

³⁰ C.G. Jung, AION. Contribuciones a los simbolismo del Sí-mismo, p. 17.

doce de la noche, el infierno, el suicidio, la carne. Línea fue publicado en 1930. Por estas mismas fechas, hacia 1929, Owen escribe una carta a Elías Nandino en la que menciona la necesidad de exaltar los signos del pecado; de inmediato alude a "Una Sodoma virginal, pero Sodoma no más, es prueba para ángeles teologales". En Línea menciona el mito de Orfeo y Eurídice en relación con la mujer de Lot y las ciudades malditas: "Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que vuelve, ya se sabe, estatua de sal". Línea se inicia con el texto "Sombra" y en él se habla de la sombra sin cuerpo.

La alusión a Dante es clara. Los seres que han perdido su cuerpo y sólo conservan su sombra son los muertos habitantes del Infierno en la Divina Comedia. ¿Interpretación forzada? No lo creo. En el poema "El Estilo y el Hombre" escribe Owen: "Tengo el oriente a mi derecha; ¿qué hace entonces frente a mí la Cruz del Sur? Alguno me explica la cuna y el sepulcro equidistantes, y Dante grita en medio del camino de la vida". Orientarse en relación a los puntos cardinales supone que si a la derecha se encuentra el oriente es porque necesariamente al frente se encuentra el norte. Sin embargo, al frente de Owen está el sur. ¿Por qué? Una vez más la referencia es clara. Cuando Dante se interna y desciende por los nueve círculos del Infierno, se supone que la orientación del individuo se corresponde con el oriente a la derecha y al frente el norte. Pero cuando Dante y Virgilio arriban al último círculo del Infierno, en el centro de la tierra, para continuar su camino deben ascender a partir de dicho centro para atravesar por completo el globo terráqueo. Por tanto, al seguir su camino y salir del Infierno, frente a ellos se encuentra la Cruz del Sur; ambos personajes han pasado del hemisferio boreal al centro de la tierra; de aquí habrán de continuar su camino en ascenso hacia el hemisferio austral,

rumbo al Purgatorio y frente a ellos está, necesariamente, la Cruz del Sur.

Estar situado en lo más recóndito del Infierno justo a la mitad de la vida significa estar empantanado en el mal. Para hacer honor a esta situación, el sacrilegio se presenta como algo tentador en Owen. En el poema "Historia sagrada" Owen hace un recorrido relámpago por la Biblia. Lo sorprendente es su perspectiva diabólica y perversa: en un tono irónico y en un estilo elusivo al máximo, empieza por los Evangelios y termina con el Génesis. Al final aparece la confesión cínica y descarada: "Pero, en realidad, yo había empezado el libro por el índice"; esto es, al revés.

El sacrilegio, la herejía y la blasfemia se mezclan con la ironía y la parodia. Convinimos más arriba en la identificación entre Inconsciente, Infierno e imágenes oníricas. En efecto, en "Historia Sagrada" el sujeto lírico confiesa que todo sucedía "todo y siempre, submarino, subterráneo y subconsciente"; en el texto "Teologías" escribe "...por aquel tiempo empecé a tener la misma edad de los personajes de mis sueños, para enseñarte a morir sin ruido. Me interesaban dos fichas o fechas equivocadas y, si te hablaba, era sólo de ausencias, de manera que las palabras se resignaran a hacer tan poco, tan casi nada, tan nada de ruido como el silencio. Y nos sentíamos llenos de algo que por comodidad llamamos Dios. Pero era otra cosa, otra cosa". ¿Qué era esta otra cosa? Difícil saberlo con exactitud, pero, de acuerdo con la manía oweniana de considerar todo al revés, y de acuerdo con todo lo dicho hasta aquí, es bastante probable que esa otra cosa fuera la plena conciencia del mal.

Como quiera que sea, desde esta perspectiva se presenta un poco más accesible uno de los poemas más extraños, misteriosos y significativos que Owen haya escrito, y que no por casualidad se llama "Autorretrato o del Subway". Es probable que lo haya escrito

mientras vivía en Nueva York o en otro lugar, recordando su estancia en esa ciudad norteamericana. Autorretratarse: revelarse a uno mismo: cómo me veo y me considero yo mismo, no los demás. Owen lo hace a partir del contexto geográfico que le es más cercano y más querido: Manhattan y el Subway. Estos elementos los combina con otros sacados de algunas de sus lecturas favoritas (Dante y la teología).

“Autorretrato o del Subway” (Línea) está dividido en dos partes: 1. Perfil y 2. Vuelo. El poema no tiene puntuación y la mayoría de las expresiones carecen de coherencia lineal y semántica, como lo exige el desarrollo lógico del lenguaje para que adquiriera sentido. Seguramente también se trata de una influencia cubista y surrealista. Así como en un cuadro cubista los objetos están divididos o geometrizados, es decir, descompuestos en partes, así el poema de Owen presenta un discurso aparentemente caótico. Para encontrarle un cierto sentido o una cierta coherencia, es necesario tomar una palabra de una línea y relacionarla con otra u otras palabras en oraciones situadas bastante lejos. Haciéndolo así, se revela el sentido del mal (¿este tipo de poesía y el tipo de lectura que exige será el llamado “sistema de coordenadas” al que tanta importancia le daba Owen?).

Transcribo el poema completo y, en cada parte, señalo las expresiones que remiten al ámbito del mal:

AUTORRETRATO O DEL SUBWAY

1. Perfil

Viento nomás pero corregido en cauces de flauta
 con el *pecado de nombrar quemándome* hijo en un hilo de mis
 ojos suspenso
 adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía
 y a un litoral con *sexo* tú vertical pura inhumana

adiós *Manhattan* *abstracción roída de tiempo* y de mi prisa
irremediable

caer

fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en
un solo cauce

volver a la *caída noche* al sube y baja del Niágara

qué David tira la piedra de aire y esconde la noche

y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de
un eco en sueños

sino un *sonámbulo ángel relojero* que nos despierta en la

estación precisa

adiós *sensual sueño sensual Teología* al sur del sueño

hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos

2. Vuelo

Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el *tiempo*

Noche de cerbatana nos amanecería un sol de alambre sólo

hay pájaros que no aclimatan su ritmo a un poco balas

ríos alpinistas que nacen al nivel de sueños sin pájaros

y no se mueren ni matan a balas perdidas que nadie ha gritado

ahorcada cortina forma dura que corriges mi inglés y mi julio

mi pulso insegura línea fría bailada de electricidad

alambrista

enjaulados nosotros o el *tiempo* cebra inmóvil patinadora en

llamas

la prisa une los postes la reja es ya muro se despluma contra él

la plegaria

pisada lineal los numerales hacen hoy más esta ciudad una

mera hipótesis

recuerdo una sonrisa que *yo sabía pronunciar* delgado la llama

ba *Carmen* de ti

y alguien que era más *sensual* y más puro

y qué pena en realidad el sueño no *se casa con sus amantes*

y se amanece al fin de cuando en vez de nieve espuma de un

mar más alto

llamémosla *en llamas Jesús*

Lo primero que llama la atención es el título de cada una de sus partes: ¿por qué "Perfil" y "Vuelo?" Las claves para entender "Autorretrato o del Subway" están a lo largo de toda la obra de Owen, en relación con los motivos más recurrentes: viento, litoral,

sexo, ángel, tiempo, noche, teología, el sur, llamas, Jesús... No obstante, me limitaré a comentar una parte de dicha obra:

En la edición que conocemos actualmente (F.C.E.) hay una posible anomalía. Después de Perseo vencido aparece el título Otros poemas. Sería bastante interesante saber cuándo y dónde fueron publicados originalmente. Al parecer a los recopiladores no les preocupó ni les interesó tal cuestión; simplemente los incluyeron y los colocaron después del Perseo. Por el léxico, por el estilo y por las ideas que se revelan, dichos poemas en prosa y en verso seguramente fueron escritos por los mismos años de Línea. Como quiera que sea, en Otros poemas aparecen bastantes alusiones al "Autorretrato o del Subway"; casi son su paráfrasis. La exégesis completa daría material para un trabajo completo; me limitaré a comentarlo en líneas generales.

En el poema "El río sin tacto" Owen habla de un guión cinematográfico que explica el perfil, el vuelo y la caída: dos pies femeninos -desnudo uno y descalzo el otro- se plantan en la arena de una playa; ambos dejan una huella con la figura del número 8:88. Para Owen estos guarismos son dos corazones. Una ola levanta las dos cifras; otras las separan; una más las borra. Enseguida un pie masculino con zapato de golf se planta en dicha arena: la suela deja una estrella marina como huella, la cual, al desdoblarse, da lugar al número cero; el tacón deja también una huella redonda, pero más pequeña. Ambas huellas forman la siguiente figura Oo: cero grados. Al mismo tiempo, en esta temperatura la misma imagen es un planeta con su satélite, no es el sol, sino la luna. En la luna hay una figura humana: el hombre de la luna. La figura humana es negra; es una sombra. Un close up lo revela como "una medalla del dante"; esto es, una "sombra humana contra el disco de un reloj". Al girar la cámara para mirarlo de frente se descubre que dicho hombre -o sombra- es sólo una línea: "moneda de frente moneda de canto (...)

se ve así que sólo tiene perfil". Se volvió así porque se veía mal con sus tres dimensiones mediterráneas. "Había que sustituir una por el tiempo, había que eliminar una. Prefirió adelgazar. Se volvió largo y profundo, sin frente".

Continúa el guión: el hombre de la luna está en una claraboya muy alta que le sirve de ventana; se asoma hacia abajo y se le revela la geografía de norteamérica. En un acercamiento aparece el plano topográfico de Manhattan, el cual se convierte en un órgano viril bien definido y que al borrarse da lugar a una panorámica de Manhattan. El hombre se inclina demasiado y en su caída va mirando de prisa el paisaje.

Este "perfil numismático", ausencia, caída, necesitaba un nombre: "Apeirón": "verbo puro acto sin nadie voz sin mi tu su boca"; además se llamaría "Manhattan que es el único ángel con sexo".

Si después de leer este apretado resumen de Otros poemas el lector regresa a Línea y relee "Autorretrato o del Subway" tomando en cuenta las palabras que he subrayado, el poema resulta más accesible y claro: el sujeto lírico, línea -perfil numismático- ha renunciado a una de sus dimensiones y ahora es víctima del tiempo. Hijo de la Luna, es sólo una sombra; el tiempo lo remite a su pasado en una geografía del mal -Manhattan. Ubicado en las alturas, cae de la noche fría y helada a las profundidades del subway, a la estación precisa para arder en llamas por haber cometido el pecado máximo.

¿Lectura equivocada o insostenible? Pienso exactamente lo contrario. En una lectura lúdica y perversa resultaría lo siguiente:

1. Perfil

Pecado de nombrar quemándome hijo
adiós [¿ a Dios?]
con sexo
fantasma anochecido
noche

Si hemos convenido y aceptado que Otros poemas corresponde a la misma época de Línea, la situación se aclara aún más. Ya dije que Línea es un interesante breviario de maldad y que corresponde al momento en que el sujeto lírico se halla empantanado en el mal. En estas circunstancias todo es carne y sensualidad: el sueño es sensual al sur; la teología también es sensual ; saber, describir esto, es terrible. Por esta razón "Perfil" termina con un verso memorable: "hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos". Por si hubiera alguna duda, el poema en prosa "Y Fecha..." de Otros poemas aclara que cuando el hombre-línea va cayendo de los rascacielos de Manhattan, al llegar al suelo convive con los hombres trabajadores de la Ford y "toma notas, apresuradamente, en unos cuadernitos minúsculos que luego va almacenando, y que son ya innúmero, para cuando termine la temporada en el infierno". Y cual Orfeo cuidadoso, cuando regrese de tal lugar procurará hacerlo con cuidado y no volver el rostro, por lo que llegará solo. ¿Cuándo?: "en el mes de julio" que "es el clima del séptimo círculo", en el cual se encuentran, entre otros pecadores, los impíos y los sodomitas. Dante y el Infierno, una vez más.

La imagen del subway es importante para Owen al hablar de sí mismo y de su situación respecto a Dios. En un texto de Otros poemas, "De la Ardua Lección", Owen retoma el tono de Los alimentos terrestres de André Gide: el narrador, el hombre viejo, el maestro, el hombre con experiencia, el individuo que, en este caso, más sabe por joven-viejo que por diablo, y se dispone a dar consejos al joven Natanael:

Ahora vas a oír, Natanael, a un hombre
que a pesar de sus malas compañías, los ángeles,
se salvó de ser ángel con ser hombre;
míralo allá: pensil de aquella estrella
les sonrío lección de humanidades,
que es de sensualidades y de hambres.

(...)

Les dice: "Si has de llorar,
que sea con los ojos de la soledad de un cuadro,
o vete como un Owen a la estación más honda del subway,
debajo de las piedras que se robaron de Prades
donde habita la virgen mutilada que oyó las infidencias
de Abelardo.

Pero si te da miedo, sigue de ángel y no llores".

La ironía es importante en la poesía de Owen. Según la teología, a cada ser humano le corresponde una entidad divina que lo guíe por la senda del bien y evite desviarse del camino recto hacia el malo; es el ángel de la guarda. Sin embargo, para el poeta, siempre fiel a su perspectiva herética y blasfema, consistente, entre otras cosas, en considerar todo al revés, afirma que ese ángel es más bien una mala compañía, tan mala compañía es que de aceptar sus consejos le privaría de la posibilidad de impartir cátedra humanística en el mejor y muy profundo y gozable de los sentidos: "de sensualidades y de hambres" dentro del ámbito del mal. La lección es ardua porque trata de situaciones escabrosas, las cuales requieren de valor. Hasta para llorar debe evitarse la luz y debe buscarse la oscuridad ("vete a la estación más honda del subway"). Convinimos páginas atrás que este lugar subterráneo es una metáfora del espacio vital del diablo. Ahora no cabe la menor duda: "la estación más honda del subway" está debajo de las piedras robadas de Prades - lugar de origen y nombre de uno de los abades heréticos más importantes del siglo XVIII en Francia-, "donde habita la virgen mutilada". ¿Quién es esta mujer? Podría tratarse de Santa Águeda; también podría tratarse de Eloísa, esa amante inaudita que pronunció hermosas y escalofriantes palabras: "déjame ser tu puta" (Octavio Paz, "Piedra de Sol"), y como premio a tan sublimes palabras la mutilaron al castrar a su pareja, Abelardo: profesor de teología quien, según cuentan las crónicas, sabía, como todo profesor que se respete, que de las alumnas vírgenes lo importante

es cultivarles el espíritu, sin olvidarse jamás de su cuerpo. Y, al parecer, Owen fue un excelente profesor en este sentido si se recuerda su relación con la estudiante Josefina Procopio.

En ocasiones la práctica del mal no quita lo pragmático. En buena teología, una de las acciones que merecen una maldición mayor consiste en inducir a una virgen consagrada a violar su voto,³³ pues se trata de una mujer cuyo amante es —y sólo puede ser— Dios. En la obra de Owen encontramos una estrofa inquietante:

Y recuerda, Winona, aquel instante
de aquel estío que arrojó madura
tu cereza en la copa del amante.

La connotación erótica es innegable. El propio poeta se encarga de explicar este aspecto. El 15 de enero de 1940 Owen publicó el poema "Discurso del paralítico" en la revista Letras de México; al poema le precedía un comentario sobre dicho poema. Entre otras cosas, Owen afirma que el tema es una meditación de la Semana Santa de 1936. Según él, sólo un episodio del poema requiere de la exégesis, "Pues en él incurrí en el Lenguaje Americano tan tornadizo que acaso ya no se nombren las cosas así (Our mutable tongue is like the sea). Hace unos doce años- se decía cherry, en Nueva York, para mencionar la virginidad. Ignoro si haya habido después la necesidad de inventar otra palabra."³⁴

El sentido de la estrofa citada se aclara con esta información. Lo interesante es que Owen no se caracteriza precisamente por dar las claves de su poesía. Pero ante esto, da la impresión de que le preocupara que no se entendiera algo tan importante como el término metafórico para referirse a la virginidad de una mujer. En efecto, doce años antes, en 1928, Owen escribe una carta a Villaurrutia para preguntarle si es cierto que Novo y Gorostiza van a publicar la revista Ulises. Al parecer, Owen andaba buscando

³³ L. Boyeur, Op. Cit., p. 424.

financiamiento en Nueva York precisamente para realizar ese proyecto. La posible mecenas sería una amiga de Owen. Ella estaba en ese momento en París. El sentido de la carta no es muy claro, pero, al parecer, Owen la ha estado seduciendo para sacarle el dinero necesario para el financiamiento de la revista. Cuando se refiere a la mujer, dice: "No estoy enamorado. Es una sueca. La he tenido virgen, que es una experiencia mística recomendable. Tiene un fervor frío. Se tira a mí como las mujeres hindúes a la pira en que arde el cuerpo del rey consorte. Y como se levanta antes que yo, nunca estoy seguro de si me habré acostado con una estatua de nieve que se ha derretido".³⁵

A falta de una religiosa consagrada, Owen se conforma con una mujer virgen. Lo importante es que la virginidad —la pureza— proporcione el acto blasfemo o herético de una experiencia mística; la cual, además, es recomendable. Como todo esto podría pasar inadvertido, cuando los lectores carecen del sentido del mal, el propio poeta exalta los signos de la herejía y la blasfemia.

Así las cosas, leer la obra de Gilberto Owen es como ingresar en una iglesia, en un convento, un monasterio o en un ámbito pueblerino de la Edad Media. El vocabulario es al mismo tiempo plegaria y profanación: pecado, herejía, redención, bien, mal, blasfemia, concupiscencia, perdición, depravación, esclavitud, Diablo, noviazgo, casamiento, beata, matrimonio, deseo, carne, virginidad, experiencia mística, cuerpo, manzana, serpiente, paraíso, Elías, Cristo, Cruz, arrepentimiento, infierno, sexo, chacales, los siete milanos, alma podrida, vicios, teología, Abelardo, Orígenes... Podría argüirse que esto es una exageración. No la hay. El poeta siempre estuvo inmerso en el contexto de la religión judeo-cristiana, aun cuando estudió en un colegio liberal: "A los trece años me fugué

³⁴ G. Owen, "salida de Gilberto", en *Obras*, p. 237.

³⁵ G. Owen, *Obras*, p. 260.

de Balmes y de los Trozos selectos de la más pura latinidad defraudando las ambiciones maternas de bendecir la casa con un buen obispo, y me fui al altiplano y al Instituto de Toluca, donde habían estudiado medio siglo antes los mejores compañeros de Juárez. Fui eso que llaman un librepensador, me hice bachiller, dirigí una biblioteca en la que había más de Teología que de Física, me gradué de maestro de escuela, hice versos gongorinos y salté a México³⁶ El mismo poeta se encarga de remarcar esta situación:

En Sinaloa no me vieron niño
y sí me hallaron teólogo en Toluca.

(“Laberinto del Ciego”)

Pasar por alto este detalle en apariencia únicamente anecdótico y autobiográfico, junto con la afirmación de que él era “la conciencia teológica de los contemporáneos”³⁷, sería olvidar demasiado. Tal afirmación no es gratuita. Por el contrario, el ser y poseer una visión teológica del mundo le permite colocarse “de buenas a primeras, frente a los aspectos esenciales de la vida, en una especie de absoluto del sentido, que es sin duda lo que le lleva [a un] sentido sagrado” en su poesía”.³⁸

La manera como Owen maneja los elementos teológicos en su literatura lo revela como un poeta eminentemente perverso. No obstante, esa característica de perversidad no aparece a primera vista por una razón fundamental: en la actualidad la religión y la teología son saberes que se han devaluado, sobre todo en las grandes ciudades; no tanto en los pueblos beatos como en el que nació Owen y vivió parte de su niñez. Asimismo, la actitud de rechazar la relación íntima entre la religión católica cristiana y la obra de Owen

³⁶ G. Owen, “Nota autobiográfica”, en Obras, p. 197.

³⁷ Ibid., p. 290.

³⁸ Tomás Segovia, “Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen”, p. 184.

ha prevalecido en la mayoría de los críticos que se han ocupado de su obra. Por esta razón sólo lo revelan como un poeta alquimista, amoroso o heroico.

Jaime García Terrés menciona que Owen retuvo “como López Velarde, la huella feraz de la provincia y la noción mestiza y ambivalente del pecado”³⁹; sin embargo, no le da ninguna importancia a este aspecto. Más adelante afirma que en la obra de Owen las “pocas nociones expresas en torno a Dios, el Caos, el tiempo, el ser y el estar, hacen caso omiso de la ortodoxia”; y agrega: “Es cierto que prevalecen nociones como la de pecado, la de la tentación, la del bien y el mal arborescentes. Pero la conclusión o la sentencia del fantasmagórico demiurgo —si puede hablarse de conclusión y sentencia en un universo poético— se antojan prisioneras de una ambigüedad avasalladora”.⁴⁰

Resulta difícil estar de acuerdo con estas afirmaciones. García Terrés parece estar empeñado en aclarar que la poesía de Owen no tiene gran cosa que ver con la religión católica y su ortodoxia. Olvida que si en tal obra no hay nociones expresas sobre estos conceptos religiosos es porque, precisamente, el estilo poético de Owen no se caracteriza por ser expreso, sino ambiguo; lo cual no excluye necesariamente que el poeta estuviera interesado en dicha religión. Además, se pasa por alto que la “ambigüedad avasalladora” es una forma de ejercer la perversidad. Y la perversidad, para ser tal, tiene que partir del dogma, de la ortodoxia y de la fe, para, precisamente, poder “pervertirlos”, como se intentará mostrar a lo largo de este trabajo. Por lo demás, García Terrés cae en lo mismo que trata de evitar: da poca importancia al aspecto católico del dogma para, finalmente, caer en la tentación de la alquimia, lo cual resulta bastante discutible. La alquimia, con su proceso de

³⁹ J. García Terrés, Poesía y alquimia, p. 15.

⁴⁰ Ibid., p. 49.

destrucción, muerte y resurrección (redención) es para los optimistas y Owen, no hay que olvidarlo, es un poeta que nació viejo, cansado y derrotado.

Eugene L. Moretta unas veces menciona y otras insinúa la relación entre la poesía de Owen y el mal, la derrota y el pesimismo. Pero sólo es eso: una mención o una insinuación. A Moretta más bien le interesa señalar la "línea de continuidad formada por una serie de convergencias temáticas y estilísticas"⁴¹ entre López Velarde y Owen; y entre Owen, Villaurrutia y Cuesta.

Vicente Quirarte, por su parte, hace una afirmación interesante. Afirma que Owen "era un poeta católico (...) pero su fe no era la del fanático sino la del explorador que remonta los orígenes de sus creencias".⁴² agrega que a Owen le molestaba que Eliot fuera reducido a un poeta católico, pues consideraba que en este poeta el dogma era sólo un punto de partida y un elemento de su poética. Lo mismo podría afirmarse de Owen, agregando que en el poeta mexicano el dogma fue punto de partida y punto de llegada, y uno de los elementos más importantes de su poética.

También afirma Quirarte que en Owen "el poeta se enfrenta a la realidad, consciente de que nunca encontrará su rostro verdadero, y de que su intuición verá más allá del objeto, pero jamás el objeto mismo".⁴³ Esta idea revela lucidez por parte de Quirarte; sin embargo, hay una ligera contradicción al relacionar la actitud de Owen con la postura órfica: misterio, rito de iniciación, purificación y sacrificio. Aunque aclara que para el grupo de Contemporáneos se trató más bien de un orfismo más artístico que religiosos, y que si entre ellos hubo otra religión su fe fue la poesía. Quirarte habla del héroe que muere como hombre moderno y renace como hombre

⁴¹ Eugene L. Moretta, *Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos*, p. 63.

⁴² Vicente Quirarte, *El azogue y la granada*, p. 170.

⁴³ *Ibidem*.

eterno, el cual ha accedido a una vida renovada. Por tanto, Owen se relaciona con los héroes sacrificados (Dionisos, Osiris, Atis, Adonis), cuya característica principal consiste en ser derrotados, morir y resucitar; como símbolo de estas circunstancias, Quirarte menciona la granada.

Tal vez no, aun cuando la granada ocupe un lugar importante en Sinbad el varado. La imposibilidad de encontrar su rostro verdadero impide que Owen participe de la actitud heroica de renacer y regresar a nosotros para enseñarnos la lección que ha aprendido en la vida renovada. Si la poesía de Owen comparte algunas características esenciales con la poesía moderna (Sor Juana, Mallarmé, Proust), es precisamente lo que se refiere a la derrota, el fracaso y a lo antiheroico.

Hay otra idea en el trabajo de Quirarte que merece un comentario. Para él, el poeta quiere comer el fruto del bien y el mal. La Biblia señala el camino recto que conduce al bienestar a través de la ética; el otro, el mal, lo considera "estético y fascinante" en relación con la poesía: "Owen eligió el segundo sendero. Se supo parte de un archipiélago de soledades, y en su condición de hombre-isla creó un dominio autónomo. Hizo de sus pasiones una geometría, y de la razón un humanismo. Sacrificó su Narciso para que en su lugar estallaran los múltiples gajos de la granada, rompiendo la piel del fruto y ofreciéndose para -sólo por instantes- la 'sed no saciada' que también vislumbró Villaurrutia en su 'Soneto de la Granada'"⁴⁴

No exactamente. Owen no elige el segundo camino y excluye al primero. No. Él hace algo peor. Elige el sendero de la Biblia (teología) debido a que en dicha senda se encuentra una veta inagotable para ejercer el mal por medio de la poesía. Owen es un poeta católico, el cual, en lugar de remontar el origen de sus creencias, se convierte en un hereje; cuando afirma algo que va en

⁴⁴ Idem., p. 173.

contra del Dogma, en un blasfemo; en fin, si duda de la divinidad, en un pecador irredimible. Para Owen eran igualmente importantes tanto la poesía como la religión, la del Dogma: Y eso con reservas. El mismo poeta afirmó: "en buena teología no vale amar a Dios o a la poesía ciegamente".⁴⁵ No en vano Owen era un excelente lector de teólogos medievales herejes y no herejes. Tampoco es probable que Owen fuera tan optimista como para pensar en la resurrección y en la inmortalidad a partir de la granada. De esta idea a la interpretación alquímica de García Terrés hay un solo paso: la alquimia, la resurrección, la inmortalidad y lo heroico —ya lo he dicho antes— son para los optimistas, no para los poetas —ángeles caídos— como Owen.

Tampoco es probable que Owen hiciera de sus "pasiones una geometría" y de su "razón un humanismo". Owen es bastante claro y definitivo sobre su situación irremediable en el ámbito del mal: cuando asume el tono didáctico y se dispone a dar una lección, ésta es ardua; y la lección "es de humanidades y de hambres". Si esta ironía no fuera suficiente, la expresión pesimista y fatal es irrefutable: el poeta está —siempre estuvo— "Al lado de la vida, equidistante / de las hambres que no saciamos nunca / y de las que nunca saciaremos" (Sindbad..., Día once. Llagado de su sueño).

Finalmente, el camino no recto que conduce al mal es tan ético como su contrario. Tal vez más, ya que exige, como decía Gide y el propio Owen estaba de acuerdo, un acto absolutamente libre en relación con los vicios. El máximo acto de libertad que conduce a la máxima esclavitud: es el pecado. Esta es una actitud sagrada por absurda; un acto absoluto de fe. Es una de esas actitudes acerca de las cuales diría Kierkegaard: "He aquí un pensamiento que me produce temor, un pensamiento que agita mi interior de modo

⁴⁵ Gilberto Owen, "Santorale", en Obras, p. 107.

extraño".⁴⁶ Owen mismo fue contundente sobre su elección absoluta: "Por la carne también se llega al cielo".

Se ha soslayado esta actitud lapidaria —terrible y demoniaca— de Owen porque el vocabulario de su obra, mencionado antes, también ha perdido consistencia y peso conceptual. Ya nadie tiembla o se estremece ante palabras terribles y hermosas como *pecado*, *herejía* y *blasfemia*. Leer la obra de Owen —insisto— es como retornar a la época medieval, cuando dichas palabras hacían temblar, estremecerse y obligaban a hablar bajo porque se estaba hablando con palabras peligrosas que podían quemar la boca, y que remitían a acciones absolutamente reprobables. Cuando uno como lector asume esta actitud al enfrentarse con la obra de Owen, el poeta se revela como un hereje, un blasfemo, un pecador irredimible y, en contra de la opinión general, su máxima perversidad consiste en cometer todas estas atrocidades con la única finalidad —diabólica y poética— de buscar a Dios. A propósito de la lectura que el poeta hace de Los alimentos terrestres de André Gide, Owen confiesa que esa fue la obra que le marcó el camino para abandonarse "a la peligrosa y terrible penitencia de perderse en ese infierno que va rodando en pos de Dios por todas las pasiones".⁴⁷

Toda la obra de Owen es una incansable búsqueda de Dios transitando por los caminos del mal. Su condición de joven-viejo lo sitúa a una distancia considerablemente alejada del bien. Los motivos principales para dar cuenta de esta situación se presentan en relación con la luz y el día frente a la oscuridad y la noche. La parte favorita del día para Owen es la "tarde que entra en la noche". En el sueño estará muerto mirándose sin ojos. Su alejamiento de Dios dio lugar al poema "Remordimiento" (Línea), en el cual acepta que la noche es su destino; y la luz, lo que la divinidad le había

⁴⁶ Sören Kierkegaard, Temor y temblor, p. 42.

⁴⁷ Gilberto Owen, "André Gide", en Obras, p. 248.

negado. Si se acepta que en Línca la referencia cultural más importante es Dante, la analogía anterior es válida a propósito de viajes que se inician y de oscuridades inevitables: a mitad de la vida Owen se encuentra perdido en una selva oscura; como era de esperarse, el joven Natanael será guiado por un maestro viejo y perverso, quien le indicará, al acabar el día y empezar la noche, que todos los caminos conducen al infierno. Así como todo viajero que se respete, jamás logrará el retorno ni el ascenso.

El alejamiento de Dios garantiza la oscuridad: "...qué Diógenes me dictó aquella dura palabra me duele sin herida / si Dios me tapaba el sol es que era suyo". Y en carta a Xavier Villaurrutia (New York, 6 de julio de 1928) le comentaba: "Nada está lo suficientemente lejos, si no es un deseo horizontal, el abanico de miradas, que debe llamarse Dios". Para Owen no existe la posibilidad de la búsqueda de Dios como un deseo vertical -hacia arriba-, lo cual sería un acercamiento significativo. "Ay, gente depravada, / no esperéis nunca más mirar al cielo";⁴⁸ dice Caronte a los habitantes del Infierno. Owen, por su parte, reclamaría como suyas las palabras del poeta maldito: "Ah çà! l'horloge de la vie s'est arrêté. Je ne suis plus au monde. -La théologie est sérieuse, l'enfer est certainement en bas -et le ciel en haut. - Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes".⁴⁹ Los poetas como Owen eligen el camino más largo, el horizontal, el de aquí, el de los sentidos y la tierra, aun cuando no haya ninguna esperanza:

Por mi cuerpo tendido no han de llegar las olas a la playa
y no habrá playa nunca,
y por mí, horizontal, no habrá nunca horizontes.

("Discurso del Parálítico")

⁴⁸ Dante Alighieri, Comedia, "Infierno". III, 84-86, p. 33.

El mismo Owen era consciente de su actitud, pero se tranquilizaba refugiándose en su casi anonimato. En un tono confidencial lo comentaba a Elías Nandino (Filadelfia, jueves después de ceniza, 1951): "Vivo tranquilo de ánimo, más que nada por ser un poeta desconocido, pues de otro modo ya habría sido excomulgado por los descendientes de don Marcelino como heterodoxo".⁵⁰

Mencionar a don Marcelino Menéndez y Pelayo puede llevarnos a confusión. Para comprender la poesía de Owen no es necesario ser católico como el crítico español y sus descendientes. No. Esto sería más bien una limitación. Es cuestión de sensibilidad y de adaptación; de enfrentar al poeta con sus propias armas y en su mismo terreno. Si Owen abrevó de la vida en el contexto de la religión judeo-cristiana, y para él los conceptos teológicos eran importantes, el lector tiene que asumir la misma actitud y aceptar las reglas del juego. "Cuando la gente que nos rodea carece del sentido del pecado —afirma Owen—, uno exalta sus signos".⁵¹ Expresiones como ésta demuestran que la intención de Owen respecto a la religión y Dios era muy distinta a la que García Terrés le atribuye. Para este crítico, Owen, por influencia de Juan Ramón Jiménez, sería más bien un místico sin Dios necesario. Frente al "opresivo sentimiento católico, falsamente religioso, que México heredó de España, y del cual es indispensable, si se quiere hacer poesía, escapar volando, Owen eligió (...) un vuelo escondido, de música callada y soledad sonora, tan discreto que no se le oía, y de oírsele, no se le entendía. Tal era su deseo".⁵² Más bien era cierto lo contrario. Owen sí quería ser oído y entendido; por eso su afán de exaltar los signos del pecado. Owen volaba, cierto; pero no para

⁴⁹ Arthur Rimbaud, *op. Cit.*, p. 35.

⁵⁰ Gilberto Owen, *Obras*, p. 290.

⁵¹ Gilberto Owen, *Obras*, p. 263.

⁵² Jaime García Terrés, *Op. Cit.*, p. 46.

escapar, sino para acceder a las alturas de la perversidad, pues ésta, sin el dogma, carece de todo sentido.

Exaltar los signos del pecado es una forma de la sinceridad. Y a propósito de sinceridades importantes, dice Gide: "Me encuentro ante un dilema: ser moral; ser sincero. La moral consiste en substituir el ser natural (el hombre viejo) por un ser ficticio al que se refiere. Pero entonces ya no se es sincero. El hombre sincero es el hombre viejo.

"Advierto esto: el hombre viejo es el poeta. El hombre nuevo, el preferido, es el artista. Es preciso que el artista substituya al poeta. La obra de arte surge de la lucha entre los dos".⁵³ Y las sinceridades generalmente optan por el mal. Agrega Gide: "He vivido hasta los veintitrés años completamente virgen y depravado; hasta tal punto enloquecido que acabé buscando por todas partes un trozo de carne al que poder aplicar mis labios".⁵⁴

Owen prefirió ser poeta (esto es, hombre viejo) antes que artista; pues poseía la certidumbre de que la vida siempre transita por una encrucijada en la que hay que optar por Dios o por el Diablo; o por los dos al mismo tiempo. Dios es el Bien; el Diablo, el Mal. Este último se sustenta por acciones terribles como pecado, herejía y blasfemia. El hombre -el poeta- que nace viejo, cansado y derrotado desde siempre, intuye la inevitabilidad de la provocación y de la elección. En La llama fría, Ernestina la Beata pronuncia una frase lapidaria que bien podría ponerse en labios del propio Owen: "Mi juventud, la juventud es desbordada: se es romántico y hay que optar por la devoción o la depravación".⁵⁵

⁵³ André Gide, Diario [1889-1949], 20 de enero de 1882, p. 26.

⁵⁴ Ibid., 15 de mayo de 1893, p. 29.

II

“LOS OJOS DE UNA MUERTA QUE NINGUNA MANO CERRÓ CON AMOR”El “Madrigal por Medusa” como imagen compensatoria del Mal

Tú haz caso al viejo dicho
y a la serpiente, mi tía:
tu divina semejanza
verás qué susto te da un día.

Goethe, Fausto, I, escena 4.

El madrigal es por Medusa, enemiga de Atenea. Sí, por Medusa; ese ser mitológico que por cabellos tiene la cabeza poblada de serpientes y por rostro, una mueca que nadie ha podido describir, aun cuando en ocasiones sean mencionados algunos rasgos: los colmillos de jabalí asomando por los labios; los ojos desorbitadamente abiertos y de mirada fulminante; la frente con cuernos; la boca abierta en rictus que ocupa todo el ancho de la cara; la lengua como de serpiente; el mentón peludo o barbado y las arrugas que pueblan toda la superficie de la cara. Según la versión más conocida del mito, quien mira dicho rostro de frente queda petrificado, incapaz de expresar lo que ha contemplado. Ver tal

⁵⁵ Gilberto Owen, Obras, p. 136.

rostro supone ya no ver más; no hablar; morir. El rostro de la Medusa está prohibido a los hombres comunes y a los héroes.

No obstante, toda prohibición, al parecer, aunque pertenezca al mundo del mito ha sido establecida para transgredirse. Perseo es el elegido para contemplar ese rostro y para cortar esa cabeza terrible. No parece importar mucho que tales hazañas se logren por medio de ciertos artilugios: la ayuda de Atenea y de Hermes; el engaño a las hermanas de la Gorgona; el espejo o el escudo brillantemente pulimentado para no mirar directamente el rostro fatal; la hoz o la espada; las sandalias aladas; el zurrón para guardar la cabeza cortada; y la kunée, el casco de Atenea que hace invisible a quien lo porta. Al parecer, también, cuando se asume una transgresión, al final resulta triunfante el transgresor. Tal es el caso de Perseo, quien, en definitiva vence a la Medusa, según la versión oficial.

¿Siempre? Tal vez no.

La transgresión a un orden establecido da lugar a la instauración de otro orden. Primer orden: prohibido contemplar el rostro de la Medusa. Transgresión: Perseo lo contempla en un espejo y la vence. Segundo orden: la Medusa ha sido vencida por el héroe Perseo. A Gilberto Owen corresponde la ruptura de este nuevo orden, lo cual significa retornar al orden original.

La transgresión a un orden establecido es uno de los aspectos más interesantes y misteriosos en la poesía de Gilberto Owen. Perseo no vence a la Medusa, sino que ésta vence al héroe; Sindbad el marino, el viajero por excelencia, se convierte en Sindbad el varado; la historia de Booz y Ruth es una tierna historia de amor en la Biblia; pero en el Libro de Ruth de Owen dicha relación se presenta casi como un acto de vampirismo entre un hombre viejo y una mujer joven.

La visión al revés del mundo en la obra de Owen ha sido un enigma que ha llamado la atención de la crítica. Según Tomás

Segovia, desde el título mismo, Perseo vencido, se revela “Toda una reinterpretación del mito de Perseo. Owen ha ‘descubierto’ que Perseo no venció a la Gorgona”. En cuanto al “Madrigal por Medusa”, afirma que “el título se limita a mencionar la forma y el tema [y] el texto mismo se encarga de mostrar en la nueva y ‘verdadera’ versión el mito de Perseo, a la vez que representa a Medusa bajo un aspecto muy particular.”¹

Sobre Sindbad el varado, Tomás Segovia aclara lo siguiente: “Parecería que llamar el Varado a Sindbad el Marino es tan corrección como llamar vencido a Perseo. Pero, fijándonos bien, no es lo mismo. Esta vez Owen no ha descubierto un ‘error’ en el relato de los hechos. La leyenda de Sindbad no se pone en duda. Simplemente se le añade un episodio, o se la cuenta de otra manera cambiando el enfoque. El añadido de episodios no pone en duda la leyenda, que de por sí llevaba muchos siglos integrándolos”.²

La leyenda de Sindbad sí es puesta en duda. En la leyenda tradicional Sindbad el marino es el viajero por excelencia. Si a lo largo de sus siete viajes sufre algún naufragio –o cualquier contratiempo equivalente-, éste es temporal y superable. Siempre existe la posibilidad de continuar el viaje. He aquí el “error” que Owen descubre. En el ámbito profundo del mito y de la vida de un viajero por excelencia, un naufragio es El Naufragio que excluye cualquier posibilidad de continuar el viaje. La posibilidad se hace remota y lo temporal del naufragio se vuelve eterno –o al menos da esa sensación. No hay que olvidar que si la bitácora corresponde al mes de febrero, ello se debe a que la petrificación, la inmovilidad, la derrota ante la Medusa, es un “dolor bisiesto emparedado en años”. Tanto Perseo como Sindbad están completamente vencidos en la parte fundamental de su ser: la heroicidad en uno; la capacidad del

¹ Tomás Segovia, “Owen, el símbolo y el mito”, en Trilla de asuntos. Ensayos II, p. 73-74.

² Ibidem.

viaje y el movimiento en el otro. En el contexto de la obra de Owen, el pesimismo es otra de las formas del mal. Por ello, en la leyenda de Sindbad el viajero, aunque naufrague, se mueve y sigue viajando; en la obra de Owen, aunque continuara su viaje seguiría naufragado, inmóvil y petrificado.

A partir de un enfoque biográfico, Guillermo Sheridan afirma que el estar al revés posee un anclaje anecdótico que aparece originalmente en el cuarto poema de Desvelo, "El agua entre los álamos":

(Colgaron al revés
ese cromo borroso de la charca,
con su noche celeste tan caída
y sus álamos hacia abajo
y yo mismo, la cabeza en el agua
y el pie en la nube negra de la orilla.)

Según Sheridan, "Esta anécdota casera ocurrida en una mudanza más, es recordada en 1925, y Owen lee en ella una fatalidad y un designio. Como la anécdota lo mismo apunta hacia la mirada singular de la conciencia poética y hacia la anécdota biográfica, es un buen ejemplo para observar la construcción de un mito privado. El cromo invertido le provoca a Owen el vértigo infantil de sumergirse por primera vez en una mise en abime en la que, además, él es protagonista por figurar en el 'cromo' ya no como un niño en el paisaje sino como un explorador del ultramundo, hasta con el detalle iniciático, tradicional en la iconografía, de tener el pie en la orilla".³ Agrega Sheridan que en Desvelo hay una mudanza física y una mutación interior: "el poeta que muda de nombre y de ciudad, acaba por estar de cabeza, vive, mira, siente al revés (situación favorita de Owen, marino de lo inverso, de lo del otro lado, el envés, la cara oculta)".⁴ El cromo al revés, según Sheridan, vuelve a

³ Guillermo Sheridan, "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio", en Vuelta, No. 239, octubre de 1966, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

aparecer tres veces más en Sindbad el varado: a) Día dos, "El Mar Viejo"; b) Día tres, "Al Espejo"; c) Día doce, "Llagado de su poesía".

No exactamente. La postura de Owen no está ubicada de manera total y definitiva en lo inverso. La visión al revés sólo es aparente. En realidad, la visión del mundo de Owen privilegia la ambigüedad, la cual signa toda su obra. El poeta siempre alude a esto y lo otro; el derecho y el revés, la luz y la sombra, etc. La visión ambigua es anterior a Desvelo, aunque es, precisamente, en este libro donde se poetiza esta preocupación. Tal visión tiene que ver con el tiempo; es decir, con el mal. El presente es la perspectiva para vislumbrar el pasado. Y para reconquistar el pasado, la memoria debe comenzar no a partir de la primera experiencia importante —la más lejana—, sino de la última —la más reciente—, para llegar a la primera. La rueda del mundo —de la fortuna— debe dar vuelta no del principio al final, sino del final al principio. El descenso, la caída en forma circular, es un motivo recurrente en la poesía de Owen, y la connotación remite a la herejía. Normalmente, la rueda de la fortuna gira de izquierda a derecha; pero la visión maligna (al revés) de Owen prefiere que gire de derecha a izquierda (el lado izquierdo es demoníaco por naturaleza). Como un elemento más para fundamentar mi hipótesis en el sentido de que Otros poemas pertenece a la misma época de Línea y aun de Desvelo, considero que algunos poemas de este último libro mencionado se corresponden, se explican, por algunos textos en prosa poética de Otros poemas. Así, Owen escribe en Desvelo:

2. Canción

De la última espiral
a la primera
fue para oler las resas.

Vuelta, al revés, del mundo,
abierta la memoria

de la primera estrella
a ti -mujer, idea-,
¿hasta cuándo la última?

El mundo es una rueda de la fortuna que da vueltas al revés. ¿De dónde le viene a Owen la idea de lo circular? En "Santorál" (Otros poemas) Owen afirma que, según Francis Hackett, la herejía es sólo un puente entre dos ortodoxias. Por influencia de Chesterton, Owen prefiere torcer ese puente a un movimiento orbital, bíblico, circular, para volver al punto de partida: de aquí la imagen del círculo en relación con lo que pudiera tener de místico el pensamiento de Einstein. Así, pues, el sujeto lírico empezó a ensayar el describir la vuelta empezando arriba, cayendo: "Vuestro amigo seguía, pues, a Dante (...) Y amó así el arco de la línea recta aparente, doblada hacia abajo por el agua redonda -y su imaginación no se detenía a enderezarla- que mide el universo y le da la gracia de un litoral, para que empecemos -¿cuántos millones de años luz antes?- muy de mañana. Oídle decir desde casi abajo, cayendo sin fin:

Me sé la sombra del que palpo en el espejo
Y que es dueño de lo que pasa en la corriente izquierda
del tiempo
Su sombra más pasado más sexo
Y muchas otras cosas más o menos".³

La vejez prematura posee un inmenso pasado que tortura la memoria. Alrededor de los veinte años el joven-viejo tiene mucho de qué acordarse. La noche es el momento ideal, y el desvelo, la situación inevitable. La noche de la memoria está plagada de "estrellas de ruidos inconexos"; es decir, de recuerdos confusos que tratan de adquirir forma. Al mismo tiempo, cuando están a punto de adquirirla, surge la alternativa del silencio. ¿Por qué el silencio?

Porque "Nada mejor que contemplar el pasado y para columbrar el porvenir, que el silencio, a todas horas fecundo".⁶ El sujeto lírico y su mensaje experimentan una caída al silencio y hacia la memoria, lo cual supone una postura vertical que, por dirigirse hacia abajo, hace que todo se presente al revés ("¡Luz de ayer, / lluévete, vertical, a mi memoria". Desvelo, Obras, p. 30). La caída vertical tiene que ver con el tiempo y con la memoria en el acto de recordar. Por esta razón "El agua, entre los álamos / pinta la hora, no el paisaje; / su rostro desleído entre las manos / copia un aroma, un eco...". Es decir, el rostro del agua no revela propiamente el paisaje (lo espacial), sino el instante (lo temporal); el eco del pasado enfocado por la memoria es una caída cuya visión está al revés. Ahora cobra pleno sentido la estrofa citada antes:

(Colgaron al revés
ese cromó borroso de la charca
con su noche celeste tan caída
y sus álamos hacia abajo,
y yo mismo, la cabeza en el agua
y el pie en la nube negra de la orilla.)

(Desvelo, Obras, p. 27)

Por tanto, si se acepta todo lo anterior, estos versos podrían indicar algo más que una anécdota casera y remitirían a cuestiones más complejas que a una mudanza. Si como afirma Sheridan (véase hoja 54), tener el pie en la orilla supone una postura relativa a la iniciación, esta iniciación tendría que ver con la caída vertical hacia el silencio y hacia la memoria, pues, "El silencio es un preludio de apertura a la revelación". Y esta revelación es hacia el tiempo pasado:

G. Owen, "Santorol" (Otros poemas, en Obras, p. 107-108).
Ramón López Velarde, "El Silencio", en Novedad de la patria y otras prosas, p. 70.

(...)

Mi mensaje cae conmigo
sin mis miradas, cuerdas de un trapecio
suspendido, otros días,
de mi cabeza sobre el cielo.

Y nadie inventa aún al inalámbrico
una aplicación para esto:
uno puede caer cien siglos
-sin una onda agua de sueño,
sin la red salvavidas de una antena-
al silencio.

Según las reglas monásticas, el silencio es una gran ceremonia mediante la cual "Dios llega al alma que hace reinar en ella el silencio".⁸ Pero si la caída vertical proporciona la visión al revés del mundo, y si se toma en cuenta la referencia al descenso al infierno en la obra de Dante, ¿no sería más exacto hablar del Diablo, tratándose de un poeta como Owen? La visión al revés es, de por sí, demoníaca, perversa y melancólica. Como quiera que sea, es inevitable recordar que la charca, la noche y la visión al revés remiten al principio de "La Caída de la Casa Usher" de Edgar Allan Poe. En este cuento, tal paisaje a tal hora y con tal tristeza y melancolía, incluyendo la hendidura en el techo de la casa, remiten al encuentro con lo terrible.

En efecto, el poema 4 de Desvelo, "El agua entre los álamos" revela el encuentro y el pacto del sujeto lírico con lo terrible y demoníaco. El poema empieza hablando del agua entre los álamos y del cromó colgado al revés: habla de un tren, de un terremoto y de un incendio (estos elementos bien podrían pertenecer al aspecto biográfico del poeta). En la tercera estrofa se revela lo demoníaco. Owen menciona: "Sólo una memoria sin nexo: / 'cuéntalas bien / que las once son'". Esta cita en letras cursivas remite al mito del Fausto, cuando Mefistófeles advierte al sabio

⁸ Ibidem.

doctor que son las once de la noche; las once campanadas que anuncian la inminente llegada del diablo para cobrar su deuda. (El no tomar en cuenta estos aspectos del mal ha dado lugar a comentarios verdaderamente insólitos. Así, se afirma que en los Primeros poemas el alma del sujeto lírico es "juvenil, pura y romántica, ya que todavía no ha sufrido los embates de la vida"⁹, precisamente para referirse a poemas donde el poeta habla de su alma podrida). Por si hubiera alguna duda, Owen menciona el lugar único e inevitable para arreglar cuentas con el maligno: la encrucijada:

Luego el castigo de la encrucijada
 por el afán de haber querido
 saber a dónde llevan todos los caminos:
 1 al pueblo; 100, a la ciudad; 1000, al cielo;
 todos de ti y ninguno a ti,
 a tu centro impreciso, alma,
 eje de mi abanico de miradas,
 surtidor exaltado de caminos.

En esta época de su vida, el poeta experimenta la grave incertidumbre que surge "cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar sin que la sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear".¹⁰ Como en el caso de Proust, Owen habrá de saber que el camino que conduce al centro del alma (inquietud expresada en Desvelo) remite al pasado, a la memoria. Cuando el poeta mexicano dice que el agua pinta la hora y el rostro de esa agua copia un aroma y un eco, recuerda la poética de Marcel Proust buscando el tiempo perdido en lo más recóndito del alma. El mencionar a Proust no es una referencia probable, sino una certeza. Este novelista francés mereció un número casi monográfico en la revista Contemporáneos. Según Guillermo Sheridan, la aparición en

⁹ José Sergio Cuervo, El mundo poético de Gilberto Owen (tesis), p. 125.

las ediciones de la Nouvelle Revue Française de autores como Jules Laforgue, Valery Larbaud, Paul Morand, Marcel Proust y otros, constituyó prácticamente la base teórica de la escritura de los miembros del grupo de Contemporáneos entre 1920 y 1925¹¹

La incertidumbre ante el alma creadora también afecta a las formas poéticas. En esta época de la vida de Owen, cuando descubre que es un joven-viejo (derrota, fracaso, vicios, mal) los madrigales serían poemas que hablarían de optimismo y del amor ("la trivial aleluya de otros días"). Pero como su situación está inmersa en el mal -pues la casona y el jardín del pueblo están en ruinas, incluso el amor que buscaba "la indocta alma adolescente"-, el fracaso y la derrota ante la vida hacen que el sujeto lírico implore: "No me pidas, Amiga, que mi canto / sea madrigal... / Ella se fue, y en mis corvinas / elegías sólo vibra el desencanto" (Primeros poemas, Obras, p. 22).

Este pesimismo, que es una de las formas del mal, le proporciona la visión al revés de las cosas. En el poema "Elogio de la Novia Sencilla" el sujeto lírico invoca al Hada Alegría y a nuestra Señora Dulzura para que lo proteja de sus chacales, de sus siete milanos (pecados capitales), de su alma podrida y, sobre todo, de su "alma que hoy goza el torvo martirio" de ver el ensueño del Mal en la cruz". La afirmación es insólita y blasfema. Desde el punto de vista del dogma, en la religión católica cristiana la cruz es el símbolo religioso por excelencia, el cual merece veneración y respeto. En teología, la Cruz de Cristo expresa el sentido de la acción salvífica de Dios respecto de su pueblo; se trata de la Redención como rescate del pecado (Rom 6, 18 y 8, 2), de la muerte (Rom 8, 21; 2 Cor 1, 10), del poder de las tinieblas (Col 1, 23), de la maldición de la Ley (Gal 3, 13 y 4, 5) y de la cólera venidera (1 Tes

¹⁰ Marcel Proust, Por el camino de Swann, p. 61.

¹¹ Guillermo Sheridan, "Introducción" a Homenaje a los contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de la narrativa, p. 8.

1, 10). De hecho, la cruz es la manifestación por excelencia del amor de Dios destruyendo los obstáculos que lo separan de los demás seres humanos. San Pablo dice: "Porque Cristo, cuando aún éramos flacos, a su tiempo murió por los impíos. Ciertamente apenas muere alguno por un justo: con todo podrá ser que alguno osara morir por el bueno. Mas Dios encarece su caridad para con nosotros, porque siendo aún pecadores, Cristo murió por nosotros. Luego mucho más ahora, justificados en su sangre, por él seremos salvos de la ira. Porque si siendo enemigos, fuimos reconciliados por Dios por la muerte de su Hijo, mucho más, estando reconciliados, seremos salvos por su vida".¹²

¿Por qué, entonces, Owen hace tal afirmación? Porque su condición de joven-viejo inmerso en el mal le permite ver el otro lado, el lado oscuro del sentido de las cosas; como si Owen poseyera una visión gnóstica del mundo; porque en buena teología herética, la cruz representa el Mal por excelencia. La verdad cristiana surge como algo inseparable de la situación extrema del acto de la crucifixión de Cristo, por cuanto se ofrece a los ojos de todos; es un drama en el cual "Cristo toma sobre sí el peso del mal en la forma imposible (...) de la muerte del propio Dios". Cristo muerto en la Cruz encarna la "figura suprema del mal, puesto que el odio humano se manifiesta allí en toda su energía última y verdadera (ese odio es, a través del odio al otro hombre, del odio al justo, odio al propio Dios)".¹³ Pero para captar esto en el caso de Owen, hay que ser una conciencia teológica. A partir de ahora —esto es, desde siempre— la conciencia teológica del mal le permite al poeta Owen enfocar las situaciones desde su verdadero y más profundo sentido: al revés, sin perder de vista nunca el sentido recto de las cosas: contempla la Cruz y ve el mal sin ignorar el bien. Si esta actitud ha existido desde

¹² San Pablo, "Epístola a Los Romanos", en La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, 5, 6-10.

¹³ Bernard Sichère. Ilustrois. etc. mal, p. 83 y 93

siempre, en Línea cobra intensidad: "Busco desde mañana hasta el último día recordado (...) / he esperado hacia atrás el año de los vicios impunes" ("Espejo vacío"); el cielo "Está encerrado, llora y llora, castellana cacariza, en el Torreón al revés del pozo" ("Anti-Orfeo"); "Mueren al unísono 2222 cisnes; alargando hacia arriba los cuellos, son más bien 7777 al revés" ("El estilo y el hombre"). Por tanto, si antes imploraba que no le pidieran que escribiera madrigales, ahora escribe un madrigal, pero no para hablar del amor en el bien y en el optimismo; no para el Hada Alegría, ni para la Amiga, ni para la Señora Dulzura, y mucho menos para la Novia Sencilla. No. Lo hace exactamente para lo contrario, propio de la visión al revés sin olvidar el lado derecho de la situación: escribe el "Madrigal por Medusa".

La representación de esta actitud conflictiva está llegando desde siempre hasta que irrumpe súbitamente. Desde Primeros poemas hasta Línea, pasando por Desvelo, Owen se debate entre el bien y el mal. Aunque en estos libros las imágenes y expresiones que más abundan se inclinan por el mal, el poeta parece no darse cuenta cabal de su situación. Para citar sus propias palabras, sucedía "todo y siempre, submarino, subterráneo y subconsciente". El proceso ha venido desarrollándose en forma disimulada. No obstante, ya apunta hacia lo que habrá de suceder en el futuro: la total inmersión en el mal sin perder de vista el bien. Según Carl Gustav Jung, las imágenes del inconsciente ejercen una fuerza considerablemente sugestiva en el individuo, aun cuando su manifestación sea, al principio, imperceptible. No obstante, llega el momento en que tales procesos internos irrumpen en la conciencia con todo su imperioso poder de sugestión: "Tales procesos tienen generalmente la peculiaridad de que empiezan por ser subliminales, o sea inconscientes, y sólo de modo paulatino llegan a la conciencia. Por cierto, el momento de irrupción puede ser muy súbito, en cuanto la

conciencia se ve instantáneamente invadida por contenidos que le son totalmente extraños y cuya existencia aparentemente no sospechaba [No obstante] (...) lo que por lo general ocurre es que la irrupción ha venido preparándose durante muchos años, a menudo a lo largo de media vida, y ya en la infancia se hubiese podido observar toda clase de singulares indicios que, a menudo de manera más o menos simbólica, apuntaban a desarrollos anómalos futuros".¹⁴

Los procesos inconscientes en ocasiones se hacen manifiestos a través de síntomas, de actos, opiniones, estados afectivos, fantasías y sueños. Dichos procesos pueden provocar un desequilibrio en el individuo; no obstante, existe una función compensatoria del inconsciente, la cual estabiliza al individuo. En el nivel personal, esto se refiere a situaciones individuales no reconocidas por la conciencia, que pueden aparecer en los sueños; o significados de situaciones cotidianas pasados por alto; se trata de situaciones íntimamente personales. En el nivel colectivo se trata de "...una función (...) que pone al individuo en incondicional, obligatoria e indisoluble comunidad con el mundo (...) En este nivel, se trata en primera línea de problemas colectivos, que ponen al inconsciente colectivo mismo en movimiento, precisamente porque requieren una compensación de origen colectivo y no ya personal".¹⁵ En otras palabras, la función compensatoria consiste en armonizar los rasgos de lo Individual con los de lo Colectivo (lo particular con lo universal). " Los procesos del inconsciente colectivo —agrega Jung— no están referidos sólo a las relaciones más o menos personales de un individuo con su familia o con un grupo más amplio, sino también con sus relaciones con la sociedad: con la sociedad humana en general. Cuanto más universales y más despersonalizadas sean las

¹⁴ Carl Gustav Jung. Los *relaciones entre el Yo y el Inconsciente*, p. 72.

¹⁵ Ibid., p. 75.

condiciones que determinan la reacción inconsciente, tanto más significativa, extraordinaria y subyugante será la manifestación compensadora. Ella impulsa no sólo a la comunicación privada sino a la revelación pública, a la profesión de fe; obliga incluso a asumir un papel de representación".¹⁶ Cuando se trata de un poeta, la consecuencia tiene que ver con una intuición creadora a partir de símbolos, imágenes o sueños a menudo en relación con el mal.

El problema universal del mal y el pecado —agrega Jung— da lugar a compensaciones colectivas como casi ningún otro: el diablo, la bruja, el mago blanco o el mago negro. El inconsciente "crea una imagen que responde a la actitud consciente. Esta imagen contiene tanto pensar como sentir, y es cualquier cosa pero nunca un producto racionalista de la reflexión. Tal imagen podría designarse más bien como una visión artística".¹⁷ Estas consideraciones son de particular importancia en relación con la poesía de Gilberto Owen. El mismo poeta confiesa, en carta a Luis Alberto Sánchez, que al contemplar una de las varias esculturas de Perseo venciendo a la Medusa tuvo la certeza, la irrupción de la certeza, la visión poética, de que, en el fondo —la visión teológica profunda— Perseo no había vencido a la Medusa, sino al contrario.¹⁸ En su declaración, Owen revela lo que de personal tiene la visión que le produce la imagen de Perseo y la Medusa; asimismo, se revela lo que de colectivo y universal tiene tal experiencia: Owen intuye que, en realidad, la Medusa sigue venciendo, por medio de la poesía y el arte, a todos los que han creído vencerla. Esta irrupción del inconsciente a la conciencia es una verdadera epifanía que habrá de dar lugar a su obra máxima: Perseo vencido. La lucha de contrarios que ha librado el joven-viejo entre el bien y el mal se resume en la imagen de la Medusa. La visión al revés —sin olvidar el derecho— está consolidada.

¹⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸ Gilberto Owen, *Obras*, p. 279.

La "visión al revés" también tiene su antecedente cultural. Según Curtius, se trata de un tópico usado desde la antigüedad, y que tiene un gran auge en la Edad Media.¹⁷ Posteriormente cobrará importancia suma en el Barroco, el cual "représente comme problème de culture, l'attitude de la pensée qui a perdu la foi dans ses critères et dans ses instruments. Perdre la foi signifie douter, ou voir autre chose: dans un cas, comme dans l'autre cela revient à dire que ce qui était une vérité unique devient une vérité double, contradictoire ou composite, irréconciliable ou nuancée. Et le fait est que pour l'homme baroque rien n'est un et l'unité est un composé de deux. L'art qu'il soit plastique ou littéraire suit les chemins de la pensée: il ignore l'objet isolé, la solitude, l'un. Tout devient double, tout à l'envers, tout grouille d'une vie nombreuse, qui peut paraître désordonnée mais qui obéit à des règles de pensée aussi sévères que toutes les logiques".²⁰

Lo sociológico incluye lo religioso. Los problemas de la decadencia española en el siglo XVII provocan que el mundo se convierta en un caos; por lo que en el aspecto religioso es inevitable. Escritores como Baltasar Gracián afirmarían que dicho desorden tiene como causa principal el mal: la caída de Lucifer y el destierro de Adán y Eva del Paraíso tuvieron lugar a causa de la entrada del pecado, lo cual dio lugar a que el hombre se convirtiera en esclavo de sus pasiones. "Deste principio se originan todas las demás monstruosidades. Todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital...".²¹

Esta manera de pensar en realidad proviene de San Agustín. En efecto, para este Padre de la Iglesia la desdicha de la condición humana después de la Caída es la debilidad de nuestra libertad y la

¹⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, I, p. 143 y ss.

²⁰ Alexandre Ciordanescu, "Baroque et action dramatique", p.100.

²¹ Baltasar Gracián, *El Criticón*, p. 146.

enorme dependencia con relación a Dios. El ser humano posee un libre albedrío y éste determina sus acciones. Esta perspectiva religiosa es más íntima y personal en Gilberto Owen, pues, como ya apunté en el capítulo anterior, para el poeta mexicano la máxima libertad (libre albedrío) conduce al sumo mal (los vicios, el pecado). Dicha situación ante el mal determina la visión del mundo en Owen: la visión al revés sin ignorar el lado contrario. Por ello, el héroe positivo (Perseo) será vencido por el ser repugnante y negativo (Medusa); el héroe que viaja, que evoluciona (Sindbad), naufragará (el varado); y la historia de una estirpe sagrada (Booz y Ruth) dará lugar a un acto de perversidad (el hombre viejo y con experiencia en relación con la mujer joven e inocente); situaciones en las que la ambigüedad siempre está presente.

Lo importante, a partir de ahora, consiste en aclarar qué vio exactamente Owen en la imagen de Perseo y la Medusa; en otras palabras, qué aspectos de tales figuras mitológicas se relacionan necesariamente con la poesía del escritor mexicano, a fin de encontrar ciertos elementos de apoyo para entender o interpretar su poesía.

En general, la crítica ha dado poca importancia al "Madrigal por Medusa". Jaime García Terrés apunta que Perseo está "apenas esbozado en el 'Madrigal', [sic] y ya en él cifra de múltiples sentidos, delata sin reservas su índole proteica al transformarse en Sindbad el Marino y en Odiseo, en Narciso y Jacob. Es el naufragio cíclico y milenario de todos los héroes -vagos semidioses tornadizos de todas las edades- en el mar primigenio de una mágica Naturaleza. La diosa nocturna -la luna o sus avatares- suplanta a Medusa, de cuya cabeza descenden las serpientes para enroscarse, unánimes en un árbol edénico, que es el de la poesía cuando no el de la vida, y para ofrecer al Adán sempiterno y marinero la tentación que le canta 'con una voz distinta en cada puerto', en el curso de sus siete viajes

que son siete rodeos al pecado (los siete pecados de la rueda del Bosco), que redundan en siete poemas y que cifran acaso las siete letras del Nombre impronunciable".²²

Por su parte, Vicente Quirarte señala con acierto el sentido pesimista en la poesía de Owen. Para él, cuando Owen utiliza los mitos de Sindbad y de Perseo, "postula la movilidad del héroe en el espacio aunque interiormente está varado, petrificado. Al decapitar a la Gorgona, Perseo enfrenta la dualidad bien/mal, y con ella el destino de vivir, como el artista, la vida de otros. Desencadena el incentivo de otras aventuras, de nuevas creaciones que mitiguen el paso del tiempo, que creen la ilusión de vivir venciendo la realidad a través del arte. La hazaña no consumada de Perseo nos obliga a continuar 'Llagado de su desamor', del desamor de la poesía misma. Al entregarnos con amor a la vida, no nos queda sino continuar en la inútil pero inevitable labor de descifrarla".²³ Según Quirarte, esta labor del poeta aparece ejemplificada en Novela como nube: "... o sería que él se había propuesto ser poeta lírico, profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica, hecha de constancia en renunciar a los datos exactos del mundo, por buscar los datos exactos del trasmundo".²⁴

Para Eugene L. Moretta el madrigal ofrece "un Perseo incapaz de superar su propia condición 'dispersa' y por lo tanto, en términos del mito correspondiente, sujeto él también al poder petrificador de su adversaria".²⁵ A continuación Moretta dirige toda su atención al "Sindbad", al que considera el "ceje" de Perseo vencido.

De la crítica académica en el extranjero la atención no ha sido mayor. En 1971, Effie Joleme Boldrige presentó una tesis sobre Owen en la Universidad de Missouri, Columbia, para optar por el

²² Jaime García Terrés, *Poesía y alquimia*, p. 37.

²³ Vicente Quirarte, "Perderso para reencontrarse: itinerario de Gilberto Owen", en Multiplificación de Contemporáneos, p. 173.

²⁴ G. Owen, citado por V. Quirarte, *Ibid.*, p. 173.

grado de Doctor en Filosofía. En ella afirma que Luis Alberto Sánchez publicó el Perseo vencido en Lima, Perú, en 1948; lo cual es cierto. Sin embargo, agrega que este libro constaba sólo de tres partes: "Sindbad el Varado", "Tres versiones superfluas" y el "Libro de Ruth".²⁶ Si esto fuera exacto, uno se preguntaría qué relación tendrían estas tres partes con el título general Perseo vencido. Según la nota bibliográfica que aparece en la edición de Josefina Procopio (G. Owen, Obras, México, F.C.E., 1979, p. 295), la publicación de Perseo vencido en la Revista San Marcos (Lima, Perú, 1948) incluía el "Madrigal por Medusa", aparte de las tres partes ya mencionadas arriba. Además, en este mismo año (1948) Owen escribe a Luis Alberto Sánchez sobre el "nuevo plan del libro"; y Owen es bastante claro: si el libro incluye el "Madrigal" y el "Libro de Ruth", el título será Perseo vencido; en caso contrario, se llamará Sindbad el varado.²⁷

Más adelante, al explicar el uso del "tú" en la poesía del poeta mexicano, Boldrige comete un grave error al citar de la siguiente manera la carta que Owen escribió a Luis Alberto Sánchez:

"Lo escribí (Perseo vencido) viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando a los que creemos vencerla".²⁸

Cuando Owen dice "Lo escribí ..." no se refiere a Perseo vencido, sino al Madrigal por Medusa. Finalmente, afirma que Owen recurrió a la mitología griega para resumir su estéril relación con la Mujer y con la poesía. Según este autor, la particular visión de Owen respecto a las cosas, provoca que el poeta equipare a la Mujer y a la poesía con la Medusa. Las dos primeras entidades lo han mantenido

²⁵ E. L. Moretta, Gilberto Owen en la poesía mexicana, p. 67.

²⁶ E. J. Boldrige, The poetry of Gilberto Owen, p. 2 y 34.

²⁷ G. Owen, op. cit., p. 279.

²⁸ G. Owen, citado por Boldrige, op. cit., p. 43.

hechizado durante toda la vida. Perseo venció a la Medusa, pero la Mujer y la poesía paralizaron y subyugaron al poeta, lo cual dio lugar al título Perseo vencido. Boldrige resalta el tono irónico al elegir el aspecto negativo en el enfrentamiento del héroe con el monstruo. Owen no se autocompadecía ni era melodramático, “Simplemente estaba ya condicionado a ver sólo el lado oscuro de las cosas como algo aplicable a su propia vida”.²⁹

José Sergio Cuervo, en su tesis también de doctorado en filosofía, comenta brevemente el “Madrigal” y afirma que según Owen “Medusa todavía vive en la poesía y sigue petrificando a los poetas. El personaje mitológico Perseo tiene ciertas similitudes con nuestro poeta. Owen veía a la poesía como una maldición y al mismo tiempo como el triunfo del hombre sobre el caos existencial (...) La poesía simbolizada por Medusa es una prisión para el poeta”.³⁰ El comentario es breve y, aunque con una idea bastante sugerente (la poesía como una maldición), nada dice sobre la imagen al revés -el contramito- a que remite el “Madrigal”.

Por su parte, José Hilario Ortega concede un poco más de atención al “Madrigal por Medusa” a partir del concepto de intertextualidad. Ortega distingue tres niveles de significación intertextual: 1) el poético-madrigal, 2) el mítico-Medusa-Perseo y 3) el biográfico- Owen-Perseo vencido. El madrigal es considerado un poema escultórico por su forma y su contenido y, también, porque, según Ortega, fue inspirado en el Perseo de Benvenuto Cellini (, aunque jamás indica en qué se basa para afirmar esto último.³¹ Owen dijo que escribió dicho poema “viendo una de las innumerables estatuas”, pero jamás especificó cuál ni de quién). Para Ortega, la imagen de la Medusa se poetiza mediante un simbolismo polivalente:

²⁹ Boldrige, *op. cit.*, p. 90.

³⁰ José Sergio Cuervo, El mundo poético de Gilberto Owen (tesis), p. 60-61.

³¹ José Hilario Ortega, La personalidad poética de Gilberto Owen, p. 171-y

“En el poema el poeta habla, al mismo tiempo, con Medusa, la amada y la poesía [idea tomada de Tomás Segovia]. Así, la imagen de Medusa que nos da el poema resulta más humanizada, menos monstruosa (...) Owen poetiza el mito de Perseo y crea el suyo propio, su hazaña consiste en haber rehusado cortarle la cabeza a Medusa, porque veía en ella a la mujer amada, a la poesía y al arte. La concepción remitificadora de Owen es plenamente estética, su visión responde a una mirada poética del mundo”.³²

El enfoque de Ortega posee el mérito de aceptar diversas interpretaciones para el madrigal. Al mismo tiempo hay algunas limitaciones: pensar – por ejemplo- que como el poeta habla con Medusa, la amada y la poesía, la imagen de la Gorgona en el poema resulta más humanizada y menos monstruosa. Asimismo, es bastante discutible cuando Ortega considera –en una forma demasiado optimista- que como el madrigal es el principio de la creación de Perseo vencido, significa que “La búsqueda de la unidad textual, desde una pluralidad de textos (...) es un reflejo de la aspiración personal del autor por conseguir la unidad corporal y espiritual, tanto en su poesía como en su vida, y por rencontrar la unidad perdida”.³³

Pienso exactamente lo contrario. Por mi parte, no me propongo agregar un nuevo nivel de sentido al poema; más bien mi intención es resaltar lo que da sentido a todos los niveles mencionados: si la imagen de la Medusa representa la vida misma y, al mismo tiempo, la mujer amada (Tomás Segovia); la “imagen de la contradicción y de la ambivalencia del binomio atracción – repulsión” (Jaime García Terrés); el binomio bien-mal (Vicente Quirarte); el arte y la poesía (José H. Ortega), todo esto sólo cobra pleno sentido si se lo enfoca desde la perspectiva del Mal: la vida y la amada (el pecado y el

³² Ibid., p. 173-174.

³³ Ibid., p. 167.

amor); el binomio atracción repulsión (la fascinación ante el rostro demoníaco de la Medusa); el arte y la poesía; el bien y el mal (la poesía como un acto de perversidad). Por esta razón considero que la imagen de la Medusa en el madrigal acaso esté más humanizada, pero, por lo mismo, muchísimo más monstruosa. Owen no rehusó cortar la cabeza a la Medusa: no pudo hacerlo porque fue vencido.

Menciono al último el primer trabajo importante (1965) sobre la poesía de Owen porque lo que se afirma en él me da la pauta para lo que yo quiero decir. Al hablar de Perseo vencido, Tomás Segovia le dedica dos párrafos al "Madrigal por Medusa"; sólo dos párrafos breves pero sustanciosos. Según Tomás Segovia, Perseo vencido "está construido sobre temas librescos. Un corto poema, "Madrigal por Medusa", abre el libro y justifica su título. Medusa, por supuesto, es la mujer amada, pero es también la vida que fascina al poeta, Perseo vencido, y le impide huir hacia la salvación que no llevaría a ninguna parte (...).

"Después de esta obertura, el libro se divide en tres partes: 'Sindbad el Varado', 'Tres versiones superfluas' y 'El Libro de Ruth'

34

La sustancia: el Madrigal justifica el título; Medusa es la mujer, la amada / el amor /; la fascinación; la no huida y, en todo caso, aun cuando huyera, la salvación no llevaría a ninguna parte; el Madrigal es la obertura: el título que se refiere a todo el libro revela su unidad (temática y estilística). La mujer y el amor son señales inequívocas que indican el camino hacia el Mal; la fascinación es la forma más exquisita, deliciosa y succulenta de la perversidad, la no huida y el sinsentido de la posible salvación son formas de la derrota, el fracaso y el pesimismo -situaciones que la mayoría de sus críticos soslaya-, también son formas del Mal. Y, por ahora, lo más

³⁴ Tomás Segovia, "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen" (1965), en Actitudes (1970), p. 174-175.

importante, : el Madrigal es la obertura del libro (la mayoría de los críticos de la poesía de Owen considera que el núcleo del libro es "Sindbad el Varado" .

El núcleo de Perseo vencido es el "Madrigal por Medusa"; Tomás Segovia lo llama obertura; cuestión de términos, pues la idea es la misma. La obertura contiene y presenta los motivos fundamentales que habrán de desarrollarse a lo largo de la ópera. Obertura o núcleo; aun mejor: surtidor de donde brotan las gotas del mal que salpican a toda la poesía de Owen.

&

La edición de la obra poética de Gilberto Owen es un caso curioso e interesante. Poeta que no permaneció mucho tiempo en ninguna parte; cuya fidelidad —según Luis Mario Schneider— se anudó sobre las distancias, tuvo que encargarse la edición de su poesía: "Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en este caso, sería Perseo vencido; si no quieres añadirle la Ruth y el Madrigal —escribió Owen desde Filadelfia a Luis Alberto Sánchez, en enero de 1948—, puede ser, como decía antes, Sindbad el varado. El Perseo me suena más —aclaraba Owen—, porque el origen de todo, el Madrigal, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía".³⁵

El mismo autor dudaba sobre la inclusión de dos poemas y de la disposición definitiva de su obra. Una persona ajena —aunque crítico literario— pudo haber decidido todo en relación con el Perseo vencido o con Sindbad el varado. La decisión del crítico pudo haber cambiado todas las cosas: título, disposición y significación. El azar

³⁵ Gilberto Owen, Obras, p. 279.

determinó que se siguiera la "sugerencia" de Owen y, así, el Perseo vencido quedó conformado tal y como lo conocemos hoy en día. No obstante, el problema no queda resuelto con saber que se hizo caso a la sugerencia de Owen, pues las cuatro partes que lo constituyen ("Madrival por Medusa", "Sindbad el Varado", "Tres versiones superfluas" y el "Libro de Ruth") se antojan, cuando menos en apariencia, heterogéneas.

Dicha aparente heterogeneidad tiene su historia y su problema. Se habla de un posible libro llamado El infierno perdido (Luis Alberto Sánchez hablaba de El mundo perdido), y que no ha sido localizado; todo ha quedado en mera suposición. Luis Mario Schneider ha intentado reconstruir —con algunos poemas ya conocidos y otros que no habían sido recogidos en libro— lo que pudo haber sido tal obra.¹⁶ Incluye los poemas que en el Perseo vencido aparecen con el título de "Tres versiones superfluas". Schneider justifica tal inclusión diciendo que la publicación del Perseo como anexo de la revista San Marcos de Lima, Perú, tiene más "la traza de una antología de los últimos poemas que entonces llevaba escritos Owen y no de un libro autónomo".¹⁷ Se apoya, además, en el hecho de que tanto el Sindbad como el Libro de Ruth hayan sido publicados en diferentes lugares y en diferentes fechas. No obstante la decisión de Owen, las "Tres versiones superfluas" —concluye Schneider— pertenecerían a El infierno perdido.

En efecto, la heterogeneidad aparente y el azar prevalecen en las partes que forman Perseo vencido. "Discurso del Paralítico" fue escrito en 1936 y publicado cuatro años más tarde (Letras de México, México, enero 15 de 1940); "Regaño del Viejo" se publicó en esta misma revista, el 15 de junio de 1943; "Laberinto del Ciego",

¹⁶ Gilberto Owen. El infierno perdido. Ordenación y prólogo de Luis Mario Schneider. México, UNAM, 1971. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 36.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

al parecer, fue publicado por primera vez en 1948. A su vez, el Libro de Ruth se publicó en México en 1944 (Ediciones Firmamento). Todos estos textos reunidos dieron lugar a Perseo vencido (habría que investigar si lo publicado en el anexo de la Revista San Marcos (Lima, Perú, 1948) coincide con el libro que publicó Luis Alberto Sánchez ese mismo año o, en su defecto, se trata de la misma publicación). De lo único que puede uno estar seguro es que, de acuerdo con la afirmación de Owen, el "Madrigal por Medusa" fue el origen de todo el libro: por tanto, el madrigal debió ser escrito -o concebido- desde antes de 1936.

A pesar de que los argumentos de Schneider son válidos, no dejan de ser una mera conjetura. Si, como él afirma, las "Tres versiones superfluas" hubieran sido escritas para formar parte de El Infierno perdido seguramente Owen lo hubiera mencionado en la carta dirigida a Luis Alberto Sánchez. Ciertamente que el mismo Owen había publicado "Discurso del paralítico" en 1940, en el diario El tiempo de Bogotá con una nota en la que afirmaba que ese poema iba a servirle para componer algún día El infierno perdido. Sin embargo, los dos restantes poemas de la trilogía no son mencionados. Se puede conjeturar que el poeta cambió de opinión sobre ese libro al intuir que "Discurso del paralítico" se relacionaría más con los otros dos poemas y lo que sería el Perseo vencido. Dicho poema se publicó, con la misma nota aclaratoria, en Letras de México, el 15 de enero de 1940. Leyendo con atención el texto que precedía al poema se viene abajo la hipótesis de Luis Mario Schneider. Owen afirma lo siguiente: "Entre los papeles que iban a servirme para componer algún día El infierno perdido (irremediablemente, ¡ay!), he hallado un poema tan ajeno, tan en tercera persona, que al leerlo y ponerlo en limpio para su publicación, no he podido mudarle voz alguna. Su

tema, una meditación de la Semana Santa de 1936, recoge las ideas de todos mis clásicos...".³⁸

De lo anterior se desprenden tres situaciones fundamentales:

- a) El poema iba a servirle para componer algún día el "Infierno perdido"; esto es, que dicho poema finalmente no le sirvió para ese propósito, ya que esa obra nunca fue compuesta. La expresión que aparece entre paréntesis es irónica y no se refiere a que el posible libro se haya perdido, sino al infierno mismo, el mal.
- b) El poema resulta ahora –en 1940– tan ajeno (entiéndase: tan propio, tan actual, tomando en cuenta la manía del poeta por la visión al revés y de sentido ambiguo); en fin, digo, tan propio (ajeno) que, aunque fue escrito cuatro años antes, al leerlo y ponerlo en limpio para su publicación, no pudo cambiarle nada.
- c) Aun cuando el tema sea una meditación sobre la Semana Santa, eso no excluye su relación interna con, por ejemplo, el "Madrigal por Medusa": "Déjame así de estatua de mí mismo" - - "Venganza, en carne mía, de la estatua / que condené para mí gula al tiempo"; o con "Sindbad", donde se dice: "...sin más que un aire de haber sido y sólo estar ahora" - - "No ser y estar en todas las fronteras"; o con el Libro de Ruth: "Yo conocí un río más largo que tus piernas" - - "y el río de tu cuerpo".

Cierto, también lo que yo propongo es una conjetura. No obstante, hay un elemento importante para fundamentarla. Si Owen estuvo de acuerdo con el nuevo plan de Perseo, se debió –tal vez– a que, según sus propias palabras, el "Madrigal por Medusa" fue el origen de todos los textos que conforman tal libro. En efecto, en dicho madrigal se habla de un "dolor bisiesto emparedado en años";

³⁸ Gilberto Owen, "Silida de Gilberto", en Obras, p. 237.

y "Sinbad el varado" es la bitácora correspondiente a febrero, el mes de 28 días relacionado directamente con los años bisiestos; y, lo fundamental, Owen distinguió a las "Tres versiones superfluas" con el subtítulo de "Para el día veintinueve de los años bisiestos"; es decir, como una continuación directa e inmediata del "Sinbad".

Hay otra cuestión que invalida la tesis de Schneider. El 8 de mayo de 1933 Owen escribe, desde Bogotá, una carta bastante reveladora dirigida a Celestino Gorostiza. En ella Owen dice: "Tengo por terminar dos obras de las que quiero despojarme cuanto antes: 'El Infierno Perdido', poema largo, y una vida de Simbad, novela que lleva ya más de 300 páginas".³⁹ Con esto la situación se complica. En 1933 el poeta asegura la casi finalización de "El Infierno Perdido" como un solo poema largo; en cambio, en 1940 (¡siete años después!) publica "Discurso del Paralítico" con la nota aclaratoria de que dicho poema iba a servirle para componer algún día "El Infierno Perdido". Una de dos: o el "Discurso del Paralítico" resultó ajeno a "El Infierno..." y más bien relacionado con el Perseo vencido que el poeta decidió esto último; o el "Discurso..." originalmente se llamaría el "Infierno Perdido", aunque finalmente fue desechado. Por tanto, el famoso "Infierno..." lo más seguro es que nunca haya sido terminado. Una cosa importante queda ahora: "El Infierno Perdido" no consistiría en un libro de varios poemas —como lo supone Schneider—, sino de un solo y largo poema (perdido o destruido por el propio Owen).

Luis Mario Schneider expresa su conjetura basándose en un criterio estrictamente cronológico: "...para un lector constante de la poesía de Owen salta a la vista el anacronismo de 'Tres versiones superfluas' dentro de la línea general de Perseo vencido y más aun con la declaración del propio Owen de que su 'Discurso del

³⁹ Carta a Celestino Gorostiza, p. 57.

paralítico' lo escribió en 1936".⁴⁰ Y desde esta perspectiva Schneider tiene razón.

Por mi parte, considero que la cuestión cronológica no es determinante en el caso de Perseo vencido. Existe, en verdad, una heterogeneidad aparente; pero como ya lo señaló Tomás Segovia, también es innegable una unidad temática y estilística. Aún más, pienso que hay una unidad de sentido, de intención y de significación. Las partes que constituyen el todo de la situación — como en un sueño — no tienen por qué presentarse en orden cronológico. Esto fue lo que sucedió con Owen. Publicados en diferentes lugares y en diferentes fechas, los textos que conforman Perseo vencido revelan el mismo sentido: el enfrentamiento pleno y rotundo con la visión al revés y ambigua del mundo, con el contramito. Nadie más convencido de esta situación que el mismo Gilberto Owen; de aquí su confesión en el sentido de que, para el nuevo plan del libro, el título que le sonaba más era Perseo vencido, ya que el "Madrigal por Medusa" había sido el origen de todo.

Con dicha afirmación del poeta, la aparente heterogeneidad del Perseo vencido se resuelve en unidad. Aun cuando se encontrara El infierno perdido y en él estuvieran incluidas las "Tres versiones superfluas", de todas maneras estos tres poemas seguirían perteneciendo al Perseo. El núcleo, el texto que cohesiona la significación general del libro es, precisamente, el "Madrigal por Medusa".

&

MADRIGAL POR MEDUSA

⁴⁰ L.M. Schneider, op. cit., p. 5.

No me sueltes los ojos astillados,
 se me dispersarían sin la cárcel
 de hallar tu mano al rehuir tu frente,
 dispersos en la prisa de salvarme.

Embelesado el pulso, como noche
 feliz cuyos minutos no contamos,
 que es noche nada más, amor dormido,
 dolor bisiesto emparedado en años.

Cante el pez sitibundo, preso en redes
 de algas en tus cabellos serpentinos,
 pero su voz se hiele en tu garganta
 y no rompa mi muerte con su grito.

Déjame así, de estatua de mí mismo,
 la cabeza que no corté, en la mano,
 la espada sin honor, perdido todo
 lo que gané, menos el gesto huraño.

El madrigal posee una armonía y una correspondencia exactas y precisas. Está escrito en endecasílabos; los versos pares poseen rima asonante. El poema consta de cuatro estrofas (cuartetos). En cuanto al uso del imperativo, el primer cuarteto ("No me sueltes...") se corresponde con el último ("Déjame así..."). Los cuartetos segundo y tercero se corresponden también por ser sintagmas no progresivos, enunciaciones metafóricas y aclarativas. Si se atiende uno a los indicios o elementos lingüísticos que fundamentan la "historia" del poema (ojos astillados, noche, canto, voz helada, muerte, grito, estatua, gesto huraño), se revela un orden lógico del discurso que va de la primera a la última estrofa. A primera vista, pareciera que todo fuera claro y simple: Perseo se enfrenta a la Medusa; sin embargo, situación novedosa, finalmente es vencido.

Según José Hilario Ortega, en la primera estrofa "el poeta le pide a Medusa que le permita que no aparte su mirada de ella; a la vez le suplica a la amada y a la poesía que no dejen que sus ojos

fragmentados, pero no rotos, por el impacto de la visión tan tremenda dejen de mirarlas; sin embargo, el poeta también pide que los ojos medusinos no separen su mirada de él. Si esto sucediese, entonces, dice, 'se me dispersarían', se le harían, añicos /sic/ y romperían 'mi muerte con su grito'".⁴¹

La situación, en realidad, es mucho más compleja.

Ortega afirma que en el madrigal —y en toda la poesía de Owen— el sentido de la vista es primordial. Por esta razón dice que si los ojos de Perseo se dispersaran, se le harían añicos y romperían la muerte con su grito. Aquí hay un error de lectura por parte de José Hilario Ortega. Aparte de la vista, en el madrigal —y en toda la poesía de Owen— es fundamental el sentido del oído; de aquí la importancia del canto, de la voz y del grito. Por lo mismo, el error de lectura se hace más evidente cuando uno toma en cuenta que quien ha de romper la "muerte con su grito" no son —no pueden ser— los ojos astillados, sino el canto del pez sitibundo; canto que produce voz helada en la garganta de la Medusa; voz helada que provoca el grito.

El poema posee una ambigüedad intensa. El título mismo confunde al lector. Si, de acuerdo con la forma de pensar de Owen en su juventud (Primeros poemas), un madrigal debe hablar sobre un tema amoroso desde un punto de vista positivo (recuérdese: "No me pidas, Amiga, que mi canto / sea madrigal"); es decir, que hable de alegría, optimismo y amor, al leer el título "Madrigal por Medusa" uno no sabe a ciencia cierta si se trata de un poema de amor por Medusa, de un triunfo o de una derrota. La palabra madrigal remite —debe remitir— a un Perseo en buenas relaciones con ella; la palabra Medusa, por el contrario, de inmediato remite al mito en el cual Perseo es el héroe vencedor y ella, la vencida. La palabra madrigal en relación con la palabra Medusa da lugar —en el contexto de la

⁴¹ J.H. Ortega, op. cit., p. 173.

poesía de Owen- a una paradoja, la cual da lugar a la invitación morbosa para leer un poema dedicado a un ser tan repugnante. Ello no obstante que Tomás Segovia nos haya advertido que se trata de la vida y de la amada; o que José Hilario Ortega nos haya aclarado que también se trata del arte y de la poesía. Como quiera que sea, las metáforas no logran abolir la repugnancia y el interés (el binomio atracción/repulsión mencionado por García Terrés y la dualidad bien/mal comentada por Vicente Quirarte) que suscita el solo nombre de la Medusa o Gorgona.

La ambigüedad también aparece en el tono con el que Perseo se dirige a la Medusa. ¿Ordena o implora? Ambas actitudes son posibles. Haciendo abstracción del título general del libro (Perseo vencido), después de leer la primera estrofa no se sabe a ciencia cierta si Perseo vence o ha sido vencido. La expresión "ojos astillados" posee un sentido incierto. Por una parte, puede referirse al artilugio de que se vale Perseo para vencer a la Gorgona: según el mito, Atenea acompañó a Perseo en su aventura, y le advirtió que no debía mirar directamente al monstruo, sino sólo su reflejo en el espejo brillantemente pulimentado que le regaló para tal efecto. El astillamiento de los ojos pudo deberse al intenso brillo del espejo. De ser así, en este momento de la lectura podría pensarse que Perseo es el vencedor. Esto explicaría la expresión "prisa de salvarme".

El problema admite otra conjetura. Si el sujeto lírico habla de "la cárcel / de hallar tu mano", tal vez Perseo sí vio directamente el rostro de Gorgo. En tal caso, el choque, el encuentro de miradas produce el astillamiento de los ojos: en ese instante Perseo sufre momentáneamente una confusión total: en ese instante se le astillan los ojos, implora o exige la "cárcel" para contenerlos y, al mismo tiempo, siente la inminencia del deseo de salvarse: "la prisa". Sucede todo al mismo tiempo y al mismo tiempo no sucede nada. Como en "El Aleph" de Borges, la contemplación y la conciencia del infinito,

en este caso de la muerte, son instantáneas; pero para dar cuenta de ellas, es necesario asumir la sucesividad del lenguaje.

Ambigüedad plena: "ojos astillados" por mirar el rostro de la Medusa en un espejo brillantemente pulimentado; "ojos astillados" porque Perseo vio directamente tal rostro o, cabe una tercera posibilidad: el artilugio no dio resultado y, no obstante ver sólo la imagen del rostro fatal, Perseo fue petrificado. Así cobra pleno sentido la expresión "cárcel", pues supone dominación por parte de la Medusa, lo que se refuerza con la expresión en imperativo que inicia la estrofa: "No me sueltes...".

En la primera estrofa Owen sigue y, al mismo tiempo, no sigue al mito: lo confunde. No sólo en el sentido de invertirlo como contramito, sino como traslación de atributos. La cárcel que ha de evitar la dispersión de los "ojos astillados" es la mano ("tu mano") de la Medusa, pues a ella se dirige el sujeto lírico. No obstante, en el mito jamás se detalla o se aclara si la Medusa utilizó alguna de sus manos para vencer o para defenderse al ser vencida. Sí, en cambio, aclara que Perseo estuvo al acecho cuando las Gorgonas dormían; y "guiada su mano por Atenea, vuelta la mirada hacia el escudo de bronce en el que veía la imagen de Gorgona, la decapitó".⁴² Olvido, confusión o mera coincidencia, el poema de Owen atribuye a la mano de la Medusa lo que en el mito corresponde a Atenea. ¿O será que el poeta inconscientemente manejó la dualidad Medusa-Atenea como una unidad antitética y complementaria? Lo cierto es que la "mano" es un elemento bastante incómodo en la primera estrofa; tan incómodo que permite conjeturar que la Medusa intentó salvar a su agresor cubriéndole los ojos con su mano.

Para Ortega, la imagen frágil de la muerte del sujeto lírico sólo podría ser neutralizada por el amor. Por tanto, Medusa (la amada y la poesía) serían su salvación si estas entidades aceptaran la

⁴² Apolodoro, *La Biblioteca*, p. 54.

petición de Perseo. Pero Medusa sólo permite que Perseo la mire. Ella no podría hacerlo porque lo desintegraría /sic/ y, además, “perdería la cabeza: su vida y su ego están por encima del mundo. Si permite que artistas y poetas la contemplen es para enaltecer su propia imagen, para hacer su culto”.⁴³ Todo esto a propósito de la segunda estrofa.

La ambigüedad también predomina en el segundo cuarteto. Sobre todo por mencionar “Embelesado el pulso”. En primera instancia, “pulso” remite a la mano de la Medusa mencionada en la primera estrofa. La mano es la “cárcel” de los “ojos astillados” de Perseo. No obstante, el verso admite otra conjetura: podría tratarse de la mano de Perseo al momento de querer cortar la cabeza de la Gorgona. También, quizá, podría ser la de Atena, según se vio al comentar la estrofa anterior. De cualquier manera, es una imagen plástica y estática, la cual, sin embargo, por medio de la ironía va de lo positivo y optimista a la desolación total: el pulso embelesado es noche feliz, es noche nada más, es amor dormido. No obstante, todas las linduras mencionadas no son otra cosa que “dolor bisiesto emparedado en años”. No hay contemplación de algo importante que sea gratuita. El amor es lo menos recomendable. El último verso remite a inmovilidad y a petrificación, también a muerte. Aquí se puede empezar a sospechar el triunfo de la Medusa.

El enigma caracteriza a la tercera estrofa. ¿Quién es el “pez sitibundo” que ha de cantar? Hay varias posibilidades: el sujeto lírico desdoblado en una tercera persona, Owen, Pegaso, quien, según el mito, brota del cuello de Gorgo (aunque esto último es prácticamente improbable ya que la cabeza de Gorgo no será cortada). El Perseo de Owen se enfrenta con lo inconcebible. En el enfrentamiento con lo inconcebible siempre hay una dádiva; en este caso es la posibilidad del canto. Al mismo tiempo, la contraparte es

⁴³ J.H. Ortega, *op. cit.*, p. 173.

el precio alto que el poeta debe pagar: el cantor estará preso, su canto será una voz ahogada en la garganta de la Medusa; y esa voz será sólo un grito.

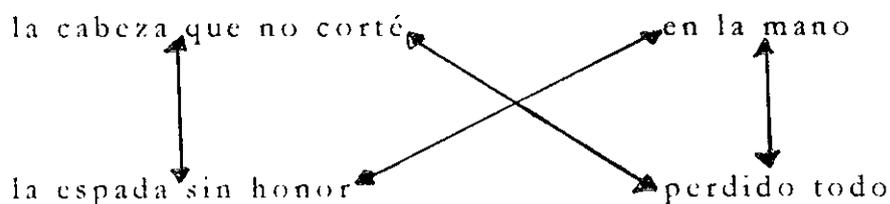
Ortega escribe que en la última estrofa, al quedar el sujeto lírico como estatua de sí mismo, “el poeta perderá los sentidos, se petrificará, excepto la vista y la memoria, ‘el gesto huraño’, que le permitirá seguir contemplando su imagen y perpetuarla en el recuerdo de la humanidad. Owen poetiza el mito de Perseo y crea el suyo propio, su hazaña consiste en haber rehusado cortarle la cabeza a Medusa, porque veía en ella a la mujer amada, a la poesía y al arte. La concepción remitificadora de Owen es plenamente estética, su visión responde a una mirada estética del mundo”.⁴⁴

En este caso, mi desacuerdo tiene que ver con la intensidad de las ideas. En mi opinión, también se da una petrificación de la vista y de los sentidos; el “gesto huraño” no sólo no le permitirá seguir contemplando a la Medusa, sino a sí mismo (aunque en realidad Medusa y el sujeto lírico sean la misma entidad, como lo indico al final de este capítulo); Owen no poetiza el mito de Perseo: lo destruye; tampoco el poeta crea un mito personal: en los encuentros con lo inconcebible, el poeta no crea, encuentra, como si fuera una fatalidad –azar o destino– su mito personal.; en Owen no hay hazaña (esto es propio de los héroes vencedores), sino derrota: no rehusó cortar la cabeza de Medusa: no pudo hacerlo. Finalmente, hubiera sido bastante interesante que Ortega hubiera explicado cómo “una mirada poética del mundo” se relaciona con cuestiones tan negativas (el mal) como cárceles, presos, amores que son dolores emparedados en años, cantos que son voces heladas y que terminan siendo gritos desgarradores capaces de romper a la muerte, petrificaciones que son derrotas y pérdidas de honor.

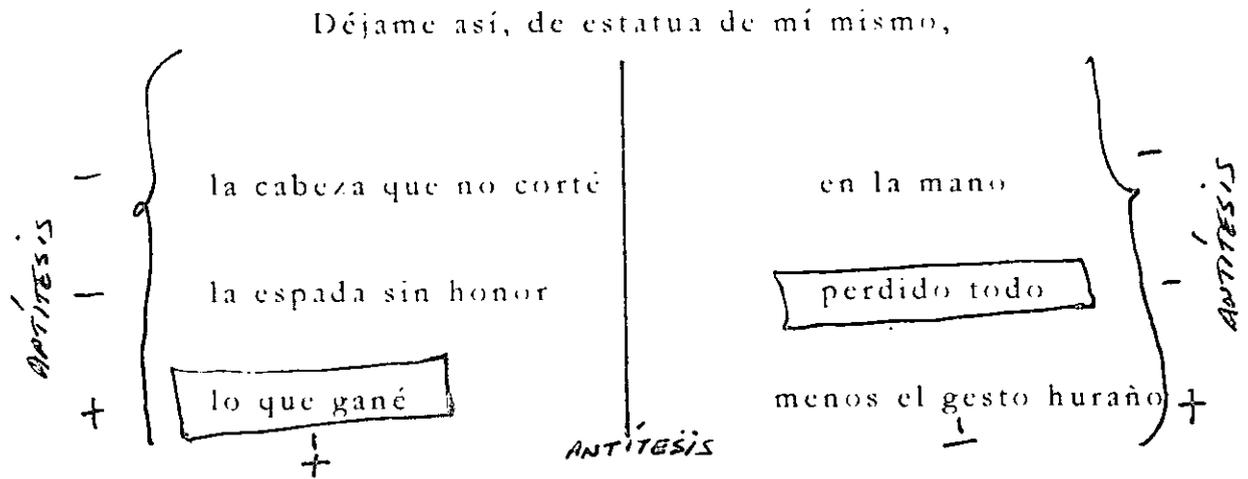
⁴⁴ *Ibid.*, p. 173-174.

La cuarta estrofa confirma la derrota y, al mismo tiempo, la victoria de Perseo. El sujeto lírico exige o implora a Medusa que lo deje así petrificado, muerto (“de estatua de mí mismo”). No obstante, y para no variar, el segundo verso agudiza la ambigüedad por medio de la anfibología. La disposición sintáctica refuerza la ambigüedad; en una primera instancia, prosificando la estrofa, el sentido sería el siguiente: Perseo pide -ordena- a la Medusa- que lo deje petrificado, con la espada sin honor en la mano, perdido todo, la cabeza que no cortó, excepto el “gesto huraño”.

Pero la situación no es tan sencilla. La expresión “Déjame así de estatua de mí mismo” con que se inicia la estrofa rige el sentido de toda ella y provoca su ambigüedad. Por el hecho de que la expresión “en la mano” aparezca situada en medio de las dos expresiones “la cabeza que no corté” y “la espada sin honor”, la ambigüedad se impone: la lógica propia del lenguaje poético, por medio de un quiasmo, permite leer hacia la derecha, hacia abajo, hacia arriba y en cruz:



La lectura de esta estrofa se vuelve compleja y ambigua dando lugar a diversas lecturas. Si se considera al primer verso de esta cuarta estrofa como un eje de simetría, los tres versos siguientes permiten establecer una bimembración; la cual, a su vez, permite una lectura horizontal y otra vertical. En ambas instancias la antítesis como ambigüedad rige y determina los sentidos de la estrofa:



Con base en esto se puede entender que si bien Perseo ha sido vencido, no se trata de una derrota total y definitiva, única. Perseo ha sido vencido y, al mismo tiempo, ha derrotado a la Medusa, pues al final de la estrofa se habla de estar dispuesto a perder todo lo que ganó, “menos el gesto huraño”, el cual puede formar parte de lo ganado. La ambigüedad, la polisemia y la lógica del lenguaje poético impiden dar una respuesta definitiva. Ahora bien, para colmo de ambigüedad nunca queda claro si Perseo pide quedarse de estatua de sí mismo, perdido todo, menos lo que ganó (“el gesto huraño”), o, por el contrario, podría entenderse que Perseo pide quedarse así, de estatua de sí mismo, pero no con el “gesto huraño”.

Aun leyéndolo completo, el “Madrigal por Medusa” es un enigma. En este sentido, no debe olvidarse la anécdota que el mismo Owen cuenta respecto del misterio de la poesía: una amiga suya, norteamericana, viaja a México. Owen le recomienda leer la poesía que han escrito algunos de sus amigos poetas. La amiga promete hacerlo. Ya en México visita librerías y, sin proponérselo, se encuentra con toda una teoría poética: pregunta al encargado de una librería por “Muerte sin fin” y por “Nostalgia de la muerte”. El librero trata de recordar si tiene tales obras o no. Piensa; duda; frunce el cejo y, por fin, para no errar, pregunta a la ávida lectora si

se trata de novelas policiacas. En lugar de reírse o enojarse, cuando Owen se entera de esto, afirma que tal vez el librero no andaba tan despistado porque, en el fondo, es probable que la poesía sea una especie de novela policiaca, en la cual cada lector debe buscar y encontrar su propia solución al crimen cometido.⁴⁵ La poesía de Owen es una invitación y un reto en este sentido; sobre todo si se toma en cuenta que para Owen perder es ganar: Perseo es vencido por la Medusa pero gana el "gesto huraño". El mismo poeta reconocía su obsesión por estos términos: "Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto y disciplinado; habla dogmático desde que, hace cuatro años, jugó un reverso heroico de la apuesta de Pascal, y empezó a tirar los dados del arte para no ganar nada, acertando, a perderlo todo, por temor de equivocarse"⁴⁶ (el subrayado es mío).

Así las cosas, habrá que saber, hasta donde sea posible, en qué consiste la derrota (perder) y la victoria (ganar) de Perseo ante la Medusa y, sobre todo, qué importancia o relación tiene dicha paradoja en la contemplación de esta imagen con el resto de la obra del poeta Gilberto Owen.

&

Contemplar una estatua griega o renacentista no siempre se limita a una experiencia entendida como una mera complacencia estética. Los dioses griegos como centro propiamente dicho de la representación ideal del arte clásico, han provocado que se hable de un arte humanista. Según Hegel, el contenido de los dioses griegos

⁴⁵ Cfr. Gilberto Owen, *Obras*, p. 288.

⁴⁶ G. Owen, "Nota autobiográfica", en *Obras*, p.199.

“no es lo solo externo al espíritu humano de la naturaleza o la abstracción de la deidad una en la que sólo queda una forma superficial o la interioridad carente de figura, sino que su contenido es extraído del espíritu del ser-ahí humano y, por tanto, lo propio del pecho humano, un contenido en el que el hombre puede libremente converger como consigo mismo, pues lo que produce es la más bella creación de sí mismo”.⁴⁷ Cuando no se trata de la figura humanizada de un dios, aparece la figura del adolescente bello (Aquiles o Alejandro).

Los griegos, en realidad, no produjeron un arte humanista. La razón principal estriba en que los griegos no eran humanistas, en el sentido que se le ha dado a este término sobre todo a partir del Renacimiento. Para Heidegger el arte griego no es humanista. Según este filósofo, el concepto de humanismo se inicia en la época de la república romana. “En Roma encontramos el primer humanismo. De ahí el que éste sea un fenómeno específicamente romano, surgido del encuentro de la romanidad con la cultura del helenismo. El llamado Renacimiento de los siglos XIV y XV en Italia es una renascentia romanitatis. Porque lo que importa es la romanitas, se trata de la humanitas, y por eso de la paideia griega. Pero lo griego se ve en su figura tardía y esta misma romanamente”.⁴⁸

Los griegos poseían la convicción sobre la existencia de los dioses: los dioses existen y no mueren: los hombres también existen, pero son mortales. La existencia de los dioses es la condición necesaria de la existencia del poema y de la estatuaria, pues estos elementos “representan la celebración de lo divino por parte de los mortales. Ni el poema, ni la estatuaria están en efecto a disposición libre de los humanos: no se trata allí de producir la más hermosa de las formas humanas para complacerse en ellas (ésta es la

⁴⁷ G.W.F. Hegel. Lecciones sobre la estética, p. 353.

⁴⁸ Martín Heidegger. Carta sobre el humanismo, p. 15.

interpretación de la estética moderna). Se trata de responder mediante la ofrenda de la obra al mensaje generoso que los dioses nos dirigen".⁴⁹ Al contemplar una estatua griega se establece la relación entre lo inmortal y luminoso, propio de los dioses, y lo opaco y finito de los mortales. Contemplar es reconocer la diferencia y la relación.

En lugar de expresar la preeminencia de lo humano, como quería Hegel, el arte griego es un arte donde lo humano aparece radicalmente subordinado. "Les Grecs -afirma André Malraux- ont assurément pratiqué un culte, connu la prière qui sollicite protection ou faveurs. En ont-ils connu d'autres? Les leurs semblent des hymnes. Ulysse se prosternait encore devant la terre; nous n'imaginons pas Périclès prosterné devant Athéna; pas davantage, priant à mains jointes. Le geste cultuel qui symbolise la Grèce, c'est la présentation de l'offrande".⁵⁰

La relación entre dioses y hombres se da en una instancia del Ser llamada cosmos. Dicha instancia está situada más allá de los dioses mismos y brilla desde siempre, antes que los dioses. Por tanto, ahí se encuentra, al mismo tiempo, el límite y el acuerdo propio de los seres mortales. Y es este espacio del Ser, que existe desde siempre, donde los dioses y los hombres deben disponer de sus facultades propias. Ambos se encuentran situados en un espacio propio, pero que tiene como punto de referencia otro espacio en el cual prevalece la perfección y la inmutabilidad anteriores a los dioses mismos. La situación jerárquica es inevitable: Cosmos-Dioses-hombre. Todo lo que pudiera venir del Cosmos tendría que pasar primero por los dioses. La lejanía de lo humano con lo cósmico es insalvable, lo cual supone una limitación. La limitación que es carencia deviene deseo, necesidad de algo que, de suyo, es

⁴⁹ Bernard Sichère, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ André Malraux, *La metamorfosis de los dioses*, p. 50.

inalcanzable e incomprensible: la noción del Mal entre los griegos consiste en este pensamiento cósmico relativo al hombre y su relación con lo Otro que, desde siempre, le es completamente diferente, ajeno e incomprensible.

Esta situación aparece, principalmente, en la tragedia clásica. En ella, la palabra übris (hybris) en principio designa una desmesura, una forma de conducirse que va más allá de lo debido. En el fondo, tal palabra remite a una guerra, una disensión, una querrela "no ya entre los hombres y ni siquiera entre los hombres y los dioses, sino en el mismo seno del Ser, por cuanto éste entraña una oscuridad primera que nada permite disipar por completo, una especie de crueldad anterior a toda malevolencia subjetivamente asignable".⁵¹ Se trata de lo que sucede en ese más allá -el cosmos- y que es completamente inaccesible al hombre común, aunque, tal vez, no del todo a los artistas.

Tal es el caso de Gilberto Owen. Cuando el poeta contempla la estatua en la que Perseo le ha cortado la cabeza a la Medusa, en lugar, o además, de experimentar una emoción estética, obtiene una revelación: no obstante lo representado, en el fondo Perseo siempre ha sido derrotado y a la Medusa jamás se le ha cortado la cabeza. El poeta intuye la guerra, la querrela, entre la monstruosa Gorgona y el héroe Perseo. Pero esta querrela no solamente tiene que ver con el hombre Gilberto Owen, ni solamente con el héroe Perseo y la monstruosa Gorgona: es la querrela, el Mal, que se da en la instancia profunda del Ser mismo, en la instancia llamada Cosmos. Con esta revelación Owen experimenta o se enfrenta al Mal, pero ya no sólo desde la perspectiva de la cultura judeo-cristiana, sino al Mal desde el ámbito del pensamiento griego. Lo que se representa ante los ojos del poeta Gilberto Owen "es la radical subordinación (...) a una

⁵¹ Bernard Sichére, op. cit., p. 40.

potencia mucho más antigua, a una concepción del Ser que obliga al hombre a reconocerse vasallo de una maldad inmemorial".⁵²

Cierto, la estatua que contempla Owen, realizada probablemente por Benvenuto Cellini, corresponde al arte humanista del Renacimiento. No obstante, el motivo principal, el tema (Perseo venciendo a la Medusa), pertenece por completo al pensamiento no humanista de los griegos.

El Cosmos es el espacio de lo que es siempre y de lo que asigna un destino. En consecuencia, intuir el Cosmos, por parte de un poeta, le proporciona la confirmación de su destino. Sólo en este contexto cobra sentido la afirmación que José Sergio Cuervo hace en su tesis cuando afirma que "Owen veía a la poesía como una maldición".⁵³ Por lo mismo, no estoy de acuerdo con José Hilario Ortega cuando dice que en el "Madrigal" la Medusa aparece menos monstruosa y más humanizada.⁵⁴ Tampoco con García Terrés, quien sostiene, basándose en Freud, que "La Medusa del Madrigal de Owen no suscita terror, aunque sí petrifica"⁵⁵

Por el contrario, si la Medusa representa la amada y la vida (Tomás Segovia), la poesía y el arte (J. H. Ortega), la atracción y la repulsión (García Terrés), y la dualidad bien/mal (Vicente Quirarte), todo esto acentúa más el sentido de lo terrible y de lo monstruoso, ya que la maldad inmemorial (el Mal) revelada por la estatua de Perseo y la Medusa consiste "en el extravío del estrago y de la devastación que lleva a los mortales a esa región extrema donde el horror les hace perder el rostro".⁵⁶ Para qué otra cosa mejor habrían de servir la amada y la vida misma, la poesía y el arte, la atracción y repulsión y el bien y el mal juntos, si no es para tener conciencia, como poeta, de esta terrible jubilosa maldición.

⁵² Ibidem

⁵³ Vid. hoja 69 de este capítulo

⁵⁴ Ibid., hoja 70

⁵⁵ Jaime García Terrés, op. cit., p. 92.

En el caso de un poeta, la querrela contiene la queja, pero no como una forma de canto, sino de poesía como grito. Lo que no se puede captar por la vista debido a su monstruosidad, cuando menos se lo puede escuchar. La querrela del Mal en el seno del Ser es la voz del sufrimiento que brota del corazón; quien habla -grita- en el corazón del Mal. "Como pensamiento del mal, el poema trágico expresa en definitiva dos cosas: que el hombre desaparece con la irrupción del exceso del mal y que en el momento de desaparecer lega un canto que para el sobreviviente es el exorcismo de ese exceso".⁵⁷ La poesía de Owen no es canto sino grito desgarrador. Así, en el Madrigal:

Cante el pez sitibundo, preso en redes
de algas en tus cabellos serpentinos,
pero su voz se hiele en tu garganta
y no rompa mi muerte con su grito.

Y en el Sindbad...:

(...)

y han de decir: "Un poco de humo
se retorció en cada gota de su sangre".
Y en el humo leerán las pausas sin sentido
que yo no escribí nunca por gritarlas
y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida.

A la mitad de una canción, quebrada
en áspero clamor de cuerda rota.

⁵⁷ Bernard Sichère, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

Desde el fondo del Cosmos la querella hace que cante el pez sitibundo con la esperanza y el temor de que el grito no rompa su muerte. El "Madrigal por Medusa" es el grito de lo que no puede verse en apariencia, pero que se puede intuir (el sumo Mal): el madrigal está sabiamente construido alrededor del momento de horror como un homenaje; así como se construye un templo para la honra de los dioses.

Toda construcción que tenga que ver con los dioses, los héroes y los monstruos revela y, al mismo tiempo, esconde su significado profundo. La construcción sagrada siempre es simbólica; muestra una apariencia inmediata, reconocible, y simultáneamente permite intuir la inminencia de una revelación. Es un llamamiento de lo maligno pero verdadero que está más allá de los juegos de sombras opacas del mundo aparente, y al que sólo tienen acceso unos pocos. El poeta Gilberto Owen contempla la imagen artística en la cual el héroe Perseo vence al monstruo —la Medusa— cortándole la terrible cabeza poblada de serpientes y el rostro con la mucca petrificadora. Sin embargo, el poeta, ante esta apariencia inmediata, intuye los ecos lejanos de una situación milenaria, como un motivo musical que prometiera entregar —poco a poco— una melodía completa. Cuando logra captarla, el poeta puede, al fin, vislumbrar lo contrario de lo que está contemplando: el héroe —en realidad— es el vencido; y el monstruo femenino, el vencedor. Al mismo tiempo capta que en estos niveles de la intuición humana, perder es también una forma de ganar. Se trata del contramito, de la consolidación de la visión al revés y ambigua del mundo en la poesía de Gilberto Owen.

La visión al revés del mundo (El Mal) remite a la época arcaica. La "conciencia teológica" de Contemporáneos revela —en términos de C.G. Jung— el inconsciente colectivo en relación con la diosa primitiva, con la Gran Madre, anterior a los sistemas

religiosos patriarcales (judaísmo, cristianismo, Islamismo, mitología y religión griegas). El reconocimiento de tal deidad femenina se remonta a las civilizaciones del Neolítico y de la Edad de Bronce. Esta figura mítica posee un simbolismo dual: en la tierra la representa la serpiente; en el cielo, la luna:

“La maravillosa capacidad de la serpiente para mudar la piel y renovar así su juventud le ha proporcionado en todo el mundo el carácter de señor del misterio del renacimiento, del que la luna, creciendo y menguando mudando la piel de su sombra y creciendo de nuevo, es el signo celestial. La luna es el señor y la medida del ritmo creador de vida del útero, y, por tanto, del tiempo, a través del cual los seres vienen y se van: señor del misterio del nacimiento y de la muerte, que no son sino aspectos de un estado del ser. La luna gobierna las mareas y el rocío que cae durante la noche para refrescar el pasto en el que paca el ganado. Pero la serpiente también es un señor de las aguas. Mora en la tierra, entre las raíces de los árboles, frecuenta los manantiales, lagunas y cursos de agua, se desliza con un movimiento de ola; o asciende a las ramas como una liana, para colgar de ellas como una especie de fruta mortal. La sugerencia fálica es inmediata, y, como devoradora, también sugiere el órgano femenino; de forma que expresa una imagen dual, que opera implícitamente sobre los sentimientos. Asimismo, una asociación dual de fuego y agua se vincula al rayo de su mordedura, la flecha bifida de su activa lengua y la quemadura letal de su veneno. Cuando se la imagina mordiéndose la cola, como el uroboros mitológico, sugiere las aguas que en todas las cosmologías arcaicas rodean y reposan, permeándola, bajo la flotante isla circular de la Tierra.”²⁸

La diosa poseía su propio edén. La representación de esta deidad solía aparecer en una especie de mítico jardín, edén o paraíso. Los elementos o figuras de la composición corresponden a diversas formas: seres humanos (hombres y/o mujeres); animales

²⁸ Joseph Campbell. *Las misiones de Dios. Mitología occidental*, p. 25-26.

(serpientes, leones alados); vegetales (el árbol -axis mundi-, flores, ramas, frutos); astros (la luna, el sol); elementos (el agua de la vida). Todo ello no es otra cosa que "la máscara de un principio finalmente incalificado, más allá de todos los nombres y las formas, pero sin embargo, habitándolo".⁵⁷

La relación con el Génesis es evidente: el árbol es el árbol de la vida; los leones alados, los querubines; la serpiente, el principio activo que ofrece el conocimiento; la luna y el sol, los principios opuestos, etc. No obstante, aquí no se habla de pecado original, de la Caída; tampoco hay ira divina por parte de los dioses, ni maldición alguna hacia la serpiente. Lo más importante: no hay sentido de culpabilidad. La sabiduría y el conocimiento del mundo son ofrecidos de buena gana. La civilización patriarcal, por ejemplo la hebrea de la Edad del Hierro del primer milenio a.C., invirtió el sentido de tales figuras míticas para dar lugar a los conceptos de pecado original y la Caída.

La cultura religiosa griega también realizó una inversión similar. En los festivales agrarios y en los cultos místicos de Grecia existían vestigios de una mitología anterior a la homérica; mitología en la que se adoraba no a Zeus sino a una diosa, oscuramente ominosa, de triple o múltiple apariencia y que era la madre de los vivos y de los muertos. Su consorte por lo general tenía forma de serpiente; sus ritos consistían en el ofrecimiento de cerdos y seres humanos; las ofrendas eran dirigidas hacia abajo, hacia la oscuridad, a la hora del crepúsculo en bosques y campos; la sangre fresca se vertía en los abismos sin fondo de zanjas. Según Jane Harrison, "Los seres adorados no eran dioses humanos racionales, cumplidores de la ley, sino daimones imprecisos, irracionales, fundamentalmente malévolos, espíritus, fantasmas y

⁵⁷ Ibid., p. 30.

duendes y similares aún no formulados y encerrados en la divinidad".⁶⁰

La intención principal de estos ritos y ofrendas se resumía en la fórmula: "doy para que te vayas"; si el aspecto negativo del demonio (daimon) se disipaba, quedaba sobreentendido que la salud y el bienestar, la fertilidad y el fruto, brotarían de su fuente natural por sí mismos.

No obstante, el sistema patriarcal acabó con todo esto. El nacimiento del héroe está asociado a la espada y a la lanza, a la batalla y al saqueo, y se opone a la forma de comprender la naturaleza y las necesidades de la vida fundamentalmente orgánica y vegetal. Si antes prevalecía el culto tanto a los aspectos oscuros como a los luminosos, ahora sólo importa este último. Ahora el héroe conquistador ha de vencer al monstruo y obtener una recompensa (un tesoro, una doncella, un reino, Crisaor y Pegaso...). El héroe del sistema patriarcal surge como un gran poder totalmente superior a la figura femenina de la Madre Tierra, del Señor Serpiente y de la Señora Luna. Los héroes se presentan "primero y principalmente como protesta contra la adoración de la tierra y los demonios de la fertilidad de la tierra (...) a medida que la atención del hombre se centra más y más en su propia humanidad, tal culto es una fuente obvia de peligro y enfermedad".⁶¹

Pese a lo anterior, y por fortuna, existen imágenes simbólicas y míticas en las que todavía les subyace la presencia de las fuerzas oscuras de la tierra maldita aunque fecunda. En tales imágenes pareciera que alguien hablara y —escribe Campbell— dijera: "¿Pero no oyes la canción más recóndita y profunda?".

El mito de Perseo y la Medusa es una de ellas. Entre los diversos motivos que estructuran dicho mito sobresale uno:

⁶⁰ J. Harrison. Prolegomena to the study of greek religion, citada por Joseph Campbell, op. cit., p. 34-35.

⁶¹ Ibid., p. 42

Esculapio, dios de la Medicina, conservó, gracias a la ayuda de Atenea, la sangre de las venas de la Medusa, tanto del lado izquierdo como del lado derecho. La sangre del lado izquierdo quita la vida; con la del lado derecho, sana y devuelve a la vida. En Medusa, por tanto, coexisten los poderes antitéticos de la vida y la muerte; de la destrucción y la resurrección. En este tipo de símbolos subyace la ambigüedad, la ambivalencia. Tales imágenes simbólicas —afirma Joseph Campbell— “Dirigen un mensaje pictórico al corazón que es exactamente el contrario del mensaje verbal dirigido al cerebro”.⁶²

El corazón del poeta Gilberto Owen escucha los ecos de esa canción recóndita y profunda relacionada con la fuerza oculta de “la serpiente eterna, mudando vidas como si fueran pieles, que, avanzando, siempre girando en su círculo del eterno retorno, continuará así por siempre, como ya ha girado durante toda la eternidad, sin llegar a ninguna parte.”⁶³

Cuando esa situación permanente se ve amenazada, el enfrentamiento de los contrincantes provoca el enfrentamiento de voces contrarias. Sobre las “voces” en la poesía de Owen, Guillermo Sheridan aventura una hipótesis en verdad inquietante. Si, en realidad, Owen nació el viernes trece de mayo de 1904, a las dos de la mañana. “¿Qué hacer entonces —se pregunta Sheridan— con el verso de Sindbad el varado que dice: ‘Todos los Owen nacen en domingo’? ¿Y con el que avisa que será un martes 13 ‘en que sabrán mi vida por mi muerte’?”. Según este crítico, la voz que dice lo anterior no corresponde a Gilberto, sino que pertenece a Guillermo Owen, su padre, entre otras cosas porque la fecha de muerte de Guillermo Owen sí coincide con la que se menciona en el poema. “En ese poema —agrega Sheridan—, creo, como en otros del Sindbad, el que habla no es Gilberto, sino Guillermo (en un ‘discurso

⁶² Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 34.

⁶³ *Ibid.*, p. 41.

prestado' como el que Eliot le presta a 'Burbank' en Gerontion, digamos).⁶⁴

En cuanto al Madrigal, las voces contrarias son las del monstruo y el héroe. Con base en lo anterior, sospecho que en el Madrigal, además del sujeto lírico, también habla la Medusa. Al comentar dicho poema,⁶⁵ mencioné la traslación de atributos: la mano que se menciona en el primer cuarteto -que en el mito se refiere a Atena-, Owen la atribuye a Medusa. No obstante, si la Medusa también habla, la situación es por completo diferente. Hay un dato interesante en el mito de Perseo y la Medusa. Jean Paul Vernant menciona el detalle siguiente: "Medusa (...) en el momento de morir vuelve sus ojos hacia Perseo"⁶⁶, y cuando esto sucede, el héroe aparta su mirada prudentemente". Este detalle es particularmente interesante, toda vez que en la mayoría de las versiones conocidas del mito, se dice que la Gorgona estaba distraída o, de plano, durmiendo cuando Perseo le cortó la cabeza.

Desde esta perspectiva, el enfrentamiento de Perseo con la Medusa es encuentro y reconciliación. El que se diga que Medusa se da cuenta de lo que sucede, de la inminencia de su perdición y de su muerte, volteando para mirar, para ver, a su asesino, permite afirmar que el Madrigal de Owen, en su primera estrofa, posee un tono de imploración -ya no puede ser de mando-, y quien habla e implora es la Medusa: "No me sueltes los ojos astillados". Por tanto, es bastante probable que la "mano" sea la de Perseo en relación -y para no variar- con la ambigüedad: la mano sosteniendo el espejo, la mano con la espada, o la mano al tomarla de los cabellos serpentinos. Ante esto, la segunda estrofa también es pronunciada por la Medusa y se trata de toda una declaración de amor. Es interesante hacer notar cómo en las estrofas una, tres y cuatro, el

⁶⁴ Guillermo Sheridan, "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio", p. 6.

⁶⁵ Cfr. hojas 81 y ss de este capítulo.

⁶⁶ J.P. Vernant, La muerte en la Grecia arcaica, p. 101.

que habla lo hace en primera persona de singular; mientras que en la segunda, se habla en primera de plural:

Embelesado el pulso, como noche
feliz cuyos minutos no contamos,
que es noche nada más, amor dormido,
dolor bisiesto emparedado en años.

Sólo una entidad femenina puede quedar fascinada ante el pulso embelesado de una mano que está a punto de destruirla y, al mismo tiempo, hacer una promesa de felicidad y de amor. No obstante, y por lo mismo, esa promesa es un dechado de ironía perversa: Ella (la Madre, la Amante, la Hermana, la Hija, la Vida, la Poesía, el Arte y todo lo que quieran), sólo Ella puede brindar una "noche feliz" durante la cual ellos, como buenos amantes, sean capaces de abolir el tiempo ("cuyos minutos no contamos"), puesto que es una "noche nada más", un "amor dormido". Pero lo esencialmente irónico y perverso es que esa noche feliz y eterna y amorosa sea, en realidad, un "dolor bisiesto emparedado en años". Ante una promesa tan tentadora e irresistible, al poeta sólo le queda aceptarla como si fuera una fatalidad. Y, para que no se diga que no hay justicia poética del universo, también cuenta con dos estrofas para contestar en forma admirablemente antiheroica: la voz y el canto —aunque terminen siendo grito—, no obstante que el precio sea la muerte; y el "gesto huraño", aunque el precio sea el deshonor. En el fondo, pero muy en el fondo y de acuerdo con la visión al revés y ambigua del mundo, la paradoja se impone: las situaciones negativas mencionadas (lo antiheroico y el deshonor) en realidad remiten a lo contrario; pero ese contrario está mucho más allá de la vulgaridad heroica y del honor común y corriente.

El espejo o escudo brillantemente pulimentado pudo tener otra función definitiva para que la Medusa implorara "No me sueltes los ojos astillados". En efecto, a partir del siglo V de nuestra era se subraya el recurso del espejo que Perseo utiliza para no mirar de

frente al monstruo. Roger Caillois propone una variante en el enfrentamiento entre Perseo y la Medusa: "Perseo encuentra a las Gorgonas dormidas en una caverna. Apartando los ojos y ayudándose con el espejo, decapita a Medusa sin mirarla. (Yo sospecho que se sirviera más bien del espejo para reenviar al monstruo su propio ojo fascinante)".⁶⁷ Así, el enfrentamiento de la Gorgona con su propio rostro en el espejo provoca el astillamiento de sus ojos, los cuales se dispersarían sin la cárcel de hallar la mano ("tu mano", la mano de Perseo), "al rehuir tu frente, y dispersos en la prisa de salvarme". Es más coherente —a propósito de visiones al revés— considerar que es la Medusa quien se preocupa por salvarse al enfrentar a su propio rostro petrificador.

La expresión "rehuir tu frente" es misteriosa; ¿quién rehuye la frente de quién? En el mito clásico, Perseo rehuye la frente, el rostro de Medusa; en la hipótesis de Caillois y en el poema de Owen, la Medusa, al ver su propio rostro en el espejo, trata de rehuir su propia frente. No obstante, al mismo tiempo, Perseo ve, en el mismo espejo (pues Atenea se lo había proporcionado para tal efecto), el rostro del monstruo: Medusa viéndose a sí misma equivale a que Perseo vea a Medusa en el espejo. ¿Por qué? Porque ambas criaturas constituyen una sola entidad. Hablé antes de encuentro y reconciliación. "La cara de Gorgo es el Otro, tu propio doble, el forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo (ese espejo en el cual los griegos sólo podían mirarse de frente y con la forma de una mera cabeza), pero una imagen que es a la vez más y menos que tú, simple reflejo y realidad del más allá, una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolverte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al

⁶⁷ Roger Caillois, *Medusa y Orígenes. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza del hombre*, p. 122.

convertirte en piedra".⁶⁸ Y de esto, en el fondo, no debería salvarse ni Perseo; de hecho no se salva. Y el poeta Gilberto Owen intuyó esta fatalidad al escuchar la vieja melodía milenaria -anterior a los mitos patriarcales, contemporánea del mar-, revelada directamente a su corazón.

Perseo ante su propia semejanza (la Medusa) equivale a Gilberto Owen ante su propia semejanza (la imagen artística que el poeta contempla en la que el héroe supuestamente ha vencido a la Gorgona, aunque en el fondo intuye exactamente lo contrario). Si en el madrigal se simboliza, entre otras cosas, la dualidad bien y mal (Vicente Quirarte) y Medusa vence a Perseo, hay que entender que el triunfo corresponde al Mal. En efecto, Owen no hace otra cosa -ya lo he dicho antes- que proyectar su total inmersión en el ámbito del mal sin ignorar el bien. El madrigal es la imagen compensatoria de ese mal, su objetivación. En términos de C.G. Jung, el inconsciente personal de Owen (sus vicios, sus herejías y blasfemias, su interpretación demoniaca del libre albedrío) se relaciona con su inconsciente colectivo (el hombre ante la deidad femenina, la Gran Madre), el cual remite, tratándose de un poeta, a la Diosa Blanca de la Poesía (diosa triple: del cielo, de la tierra y del infierno; blanca, roja y negra). "Las Tres Ninfas -afirma Robert Graves- son las Tres Gracias /Medusa y sus hermanas/, es decir, la Triple Diosa del Amor".⁶⁹ Al mito de Perseo y la Medusa le subyace la destrucción del poder de la Diosa Triple argiva por la primera oleada de aqueos, representados como Perseo, "el destructor". Pero en el fondo, en la perspectiva de la deidad femenina como triunfadora, el individuo que se le enfrenta para ser vencido tiene la convicción de, como dice el poeta Tomás Segovia, querer "traicionar al acerado ejército de los hombres" y de los héroes. A cambio, la Triple Diosa le proporciona

⁶⁸ Jean Paul Vernant, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁹ Robert Graves. *LA DIOSA BLANCA. Historia comparada del mito poético*, p. 29

la visión poética y la facultad de hacer augurios basándose en el vuelo de las aves.⁷"

De los dones que proporciona la Diosa Triple sobreviene el destino de poeta en Owen. La visión poética proporcionada permite afirmar con seguridad que el "pez sitibundo" es el poeta cuyo canto se convierte en la voz helada en la garganta de la Diosa; voz que se convierte en grito. Asimismo, el segundo don, en palabras de Owen, es la capacidad de "leer teología en los pájaros /a la luz del Nevado de Toluca". Así, ante tal Deidad femenina, el poeta sabe -todo verdadero poeta debería saberlo- que la mejor victoria es, qué duda cabe, la derrota; perder es ganar; la visión al revés y ambigua del mundo una vez más:

Déjame así, de estatua de mí mismo,
la cabeza que no corté, en la mano,
la espada sin honor, perdido todo
lo que gané, menos el gesto huraño.

El mal surge también por referencia. Cuando Owen contempla la estatua de Perseo venciendo a la Medusa y capta su sentido profundo (el hombre ante la deidad femenina), no cabe la noción del Mal, pues aunque existe una suerte de paraíso, en el pensamiento griego no existe la noción de pecado ni de Caída. No obstante, el mal surge porque Owen, histórica y culturalmente se desenvuelve en el espacio de la cultura religiosa judeo-cristiana (el sistema divino patriarcal). Al actuar esto último como punto de referencia, surge el mal; es decir, el sistema patriarcal -Dios- rechaza, prohíbe el culto a la Gran Madre (la prostituta de Babilonia, digamos). Si el poeta opta por el orden femenino de la deidad es como surge el concepto del mal, pues se trata de una de sus máximas herejías. Incluso si sólo contempla la estatua y, como quería el pensamiento griego antiguo, capta la querella en el seno del Ser, surge el mal (aunque ajeno a él

⁷ Ibidem.

como hombre, pero, acaso, propio de todo poeta, por haber nacido con la capacidad de acariciar la palabra); repito, surge el mal porque se enfrenta a lo desconocido y oscuro del cosmos.

A esta oscuridad desconocida del cosmos le corresponde, en el microcosmos (la interioridad del ser humano), lo que C.G. Jung denomina Sombra, entendida como el lado negativo de la personalidad el cual yace en el Inconsciente. Dichos contenidos son de dos tipos. "Los contenidos del inconsciente personal son adquisiciones de la vida del individuo; los del inconsciente colectivo, en cambio, son arquetipos presentes siempre y a priori".¹¹ Con un poco de atención y autocrítica es posible que el individuo reconozca el mal relativo a su propia naturaleza. De hecho, es lo que sucedió con Owen al intuir que la libertad de elegir puede conducir a la esclavitud de los vicios. En cambio, es poco frecuente enfrentarse con el arquetipo del mal absoluto; de hecho, "constituye una experiencia tan rara como conmocionante el verse cara a cara con el mal absoluto".¹²

Esto es lo que le sucedió a Gilberto Owen cuando contempló la estatua de Perseo y la Medusa. Los contenidos de su inconsciente personal (sus vicios) y los del inconsciente colectivo (la Medusa) provocan una conmoción definitiva en el poeta. Sólo así puede entenderse la importancia de la carta que Owen escribió desde Filadelfia, en 1948, a Luis Alberto Sánchez:

"Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en ese caso, sería Perseo vencido; si no quieres añadirle la Ruth y el Madrigal, puede ser, como decía antes, Sindbad el varado. El Perseo me suena más, porque el origen de todo, el Madrigal, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y

¹¹ C.G. Jung. Arq. Contribuciones a los simbolismos del Sí mismo. P. 22.

¹² Ibid., p. 24.

de la poesía".⁷³

Jaime García Terrés es injusto en su comentario sobre Luis Alberto Sánchez,⁷⁴ al decir que es un crítico de nada. Más bien habría que estar agradecidos con esta persona por haber respetado la "sugerencia" de Owen. En efecto, Sindbad el varado sólo abarcaría la bitácora de febrero y, acaso, las Tres versiones superfluas. En cambio, con el Madrigal y con la Ruth el título tiene que ser Perseo vencido, ya que el Madrigal es el origen de todo. Owen mismo se daba cuenta de la experiencia inaudita que había sufrido al contemplar la estatua; de la revelación de su propia maldad y de la Maldad por excelencia que supone el acto de la escritura poética entendida como una derrota ante la deidad femenina. Sobre todo cuando esta entidad asume la forma de la luna, es cuando el poeta comparte la misma actitud con los perros, lobos, zorros, chacales y coyotes que intentan cantarle.

La deidad femenina -y para no variar- también posee su espacio en la interioridad del individuo. Es la parte femenina de un ser masculino. Jung la llama anima o "Madre", entendida como símbolo de todo lo que actúa maternalmente (Madre, Hija, Hermana, la Diosa Celeste, la Vida, la Amada). "Todo hombre lleva la imagen de la mujer desde siempre en sí, no la imagen de esta mujer determinada, sino de una mujer indeterminada. Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente, que proviene de los tiempos primitivos y, grabada en el sistema vivo, constituye un arquetipo de todas las experiencias de la serie de antepasados de naturaleza femenina, un sedimento de todas las impresiones de mujeres, un sistema de adaptación psíquica heredado...".⁷⁵ Esta "Señora del Alma" en Gilberto Owen contiene a Clementina Otero, Josefina Procopio, Winona, Ernestina la beata y todas aquellas mujeres de

⁷³ Gilberto Owen. Obras, p. 279.

⁷⁴ Jaime García Terrés, op. Cit., p. 75.

⁷⁵ C.G. Jung. Recuerdos, sueños, pensamientos, p. 409-410.

carne y hueso que tuvieron algo que ver con el poeta (que dejaron huella en su inconsciente personal) pero también cuentan las "Once Mil /vírgenes/ que se arrancan los rostros y ahora y en la hora de la muerte", como parte de su inconsciente colectivo.

Inconsciente personal e inconsciente colectivo se le revelan juntos a Owen: la Amada es la Medusa. Si en sus Primeros poemas, el joven-viejo imploraba: "No me pidas, Amiga, que mi canto / sea madrigal... / Ella se fue, y en mis corvinas / élegías sólo vibra el desencanto", muchos años después aún prevalece el desencanto, aunque, al mismo tiempo, Ella, la Amiga, ha regresado con las más negras intenciones como la Medusa. Y no es casual. Cuando Fausto y Mefistófeles disfrutaban la noche del Sábado, Fausto ve a una jovencita pálida y bella, sola y apartada, parecida a Margarita. Ante esto, Mefistófeles lo amonesta:

¡Deja eso! Contemplar aquello no le hace bien a nadie.
Es una figura hechizada, sin vida, un fantasma. No
está bien tropezar con ella. Su mirada fija hiela la
sangre del hombre. Quien la mira queda petrificado.
Tú has oído hablar de Medusa.

Y Fausto le contesta:

Es verdad. Son los ojos de una muerta que ninguna
mano cerró con amor. Aquel es el pecho que Gretchen
me brindó, el suave cuerpo que yo gocé.

Entonces Mefistófeles le proporciona la revelación:

¡Eres un imbécil! ¿No ves que es obra de
encantamiento? A cada uno se le aparece como
si fuera su enamorada.

Que la Amada se corresponda con la Medusa y que estas dos entidades femeninas, a su vez, se correspondan con el anima del poeta, lo prueba una estrofa del Sindbad (Día veintiséis. Yo no vi nada), en la que hay un desdoblamiento de voces y de entidades tan propio de Owen. Aquí habla su anima:

De llamar a mi puerta y de oír que me niegan

y ver por la ventana que sí estaba yo adentro,
 pues no hubo, no hubo
 quien cerrara mis párpados a la hora de mi paso.

El poeta y su ánima (Perseo y Medusa – Poeta y amada) constituyen una sola entidad. Se cuenta que una de las estatuas de Cellini revela los mismos rasgos para Perseo y para la Medusa:

Quando se observa la estatua por detrás, Perseo y Medusa se asemejan entre sí; los enmarañados rizos del héroe son una imitación de las enroscaduras de las serpientes que se entrelazan en la cabeza de su víctima. El casco de invisibilidad del Hades nos pinta el sombrío semblante del dios, lo cual es un indicio de que Cellini creía que el casco era una máscara. De este modo, las características del dios de los infiernos se vinculan a las de Perseo, integrando una figura jánica más bien extraña. En tanto que este monstruoso Perseo contempla frente a sí a sus enemigos, el dios de la muerte mira hacia atrás, como si contara las víctimas dejadas tras la estela del implacable y ligero paso del héroe. Si se le observa desde el lado derecho de Perseo, la estatua nos revela otra figura jánica: el héroe y el monstruo exhiben perfiles idénticos. Las narices aguileñas, los delicados pómulos y los ojos entornados tienen una gran similitud por lo que representan un espectáculo desconcertante para aquellos que requieren de distinciones claras entre lo heroico y lo monstruoso. Al situarse frente a la estatua, el espectador siente la mortificación de descubrir que los rostros del victimario y la víctima se han duplicado. Tanto la Gorgona como Perseo se mantienen serenos y en paz; y de hecho el único rastro de violencia son los miembros dislocados y la herida del chorreante cuello del cadáver decapitado de Medusa.⁷⁶

La visión al revés y ambigua del mundo en la poesía de Owen permite una doble revelación. Por una parte, Medusa es la vencedora porque –y su nombre así lo indica– es “La suprema sabiduría femenina”. Por otra, Medusa representa lo femenino y Perseo lo masculino. A su vez, lo masculino remite a la diosa Atenea. Por

tanto, Atenea también es el doble de Medusa. En el decorado de un jarrón helenístico de estilo greco-egipcio se observa la cabeza con casco de Atenea en uno de los lados, y de una Gorgona de hermoso aspecto en el otro. En otra imagen se muestra a Atenea de perfil, mientras "detrás de ella se distinguen las serpientes de su égida y una máscara de Sileno, la cual parece en verdad formar parte de su encrespado casco, pero que se explicaría mejor como su gorgona vista de perfil".⁷⁷ La cuestión es clara: "Medusa y Atenea se fusionan, confundiendo así la impiedad con la piedad, la brutalidad con la civilización, lo monstruoso con lo divino. Las extremas diferencias se desvanecen cuando se descubre que Medusa y Atenea son las bizarras cabezas de un monstruo bicéfalo".⁷⁸ Todo esto explica el hecho de que Atenea lleve en su égida el rostro de la Medusa. Además, el símbolo fundamental de Atenea es la serpiente: el principal atributo de Medusa.

En la poesía de Owen la situación es más intensa y conflictiva. Al comentar el "Madrigal por Medusa" intenté explicar de quién podría ser la mano cuyo pulso está embelesado. Dije que, como en el mito clásico se dice que Atenea conduce la mano de Perseo, tal vez Owen inconscientemente había intuido que la dualidad Medusa-Atenea constituye en el fondo una sola entidad. Ahora estoy tentado a afirmarlo con seguridad, sin olvidar por supuesto la tremenda ambigüedad del madrigal. Medusa fue importada de Libia por los griegos. En ese lugar era venerada como uno de los aspectos de la Diosa Triple de Libia: Athena. Medusa representaba el aspecto destructor. Entre otras muchas cosas, Medusa preserva los misterios femeninos y las fuerzas de la Gran Diosa Primordial: los ciclos del Tiempo (pasado, presente y futuro);

⁷⁷ Tobin Siebers, *El espejo de Medusa*, p. 39-40.

⁷⁸ A.B. Cook, *Zeus: A study in Ancient Religion*, citado por Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁹ Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 43.

los ciclos de la Naturaleza (vida, muerte y resurrección). Ella es Creatividad universal y Destrucción en la eterna Transformación; es la guardiana de los Umbrales y la Mediadora entre los Reinos del cielo, de la tierra y de las regiones subterráneas; Ella es la señora de las Bestias...

Con el paso del tiempo, la situación cambió. Con la llegada de los sistemas patriarcales, los héroes y los dioses son creados para dominar y subyugar a las fuerzas maternas y oscuras de la naturaleza. La Triple Diosa es desmembrada por los griegos. Estos héroes guerreros cercenaron las raíces antiguas de la cultura femenina. De la entidad triple (Athena, Metis y Medusa) se excluyó a Athena. Metis y Medusa devinieron madre e hija enemiga respectivamente. Según los griegos, Zeus violó y se tragó a Metis. La sabiduría de ésta era tan grande que impregnó la cabeza de Zeus y de ella surgió la nueva Athena: Atenea. Atenea traicionó su antiguo linaje y devino hija obediente al servicio de los hombres y de los héroes solares. La traidora Atenea representa los valores patriarcales.

Cuando Owen contempla la estatua renacentista, intuye la certeza anterior. La melodía milenaria, no obstante, identifica a Medusa con Atenea; la mirada petrificante de la Gorgona se corresponde con los inmensos y abiertos ojos del búho en el corazón de la oscuridad de la noche, a condición de saber que el búho, en la época arcaica, era el símbolo del pájaro de la muerte y de la regeneración, así como de la sabiduría femenina, de la oscuridad, de la noche, de la luna y del misterio. Al mismo tiempo, el poeta, al enfrentarse consigo mismo, aparte del rostro de la Medusa reconoce a la traidora Atenea, pues él, como poeta-Owen-Perseo, representa el mito patriarcal y solar: Atenea también es él mismo. Ante este dilema, Owen capta el sentido profundo de la imagen, y si de traiciones se trata, él decide, como quería el poeta, "traicionar al

acerado ejército de los hombres” ante la Medusa, la “mujer cómplice única terrible hermana”.⁷⁹

En los encuentros con lo inconcebible —ya lo he dicho antes— los poetas se encuentran con su mito personal como si éste los hubiera estado esperando desde siempre. Con los poetas no queda más remedio que retornar al orden original y arcaico de las cosas. En la crítica sobre los Contemporáneos, es un lugar común mencionar la gran influencia que tuvo en ellos la famosa frase de Fenelon, y que prácticamente se convirtió en su divisa: es necesario perderse para reencontrarse. Owen, que no se andaba con ingenuidades y siempre fiel a la visión al revés y ambigua del mundo, tuvo la implacable certeza de que al contemplar la imagen de Perseo y la Medusa en realidad se había encontrado para perderse irremediabilmente.

El madrigal es por Medusa, enemiga de Atenea. Sí por Medusa: ese ser mitológico que por cabellos tiene la cabeza poblada de serpientes y por rostro una mueca que nadie ha podido describir. En la noche de Walpurgis que fue la vida del poeta Gilberto Owen, cual un Fausto ansioso por conocer lo prohibido desde la perspectiva de la visión al revés y ambigua del mundo —el Bien frente al Mal-, Mefistófeles bien podría haberle advertido: “Tú haz caso al viejo dicho / y a la serpiente mi tía: / tu divina semejanza / verás qué susto te da un día”.

Y vaya que se lo dio.

⁷⁹ Tomás Segovia. *Poesía (1943-1997)*, 217.

III

“EL NOMBRE, EL SIGNO Y EL CUERPO DE LA POESÍA”
(La Poética de Gilberto Owen. Primera Parte)

He leído en tu oreja que la recta no existe
 Aunque diga que sí tu nariz euclidiana

Libro de Ruth

El Cuerpo

Aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
 en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
 su desamor me agobia en tu mirada.

“En Emel su sonrisa”: la sonrisa del “hermoso guardián insobornable” ha llagado al sujeto lírico en Emel. Todos los lectores de Owen se hacen la misma pregunta acerca de quién es Emel, y hasta la fecha nadie ha dado una respuesta satisfactoria. El propio poeta se encargó de complicar la situación, al indicar que se trata de un sobrenombre que el escritor usaba para referirse a Clementina Otero.¹ No obstante, nadie queda satisfecho con este dato, debido a la multiplicidad de sentidos y a la mitificación que caracterizan la poesía de Gilberto Owen. Hay un hecho indiscutible: Emel remite a

Clementina Otero, independientemente de otras posibilidades de interpretación. Conocida en plena juventud, admirada, amada, asediada, venerada, odiada y mitificada por el poeta Gilberto Owen, Clementina Otero podría ser considerada como su Musa.

No exactamente.

La amada y la Musa no son necesariamente lo mismo. En la antigüedad, la figura del poeta por lo general está asociada a una actitud de fidelidad. Orfeo, por ejemplo, logra ablandar con sus lamentos a los dioses del Olimpo, a fin de que le permitan descender al Hades para buscar a su amada Eurídice. Cuando, posteriormente, Orfeo es despedazado por las Ménades al no someterse a sus encantos, ello se debe a que el poeta había hecho un voto de castidad en honor de su amada. Eurídice es la amada, pero no la Musa. La Musa no era corpórea. "Hija de Zeus y Mnemósine (diosa de la memoria), no tenía nada de palpable —afirma Joseph Brodsky—; su único modo de revelarse a un mortal, particularmente a un poeta, era mediante la voz: dictándole tal o cual línea. En otras palabras, era la voz de la lengua. La poesía, como decía Montale, es un arte incurablemente semántico, y aquello a lo que el poeta atiende realmente, lo que en realidad le dicta la siguiente línea, es el lenguaje".²

La Musa, desde este punto de vista, desempeña un papel determinante en la constitución emocional y amorosa que revela el poeta en sus poemas; la obsesión por una supuesta amada se debe a la presencia de la Musa, aun cuando en la realidad no haya una mujer de por medio. La tensión del poeta crece por su propia cuenta "como si la lengua impulsase al poeta, especialmente al romántico, al lugar de donde ella procede, donde fue en el principio el verbo o siquiera un sonido discernible. De aquí más de un matrimonio roto,

¹ Gilberto Owen, *Obras*, p. 198.

² Joseph Brodsky, "El poeta, la amada y la musa", en Revista *Vuelta*, No. 206, enero de 1994, p. 13.

de aquí más de un largo poema, de aquí las afinidades metafísicas de la poesía, ya que cada palabra anhela retornar a su origen, así sea como eco, que es padre de la rima. De aquí también, la reputación libertina del poeta”.³

En relación con la Musa de Owen como manejo del lenguaje, las influencias son determinantes. Ya Tomás Segovia ha mencionado la influencia de Juan Ramón Jiménez en la obra de juventud de Owen:

¡Un faro! ¿Para qué, si vamos ciegos?
 ¿Cómo nos salvaría un faro?
 Además, otro sol nos brilla dentro:
 como nos amamos tanto.

. Desvelo

“Aquí —escribe Tomás Segovia—, como en casi cualquier otro sitio de Desvelo, se ve (...) simultáneamente un tono ‘hablado’ y un tono juanramoniano; como el poeta español, lo que hace Owen es un uso escrito (intencional e intelectual), no de un lenguaje, sino de un ritmo hablado (espontáneo y práctico)”.⁴

T. S. Eliot es la influencia más importante en la concepción poética de Owen en su época de madurez. Para Eliot, la “imaginación auditiva” es uno de los elementos esenciales en su poesía: “El sentido de la sílaba y el ritmo, que cala muy por bajo [*sic*] de los niveles conscientes del pensamiento y la emoción, vigoriza cada palabra, bucea hasta lo más primitivo y olvidado, vuelve al punto de origen y trae algo consigo, busca el principio y el fin; ciertamente, opera a través de significados, o no significados en el sentido ordinario, funde lo viejo y obliterado y lo trillado; lo vulgar y lo nuevo y sorprendente, la mentalidad más antigua y la más

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Tomás Segovia. “Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen”, en Actitudes, p. 64.

civilizada”.⁵ En cuanto a la música de la poesía: “la poesía no debe alejarse demasiado del idioma ordinario que usamos y oímos cotidianamente. Sea acentual o silábica, rimada o no, formal o libre, la poesía no puede permitirse perder contacto con el cambiante lenguaje del intercambio corriente”.⁶ Según Eliot, la relación entre el lenguaje hablado y conversacional de la época del poeta con su poesía tiene que ser tal que el lector pueda decir: “Así hablaría yo si pudiera hablar en poesía”. La música de la poesía debe estar latente en el habla común de su tiempo. “Lo cual significa que debe estar latente en el habla común del lugar del poeta”.⁷ Estas consideraciones son de particular importancia en relación con la poesía de Owen.

En el tono conversacional de la poesía de Owen se escucha también el tono conversacional de Eliot. En un poema de Eliot el sujeto lírico anda errante por calles semidesiertas; piensa, reflexiona, habla y hace hablar a los demás. Toma en cuenta a los otros y apunta en estilo directo lo que aquellos otros opinarán de él en el futuro

And indeed there will be time
to wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”
time to turn back and descend the stair,
with a bald spot in the middle of my hair-
(They will say: “How his hair is growing Thin!”)
My morning coat, my collar mounting
Firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a
Simple pin-
(They will say: “But how his arms and legs are thin!”)
Do I dare
Disturb the universe?

(“The Love Song of J. Alfred Prufrock”)

⁵ T. S. Eliot. Función de la poesía y función de la crítica, p. 131.

⁶ T. S. Eliot. Sobre la poesía y los poetas, p. 29.

⁷ Ibidem.

En uno de los poemas de Owen, el sujeto lírico es un patriotero que vaga errante por las calles solitarias de una Bagdad Olvidadiza; piensa, reflexiona, habla y hace hablar a los demás. Toma en cuenta a los otros y cita en estilo directo lo que aquellos otros posiblemente opinarán de él en el futuro:

Acaso los muy viejos se acordarán a mi cansancio,
o acaso digan: "Es el marinero
que conquistó siete poemas,
pero la octava vez vuelve sin nada".

(Día dieciséis, EL PATRIOTERO).

Los siguientes dos ejemplos son dos variantes del mismo recurso. En el primero se usa la forma "haber de", del futuro absoluto; en el segundo, la cita en estilo directo aparece sin comillas y remite al pasado:

- 1) Y han de decir: "Un poco de humo
se retorció en cada gota de su sangre".

(Día tres, EL ESPEJO)

- 2) En Sinaloa no me vieron niño
y sí me hallaron teólogo en Toluca,
y sí decían: vedle ya tan lóbrego
y apenas tiene quince,
y sí decían: cien paisajes nuevos
cómo le lavarían la sonrisa.

("Laberinto del Ciego")

Este recurso tomado de Eliot da lugar al uso de diversas voces en la poesía de Owen. El estilo directo sirve para hablar del amor y de la vida. En ambos casos las citas son memorables. En el primero, todo parece indicar que son palabras realmente pronunciadas por la mujer amada (probablemente Clementina Otero) como un homenaje al desamor: "y el despecho de oírte: 'Siempre seré tu amiga'". En el caso de la vida, entre ironía y cátedra, el

sujeto lírico se dispone a impartir una “lección de humanidades, / que es de sensualidades y de hambres”, al joven alumno Natanael. Todo el poema (“De la ardua lección”, Otros poemas) está basado en la técnica del estilo directo en un tono conversacional.

Uno de los epígrafes de “Sindbad el varado” pertenece a “Ash Wednesday” de Eliot. Independientemente del sentido teológico que pueda tener, el tono y la musicalidad dejaron honda huella en Owen:

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn

Al final del “Sindbad...” Owen escribe

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
 tal vez mañana el sol,
 tal vez mañana,
 tal vez.

En el Día primero, EL NAUFRAGIO, aparece una pequeña variante:

Para llegar a tu rostro desierto
 y en su arena leer que nada espere,
 que no espere misterio, que no espere.

El uso del tono litúrgico en poesía también se da por influencia de Eliot. El tono responsorial proviene —aclara Pasher— de los inicios del cristianismo. A fin de lograr una mejor memorización de ciertos textos sagrados, la repetición jugaba un papel fundamental. El sacerdote llevaba la voz principal, pronunciaba una frase e inmediatamente después, la gente que asistía al oficio repetía lo mismo o una parte de dicho texto. Así nació el tono responsorial.⁸ Owen y Eliot revelan este recurso en los ejemplos citados.

En “Ash Wednesday” es más fuerte e innegable el tono y la intención litúrgica; en Owen están más diluidos estos aspectos; más

⁸ Cr. Pasher, El año litúrgico, p. 4 y ss.

bien prevalece el sentido de parodia. En ambos poetas es fundamental la noción de esperanza. Eliot, más optimista, juega con el tono responsorial y litúrgico al principio y en la parte final de su poema, y termina encomendándose a la Virgen Madre y Santa. Owen, en su particular tono pesimista y negativo —como una liturgia del mal— usa el tono responsorial de una manera contundente y desencantada al final de “Sindbad el varado”.

El uso claro y preciso de la parodia de textos religiosos lo inicia Owen, en rigor, después de Línea. Es bastante probable que este recurso también provenga de Eliot; en ocasiones ambos poetas parodian el mismo texto. En “Ash Wednesday” Eliot escribe:

Pray for us sinners now and at the hour of our death,
Pray for us now and at the hour of our death.

El eco litúrgico resuena en el Día veinticinco, VIRGEN ISLINDS del Sindbad:

Y Once mil [vírgenes] que se arrancan los rostros y los Nombres
por servir a la plena de gracia, la más fuerte
ahora y en la hora de la muerte.

De la misma manera que Eliot escribe en “East Coker”: “In my beginning is my end” y en este verso se revela un eco lejano de las palabras de Dios: “Yo soy el Alfa y el Omega”, Owen hace lo propio cuando escribe: “Y además que ha de ser martes el 13 / en que sabrán mi vida por mi muerte”; en este verso se alude al pensamiento de Cristo en el sentido de que Él mismo pronosticaba su muerte y, sobre todo, de que esta muerte era necesaria para acceder a la Vida. Alusión y parodia. No hay que olvidar que en “Sindbad el varado” el sujeto lírico posee las cinco llagas de Cristo producidas por el hermoso guardián insobornable.

La alusión, la paráfrasis y la parodia de textos litúrgicos no es casual ni azarosa ni inconsciente; más bien es todo lo contrario en ambos poetas. Eliot era consciente de sus influencias y de sus intenciones estilísticas. En Los poetas metafísicos dedica un ensayo a la prosa del predicador Lancelot Andrews. En este texto pondera los recursos retóricos y estilísticos que dicho predicador utilizó en sermones memorables. Y Eliot admite haber tomado algunos ejemplos para incorporarlos a Murder in the Cathedral.⁹

Por su parte, Owen hace uso de otras formas de la liturgia. Una de ellas es la Antífona, cuya definición etimológica es “el que responde”: una voz y su contraria; una persona habla y otra u otras responden; es otra forma del responsorio. En el Libro de Ruth, “Booz se impacienta”, hay una estrofa a la que le subyace la estructura de la antífona. Aunque quien habla es la sola voz del sujeto lírico (Booz), el corte del verso, el tono, las palabras que inician cada verso y la intensidad de los acentos rítmicos dan la sensación de que el sujeto lírico habla y “otra voz” u “otras voces” le responden. La primera voz empezaría a hablar con imperativos – órdenes o súplicas-; la segunda, con nombres sustantivos. La primera voz emite un discurso que suena a consejo, aunque finalmente resulta una seducción; la segunda voz responde mencionando situaciones de lo huidizo e inasible: pureza a punto de ser mancillada: ángel-sirena-corza:

Deja la luz sin sexo en que te ahogas,
 ángel mientras mi lecho no te erija mujer;
 sal de la voz marina que te sueña,
 sirena sin canción mientras yo no la oiga;
 deja la arcilla informe que habitas y que eres
 en tanto que mis dedos no modelen tu estatua;
 sal del bosque de horas inmóviles en que te pierdes,
 corza sin pulso mientras mi miedo no te anime;

⁹ T.S. Eliot, Criticar el crítico y otros escritos, p. 22

Al margen de lo litúrgico y de la influencia de Eliot, el aspecto de la sintaxis también sobresale en la poesía de Owen. Como enigma lúdico, el poeta goza con el uso del acróstico, obligando al lector a una sintaxis y a una lectura verticales. El ejemplo más conocido se refiere al "Poema en que se usa mucho la palabra amor" (Línea, 1930); la primera letra de cada verso, ya juntas, dan como resultado el nombre de Clementina Otero. En una conversación, Guillermo Sheridan afirmó haber sido el primer lector en resolver este acróstico. En Otros poemas -pertencientes a la misma época- el texto "Santorál" al principio está escrito en prosa poética, y al final termina con doce versos; cada uno de ellos empieza con mayúscula: MYSYOOOOECCYY. Si se considera como un acróstico, al intentar resolverlo queda algo como esto:

YO SOY MY ||| ECO YO

Tal expresión supone dos entidades: el sujeto lírico y su otro Yo como eco. Y, en efecto, en este poema de Owen se habla de un eco auditivo y visual al mismo tiempo. En el primer verso se lee: "Me sé la sombra del que palpo en el espejo", y en los versos 8 y 9:

O alguien no más que pronuncia mal mi nombre

Eco de una mirada que huele a sabores amarillos

El eco del sujeto lírico, el Otro que es Él Mismo, es el real y verdadero; también es el que se mueve en el ámbito del Bien. Por el contrario, el sujeto lírico que habla es la sombra de aquella imagen en el espejo, de acuerdo con la visión al revés y ambigua del mundo. Dicho sujeto lírico -el real, el que está fuera del espejo- pertenece al lado del mal. Por esta razón, en los versos tres y cuatro se dice que el sujeto lírico es "Su sombra / de la imagen palpada en el espejo / más pasado, más sexo / y muchas otras cosas más o menos". La imagen en el espejo sería el pasado inmortal y siempre joven -el Bien- o alguien que pronuncia mal el nombre del que está

afuera del espejo. Recuérdese el Día tres, AL ESPEJO: “Yo solo afuera [del espejo], y sin amor, mas prisionero”. El nombre mal pronunciado –el eco– sería, entre otras cosas,

...como los cabellos de aquel fervor inmerecido
y el limón de no sé si los vicios o los libros

Tratándose de Owen, no sería nada descabellado que la expresión fervor inmerecido se refiriera, más bien, a los vicios y a los libros. “Santoral” menciona a la herejía como un puente entre dos ortodoxias; se habla de Dante, de Juan Ramón Jiménez y de Rimbaud. También se menciona la caída circular para volver al punto de partida: “Vuestro amigo [el poeta] seguía, pues, a Dante, o a Juan Ramón, cuando éste bajaba hasta los laberintos, en viaje de desnudez a desnudez vía Alejandría”. Precisamente, el sujeto lírico realiza tal descenso: “Oídle decir desde casi abajo, cayendo sin fin”. Y lo que dice son los doce versos mencionados. Interesantes escarceos en el ámbito del Mal y cifrados en un acróstico.

También en Otros poemas aparece un texto cuyo título es, precisamente, “Acróstico”. Este poema ha merecido la atención esmerada de los lectores de Owen, sin que haya sido descifrado hasta la fecha en forma plenamente satisfactoria. En una interpretación, a partir de las letras iniciales mayúsculas de cada verso (CCAAASMAEYNYDDOYYQYPCS), se ha dado la siguiente solución: DICE Y YA CAYDO Q'AMAS PYCYS. “El Gilberto Owen poético había nacido un 4 de febrero bajo el supuesto signo de acuario, y PYCYS es también un signo de agua”.¹⁰

En mi opinión, el acróstico no existe. Expongo mis razones. Dicho poema revisado y publicado –junto con otros poemas– por Owen en el periódico El tiempo de Bogotá, el 22 de enero de 1933, lleva el título de “River Rouge” y no el de “Acróstico”. Se trata de

¹⁰ Víctor Luna, “Una posible solución al poema ‘Acróstico’ de Gilberto Owen”, *Revista Literaria*, No. 12, mayo-junio de 1999, México, Difocur-Sinaloa, p. 32.

su primera colaboración, la cual ocupa una plana completa en "Lecturas Dominicales", el suplemento cultural de dicho periódico.¹¹ El poema en cuestión, además, está escrito con minúsculas iniciales, excepto el primer verso, y nada indica que se trate de un acróstico. Por lo que respecta al texto incluido en las Obras de Owen del FC E. No se indica dónde ni cuándo se publicó; tampoco se aclara si el título de "Acróstico" fue puesto por el propio autor o por otra persona. Además, cada verso inicia con mayúscula. Esta característica y el título del poema —puesto quién sabe por quién— han quitado el sueño a los lectores de Owen.

En cuanto al aspecto semántico, la metáfora, la antítesis y la paradoja, determinan la visión del mundo de Owen. Tomás Segovia ha descrito y analizado con detalle esta situación a propósito de la metáfora. Sus consideraciones están basadas en el concepto de "relevo del sentido y de los sentidos" en la poesía. A partir del primer poema de Línea, Tomás Segovia explica la trayectoria de un mismo motivo desde la contingencia biográfica a través de una serie de niveles: cartas, poemas, etc. La metáfora funciona de la siguiente manera: "Hay una luz, proviene de una estrella; esa estrella se apagó hace años: esto podría estar en un artículo de divulgación científica y sería literal. Leamos unas líneas más: ahora, el rayo de luz es un libro. Se ha realizado la metáfora. ¿Qué nos dice? Que el libro es un tren de ondas; o sea que el libro es ahora Gilberto Owen (por llamarlo de alguna manera); que funciona suplantando algo anterior, como la metáfora misma con que el libro suplantó el rayo de luz. El poeta dice, metafóricamente, lo que es su libro: una metáfora. Más en general, nos significa lo que es la significación. Es una suplantación, pero una suplantación que toma el relevo. El rayo de luz suplanta a la estrella, muerta para más señas. Podría no estar

¹¹ Cfr. Gilberto Owen. El tiempo perdido. Ordenación y prólogo de Luis Mario Schneider, p. 4.

muerta; de todos modos aquí no estaría ella: el rayo de luz habría tomado el relevo: es ahora su signo".¹²

En su obra de madurez (Perseo vencido) el manejo de la metáfora se complica aún más de manera considerable. Aparte de la noción de relevo, el poeta funde la metáfora con la antítesis, con la paradoja y con elementos míticos y biográficos. De esto resulta algo bastante parecido a la noción de Concepto, característico de la poesía barroca del siglo XVII. A su manera, Owen escribe una poesía conceptuosa. Aparte de la razón, el ser humano posee intelecto; aquélla aspira a la verdad y a la lógica del mundo; éste se preocupa por la belleza. La actividad más importante del intelecto es el ingenio; a su vez, la actividad suprema del ingenio es la agudeza, y el objeto propio de la agudeza es el concepto. Para Baltasar Gracián el concepto "es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos".¹³ El concepto así definido tiene que ver con la analogía y con la teoría de las correspondencias. Analogía y correspondencia entre dos objetos remite a la metáfora; si se trata de objetos contrarios, a la antítesis; y si de esta relación surge una expresión aparentemente absurda, remite a la paradoja. De la intrincada clasificación de conceptos que propone Gracián, hago uso de lo que se refiere a la "Correspondencia y proporción" entre dos objetos (metáfora), y de la proporción y disonancia (antítesis y paradoja). La agudeza simple se refiere a un concepto en particular; la agudeza compuesta consiste en un conjunto de conceptos que estructuran un discurso o texto amplio.

En la poesía de Owen sobresale el uso de la agudeza compuesta. Algunas imágenes poéticas del Perseo vencido son

¹² Tomás Segovia, "Gilberto Owen o el rescate", en Trilla de asuntos. Ensayos II, p. 6.

¹³ Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio, en Obras completas II, Madrid, Turner, 1993, p. 320.

conceptos relacionados entre sí que revelan, en conjunto, su visión del mundo. Cuando Owen escribe:

Y luché contra el mar toda la noche,
desde Homero hasta Joseph Conrad.

Surgen varios niveles de analogía y correspondencia:

1. Luchar = aspecto heroico de la obra homérica
2. El mar = aspecto de navegación marítima, característico de la obra de Homero y de Conrad.
3. Luchar y navegar a lo largo de toda la tradición literaria de Occidente.
4. Lucha nocturna = mito de la lucha de Jacob con el ángel.
5. Travesía marítima y naufragio = Leyenda de Sindbad el Marino.

Naufragio y lucha inútil y nocturna le son esenciales a Owen. Por ello, el sujeto lírico está "Varado en alta sierra": verso absurdo y sin sentido, lo cual se aclara si se lo relaciona con el mito del Diluvio: la alta sierra alude al Monte Ararat, en cuya cima está la embarcación de Noé. Esta situación permite intensificar el sentido: "mar jubilado cielo, mar varado". Por metáfora, el nivel subido del agua (el mar) ahora es cielo: como es un reflejo inmóvil, está varado. Como al mar lo ascendieron a cielo, en la noche de su fondo el poeta funde los contrarios en una imagen soberbia:

Yo, en alta mar de cielo
estrenando mi cárcel de jamases y siempre.

Hablé de lucha nocturna (con derrota) y de travesía marítima con fracaso (naufragio). Owen los funde en el Día veintisiete con la expresión JACOB Y EL MAR y en las abundantes antítesis que

estructuran el poema correspondiente a este día de la bitácora de febrero.

En este mismo poema, la lucha nocturna y la travesía marítima pasa a otro nivel de analogía y correspondencia: el Eros:

Qué hermosa eres Diablo como un ángel con sexo pero
mucho más despiadada.

Con estos versos las analogías y las correspondencias se disparan. Diablo y Ángel -hermosura y sexo. En la lección demoníaca que el poeta proporciona al joven Natanael ("De la ardua lección"), le recomienda visitar la estación más honda del Subway (Inferno, Prades, Abelardo, Virgen mutilada), pero si le da miedo le aconseja que siga de ángel y no lllore. Aquí está implicada la relación hombre-ángel; bien y mal. La fusión de contrarios (Diablo-Ángel con sexo) da pie a la presencia del Eros. Esa entidad hermosa y angelical y demoníaca al mismo tiempo se relaciona con la mujer:

Quando tu piel de seda se clava de caprina pezuña en mi
abstinencia,

Quando si eres silencio te rompes y en mis manos
repican a rebato tus dos senos

Bien (ángel) y Mal (hombre); Él (hombre) y Ella (mujer); masculino y femenino. En otro nivel de sentido: El poeta y la Poesía: "cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas". Además, la lucha nocturna y el viaje marítimo se corresponden con el acto amoroso y el recorrido del cuerpo femenino. Cuando Booz ve dormir a Ruth, dice: "la isla está rodeada por un mar tembloroso que algunos llaman piel. Pero es espuma. Es un mar que prolonga su blancura en el cielo".

El acto amoroso entre Booz y Ruth también es una relación y una correspondencia entre el poeta y la poesía. De esta relación se deriva, a su vez, la dualidad fondo y forma que Owen metaforiza como la casa y el habitante. El pesimismo de Owen impide la fusión

final de los términos contrarios. Al viudo de la poesía sólo le queda hablar de "El luto de la casa -todo es humo ya y lo mismo- que jamás habitaremos". Y en cuestión de Eros, la derrota de la lucha nocturna y de la travesía marítima como imposibilidad de triunfo o de fusión de los contrarios, la expresa el poeta por medio de una imagen conceptuosa por teológica, poética y erótica cuando se ve "separar las aguas del Mar Rojo de nuestros cuerpos mal fundidos". No es casual pues, como se verá en el último apartado de este capítulo, para Owen la poesía es lo inasible, lo fluido, lo huidizo, la parte de Dios. Biografía, poética, teología, mito. Para Baltasar Gracián sería un excelente ejemplo de agudeza y arte de ingenio a partir del concepto. ¿Leyó Owen el ensayo de Eliot sobre los poetas metafísicos? Seguramente no. ¿Leyó la obra de Gracián? Lo más probable es que tampoco. En realidad el poeta mexicano hizo algo mejor: leyó y releyó la poesía de Góngora. Los mejores ejemplos que expone Baltasar Gracián para ilustrar su propuesta del concepto están tomados de la poesía del autor de La fábula de Polifemo y Galatea.

A propósito de Góngora, la presencia del Barroco es fundamental en la poesía de Owen. La antítesis es una de las figuras esenciales de su "elección poética". Su uso no sólo es abundante, sino que estructura a todo el Perseo vencido. Cada día de la bitácora de febrero se desarrolla poéticamente con base en una antítesis: arriba y abajo; dentro y fuera; mar y cielo; vida y muerte; movimiento e inmovilidad; amor y desamor; el presente y el pasado... El Día veintisiete. JACOB Y EL MAR es un dechado de antítesis, como si fuera un emblema antitético de todo el libro: diablo-ángel, ángel-sexo, alba-noche, bien-mal, sonido-silencio, amor-desamor, poesía-retórica, asible-inasible, triunfo-fracaso. La importancia de la antítesis avala mi idea en el sentido de que Owen es el poeta no únicamente del lado oscuro, sino de ambos lados;

ambigüedad y ambivalencia signan toda su poesía. Tal situación, al revelarse en plenitud, echa mano del oximoron:

<u>Sindbad el varado</u>	y	<u>Perseo vencido</u>
El navegante inmóvil		el héroe vencido
Movimiento e inmovilidad	;	victoria y derrota

Tres versiones superfluas - Para el día veintinueve de los años bisiestos

Lo prescindible - Lo imprescindible

Los contrarios están imposibilitados para fundirse en una sola unidad en la poesía de Owen. Aunque el poeta lo intenta, fracasa.

Ante tal imposibilidad, la paradoja es un buen recurso para enfrentar la situación. La poesía de Owen se caracteriza principalmente por la dificultad que presentan ciertas expresiones que parecen no decir nada, por absurdas. No obstante, tomando en cuenta el contexto, los juicios aparentemente irreconciliables adquieren o revelan su sentido profundo. La relación muerte - vida, por ejemplo, es crucial. Los vivos están muertos; los muertos, vivos. Los vivos están mudos; los muertos hablan y hasta cantan. Los vivos están petrificados; los muertos pueden desplazarse:

La Calle del Muerto que Canta
 Cómo me cantarías sino muerto
 Y además, que ha de ser martes el 13
 en que sabrán mi vida por mi muerte
 Si cerrara los ojos, despertándome
 me encontrarías, como siempre, muerto.

Como en el caso de Góngora, la buena poesía siempre va acompañada del buen y discreto uso de la retórica. En una de sus prosas, Owen confiesa haber estado prisionero en Góngora por un buen tiempo. Un buen día decidió escapar de esa prisión para vivir en libertad. No obstante, descubrió que las libertades son

provisionales; finalmente resultan ser una sucesión de cárceles. A pesar de su intención, Owen mismo es consciente de que se le podría hacer un reproche: "Pero si usted no ha salido de Góngora".¹⁴ En efecto, el poema del Día diecisiete, NOMBRES bien podría ser analizado a partir de la enumeración que da lugar al paralelismo, el cual tiene una correlación gongorina a propósito de la teoría de los conjuntos semejantes que Dámaso Alonso propone en "Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria"¹⁵ para analizar la poesía del poeta cordobés. En el poema del Día ocho, LLAGADO DE SU MANO, hay una estrofa que combina en forma soberbia y magistral tres endecasílabos con un hipérbaton, zeugma, paradoja, metáfora y sinestesia en el más puro estilo de Góngora (sin contar por el momento con las alusiones simbólicas y míticas):

Y la [voz] pluvial, de una mirada sola
que te palpó, en la iglesia, más desnuda
vestida en carmesí lluvia de sangre.

El uso de las diversas figuras retóricas y los recursos mencionados, sobre todo lo relacionado con el Concepto (metáfora, antítesis, paradoja) revela que la poesía de Owen es como un espacio caótico el cual debe ser situado, localizado, puesto en relación y en orden mediante analogías y correspondencias. El pesimismo del poeta le hace confesar en el Día veintiuno, Y TU RETÓRICA que del milagro de la poesía sólo supo la piel (el lenguaje y las figuras retóricas). Sin embargo, esto no significa que la obra de Owen sea una poesía "retórica" en el sentido despectivo del término; esto es, escrita con adorno e hinchazón en el lenguaje para lograr una grandiosidad general como un vicio formal. Por el contrario, la poesía de Owen posee -como decía Eliot- "una retórica sustancial, adecuada por cuanto corresponde a lo que tiene que expresar [esto

¹⁴ Gilberto Owen, Obras, p. 205.

es, para lograr] un efecto especial".¹⁶ Owen escribe una poesía con este tipo de retórica, y el efecto especial que busca se refiere al hecho de expresar las emociones de una manera discreta y conversacional. "Si un escritor —dice Eliot a propósito del tono conversacional— quiere dar el efecto de que habla, deberá dar en realidad el efecto de sí mismo hablando en su propia persona o en uno de sus papeles; y si hemos de expresarnos a nosotros mismos, nuestra variedad de pensamientos y sentimientos, acerca de una variedad de temas, en una inevitable forma directa, debemos adaptar nuestra manera al momento, con infinitas variaciones".¹⁷ Gilberto Owen habla en y como Perseo, Sindbad, Booz, Odiseo, Jacob... como si lo hiciera en su propia persona. Fusión y distanciamiento. El poeta estaba en contra de la poesía pura por considerarla como algo libre en el vacío, prisionera en su propio acartonamiento y alejamiento de la vida. Por tanto —decía Owen— era necesario darle "un cuerpo digno de ella, porque un alma libre en el vacío es en realidad un alma prisionera. Vamos, contemporáneos amigos, vamos a intentar una obra sensual purificada con inteligencia y desinterés".¹⁸

Para Owen, la poesía tiene —debe poseer— cuerpo, carne y por ende, ser cuestión de Eros, de sensualidad; esto es, cuestión de manejo del lenguaje. La poesía (poiesis) equivale a hacer, crear "y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva —tiene que recurrir al lenguaje, que es materia sensual".¹⁹ Poesía, cuerpo y carne son sinónimos. En su juventud el poeta escribió: "Yo buscaba la frase con relieve, la palabra hecha carne de alma" (Desvelo, "Pureza");

¹⁶ Dámaso Alonso y Carlos B. Bosión, Seis siglos en la expresión literaria española. Madrid, Gredos, 1979, p. 43-77.

¹⁷ T.S. Eliot, "La retórica y el drama poético", en Los poetas metafísicos I, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹ Gilberto Owen, Obras, p. 228.

y en su madurez: "Ya será de papel su carne de palabras" (Día veintisiete, SEMIFINAL).

Poesía, cuerpo, Eros y sensualidad. Ese cuerpo debe ser recorrido, palpado y acariciado: es la piel del cuerpo de la poesía (Booz recorriendo a la Ruth). Como esto podría caer en la rigidez y el acartonamiento, Owen lo combina con el uso del tono conversacional tomado de Juan Ramón Jiménez y de T.S. Eliot. Tomás Segovia expone con acierto cómo Owen se narra su vida "de una manera ritual, legendaria y casi mítica", y afirma que por ello "era preciso que su lenguaje fuese al mismo tiempo hierático y natural, ritmado como los versos clásicos -y es en efecto sobre modulaciones del endecasílabo español como construye muy rigurosamente su ritmo encantatorio- y al mismo tiempo fluido como la poesía de las canciones".²⁰

La interrelación de los términos más remotos de una metáfora, una antítesis y una paradoja -en relación con el uso del Concepto-, el acróstico como enigma, la fluidez del tono conversacional y el uso del tono litúrgico logran o tienen la finalidad de lograr lo que Owen llamaba "una función poética", entendida como el elaborar "en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo".²¹

Y al relacionar a los elementos dispersos, esta acción cobra forma y traza un signo.

&

El signo

²⁰ Ibid., p. 226.

²¹ Tomás Segovia, "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen", en Actitudes, p. 172.

²² Gilberto Owen, Obras, p. 222.

Los datos sensoriales o el propio sistema del mundo expresados por medio de las metáforas, están regidos por la idea de belleza artística que se resuelve en reflejos. Tal y como la lila se refleja en el lago, decía E. A. Poe. Además, se exige la imparcialidad del espejo; esto es, neutralidad dentro del arte. El límite del arte poético es la "emoción desapasionada" pero inteligente. Pasión y poesía son términos irreconciliables; la poesía tranquiliza el alma y no tiene nada que ver con el corazón ("El corazón. / Yo lo usaba en los ojos"). La poesía es reflejo desapasionado, y la representación hacia fuera son las metáforas. Eco, la dulce fugitiva, es el símbolo de esta actitud.

El rechazo de lo subjetivo y el afán de objetividad remiten al "Sistema de Coordenadas" en relación con la poesía de Gilberto Owen. En 1926 Jorge Cuesta escribió el poema "Retrato de Gilberto Owen"; en marzo de 1944 se publicó, fragmentariamente, en El hijo pródigo; en 1975 fue publicado completo en la Revista de la Universidad de México (No. 6-7, febrero - marzo). Actualmente dicho poema aparece en el Tomo V, Poemas. Ensayos y testimonios (1981) de las obras de Jorge Cuesta editadas por la UNAM. La estrofa cuarta se ha vuelto célebre, pues en ella se enuncia la llamada "Ley de Owen", en relación con la poesía:

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.

Casi todas las consideraciones sobre la poesía de Owen parten de esta famosa ley; cuando menos siempre se la menciona.

La "Ley de Owen" ha dado lugar a diversas y opuestas actitudes; el propio poeta ha contribuido a ello, pues él mismo opinaba que, en sentido estricto, se trataba más bien de la "Ley de

Cuesta".²² Tomás Segovia fue el primero en afirmar y aceptar, después de Owen, que dicha ley pertenece a Cuesta y no a Owen.²³ Por el contrario, el resto de la crítica (García Terrés, Quirarte, Escalante) la ha aceptado en relación directa con la poesía del poeta de Sinaloa. Evodio Escalante considera que la ley se refiere tanto a Owen como a Cuesta. "En la inhumanidad de esta ley se vuelven casi hermanos. Es el precepto que define, si no todo lo que hicieron, sí lo que quisieron escribir, y a veces, en efecto, escribieron. La ley de Owen, entonces, hay que entenderla como lo que es: una poética descarnada, que evita las emociones, que se desliga del objeto para construir otro objeto soberano por conceptual".²⁴

Cada postura posee una parte de razón. En rigor, Tomás Segovia está en lo cierto al considerar que dicha ley pertenece más a Cuesta que a Owen; en efecto, la poética descarnada está más cerca de "Canto a un Dios mineral" que de Perseo vencido. Evodio Escalante y el resto de la crítica también tienen razón, toda vez que la poesía de Owen responde, en alguna medida, a dicha ley. Por mi parte, considero que la poesía de Owen sí tiene que ver con un sistema de coordenadas, aunque en un sentido diferente al que le da Evodio Escalante.

El poeta Gilberto Owen revela su propia poética. Al hacerlo, explica, racionaliza, defiende y prepara el camino para lo que hace en la práctica. "Tal vez piense que está promulgando leyes para toda la poesía —afirma Eliot a propósito del poeta que escribe sobre poesía—, pero lo que tiene que decir y merece que se diga, guarda una relación inmediata con la manera en que escribe o quiere escribir".²⁵ Hacia 1925, a propósito del libro de poemas de Jaime Torres Bodet, Biombo, Owen generaliza su propia opinión sobre la poesía: "Misión

²² G. Owen, "Encuentros con E. y Cuesta", en Obras, p. 243.

²³ Tomás Segovia, "Gilberto Owen o el rescate" (1974), en Trilla de asuntos. Ensayos II, p. 70.

²⁴ E. Escalante, "Gilberto Owen o la Musa cibernética", p. 1.

del poeta es mirar y sentir por los que quieren, o no pueden menos, llevarle intactos a la muerte ojos y corazón, y ordenar luego en obra intelectual esas emociones".²⁶

El ordenamiento intelectual de las emociones explica el sistema de coordenadas. Owen alude a su propia poética en 1934 cuando escribe sobre pintura. A propósito de la obra pictórica de Ignacio Gómez Jaramillo, Owen descubre su verdadera ley: "En este mundo hay una ley, la discreción, que yo acato y deseo para mi propia obra (...). La discreción rige inflexible en toda la obra de ese pintor, pintura discreta la suya, que impone un límite de vidrio a la emoción 'natural' de esos paisajes españoles, sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo fácil de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible".²⁷ Jorge Cuesta había escrito "Retrato de Gilberto Owen" en 1926; por ese entonces, Owen rechazó, de alguna manera, la "Ley" que se le atribuía a su obra. En 1934, nueve años más tarde y hacia los treinta años de edad, al hablar de Gómez Jaramillo, Owen desea para su obra el uso de la discreción para enfrentar el paisaje como un sistema de coordenadas. Una vez aceptada dicha ley, Owen estaba preparado para empezar a escribir Perseo vencido.

Hasta ahora, el sistema de coordenadas ha sido explicado de manera insuficiente y poco clara. En ocasiones sólo se ha considerado que lo importante consiste en no identificar el estado del alma (las emociones) con el paisaje. El mismo Owen había expresado su desdén por esta práctica: "Yo nací huyendo del Chocano a voz en cuello, de nuestro paupérrimo y ensordecedor romanticismo americano, de la baratija de nuestro folklore,

²⁵ T.S. Eliot, "DE Poe a Valery", en Crítica al crítico y otros escritos, p. 40.

²⁶ G. Owen, "Biombo", Poemas de Jaime Torres Bodet", en Obras, p. 215.

²⁷ G. Owen, "Cartel sobre la discreción de I. Gómez Jaramillo" (1934), en Obras, p. 208.

empapado éste de las dos cosas que más repugnaban con mi espíritu: las lágrimas y la sangre".²⁸ Otras veces se ha aludido a la técnica pictórica de Cézane.²⁹ Evodio Escalante se va a los extremos: "El paisaje deja de ser real. De hecho, ya no es ni siquiera, como se lee en el texto de Cuesta, 'un estado de alma', o sea, un estado anímico sostenido por la fuerza de la interioridad. Según la típica destilación a la que nos enfrentamos, el paisaje se ha vuelto un concepto, una instrucción operativa, un 'sistema de coordenadas'. La ley de Owen es, dicho de otra manera, una ley de irrealización. No es que la inteligencia capte los objetos, se diría que los evapora, que los desvanece para sustituirlos por objetos mentales, objetos puros que ha construido la inteligencia en un soberbio ejercicio de poder solipsista".³⁰

En realidad, las emociones y los estados de alma están y, al mismo tiempo, no están presentes en la poesía de Owen como sistema de coordenadas. Para ello, como escribe Jorge Cuesta, el aire debe ser homogéneo y casi rígido, es decir, casi inmóvil; y las cosas deben estar separadas unas de otras, no entremezcladas. Cada cosa debe estar en un lugar o espacio propios, como si fueran objetos totalmente diferentes y ajenos entre sí. Pero esto no significa necesariamente la total abolición del paisaje para dar lugar a un concepto puro, como afirma Evodio Escalante. Owen lo explica muy claramente: dicha ley exige ordenar la emoción, no desaparecerla; reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, no anulada; simular que no existe, pero sí existe; disimular su presencia, aunque debemos saber que esa presencia es inevitable. El hipócrita disimula muy bien sus vicios ("Este río que no anda, y que me ahoga / en mis virtudes negativas: casto, / y es hora de cuidarme de mi hígado / hora de no jurar Su nombre en vano"), pero eso no

²⁸ G. Owen, "Motivos de Lope de Vega. Suma de octos", en *Obras*, p. 201.

²⁹ Vicente Quirarte, *El zoque y la granada*.

³⁰ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 4.

significa que, irónicamente, no estén ahí presentes y reales como un verdadero estado de alma podrida. La mente del poeta transmuta las emociones y los sentimientos –sostenía Eliot hacia 1917- y el nuevo compuesto es diferente a los elementos que le dieron origen. Antes que dar rienda suelta a los sentimientos, la poesía es un escape de la emoción y un escape de la personalidad. La “emoción significativa [es una] emoción que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta. La emoción del arte es impersonal”.³¹ No obstante, Owen tampoco sigue este precepto al pie de la letra; en su poesía también importa la historia del poeta. En este sentido, la poesía de Owen más bien participa de lo que en 1919 Eliot llamaba un “correlato objetivo”: “un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato”.³² Desde este punto de vista, afirmo que en la poesía de Owen las emociones están y, al mismo tiempo, no están presentes; esto hace que “El ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética”.³³

La lógica poética permite afirmar que la poesía de Owen –su libro único, su Obra- es un tratado de geografía física. En “Autorretrato o del Subway” se lee: “... adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía”. En uno de sus múltiples sentidos, “alta flor” se refiere a la poesía que florece en un espacio informe al que hay que ordenar de alguna manera. En la representación visual del planeta tierra es necesario poner en

³¹ T.S. Eliot, “La Tradición y el talento individual”, en Los poetas metafísicos, I, p. 23.

³² T.S. Eliot, “Hamlet”, en op. cit., p. 184.

³³ G. Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en Obras, p. 243.

práctica un sistema para ubicar un lugar específico. Para ello, en un mapa se trazan líneas verticales (meridianos) y líneas horizontales (paralelos); a partir de una convención geográfica (Ecuador, Greenwich) este sistema de coordenadas permite ubicar un lugar específico en relación con otros. La red de líneas intenta atrapar el sentido de la forma de la tierra. Así, tal o cual lugar estará ubicado en el meridiano tal y en el paralelo tal, a tantos grados latitud norte o sur, según corresponda. Los diversos espacios o lugares estarán separados y serán independientes; al mismo tiempo, estarán sutilmente relacionados gracias al sistema de coordenadas.

Algo muy parecido sucede en la poesía de Owen. En el Día veintiocho, Y TU RETÓRICA, el poeta escribe: "nunca tuve mucho que decir de mí mismo". Su poesía es más concentración que extensión. Los temas, ideas, motivos, símbolos y mitos son relativamente pocos. Su madurez poética más bien tiene que ver con el hecho de que tales elementos entran en nuevas combinaciones. En la brevedad de su obra, todo es denso y complicado; sus versos van de lo inmediato a lo más misterioso por insoluble. El "Madrigal por Medusa" es el punto de referencia, el Ecuador, de ese inmenso espacio geográfico que es su poesía. Todo lo anterior al madrigal estaría situado al Oriente; lo posterior, al Poniente. En cuanto a lo analógico, lo que está antes del madrigal corresponde al Norte; lo posterior, al Sur. Me explico. En el madrigal aparecen varios términos fundamentales en la poesía de Owen: ojos, noche, sed, voz-grito [poesía], muerte, estatua [petrificación, inmovilidad, parálisis, varado], cárcel, ganar-perder, gesto huraño-rostro [máscara], dolor bisiestro, amor. Si se mencionara río, nombre, mar, Dios, el diablo y litoral, prácticamente tendríamos todos los elementos nucleares de la poesía de Owen.

El punto de referencia sólo puede ser eso: un punto de referencia. Por tanto, para tratar de entender mejor estos conceptos,

es necesario ir al resto de la obra; lo que está antes y lo que está después; lugares donde dichos elementos son retomados. Ninguna obra como la de Owen para obligarnos a una lectura dinámica que va de atrás (las primeras páginas) hacia delante (las últimas) y al contrario. Pongo un ejemplo en relación con el Mal. En el Día ocho, LLAGADO DE SU MANO se lee:

La ilusión serpentina del principio	cfr. P. 45
me tentaba a morderte fruto vano	cfr. P. 96
en mi tortura de aprendiz de magia	cfr. P. 74

Cuando el lector lee esta estrofa debería recordar y relacionarla con el poema "2. Adán y Eva", de "Escorzos" (Desvelo):

Tan apretadamente, que se llora	
pensando en que no va a poder comerse	cfr. P. 74
la manzana redonda de la luna,	cfr. P. 96
que le ofrece en la boca	cfr. P. 45
azul aquel arroyo serpentino.	

Al mismo tiempo, si se trata de una relectura, y si el lector es atento, de inmediato debe pensar en el "Laberinto del Ciego":

Este aire (...)

Estaba pensil de una rama	
y estaba maduro y no lo mordí.	
(Al medio día, dije, cuando el árbol	cfr. P. 74
sea menos alto que mi sed.	Cfr. P. 45
Y bien sabía el bosque prestimano	cfr. P. 96
que no iba a encontrarlo después.)	

En los tres casos aparece, entre líneas, el mismo tema, la misma idea y el mismo estado de alma y la misma emoción: el pecado original (fruto, manzana, serpiente, morder, árbol, tentación). No obstante, en ninguno de ellos se las menciona con precisión y

exactitud. Dicha idea y dicha emoción son el "espacio geográfico" que se desea situar; para ello, el poeta, o el lector, traza un paralelo y un meridiano en relación con un punto de referencia. La idea, el estado de alma, está ahí, disimulado; pero está ahí disimulado por un sistema de coordenadas. El aire es homogéneo y casi rígido, y las cosas que envuelve no están entremezcladas. Por el contrario, tan separadas están que un lector desatento difícilmente las relacionaría, pues al estar leyendo "Sindbad el varado" es bastante probable que no recuerde "Laberinto del ciego" y mucho menos, "Escorzos". La idea del pecado original, con su emoción y estado de alma correspondientes, está en el paralelo de la p. 45 latitud oeste, y el paralelo de la p. 96, latitud este, en relación con el ecuador de la p. 74. No es casual que en "X" (Línea) Owen hable de la poesía como algo de nombre desconocido, pero que puede ubicársela desde un punto de vista geográfico: "Alguien emocionado, te descubre en la Osa Mayor y te retrata en un planisferio", esto es, en una superficie cruzada por paralelos y meridianos: un sistema de coordenadas.

Infancia es destino. Podría argumentarse que es una mera casualidad que la idea del pecado original aparezca cuando menos tres veces en la obra de Owen; o, por el contrario, podría pensarse que es algo obvio. Respecto a lo primero, nada es casual en la obra de un gran poeta; sobre lo segundo, si fuera algo obvio, en ocasiones lo obvio, precisamente por serlo, pasa desapercibido; lo cual no quiere decir que carezca de importancia para alguien que se autodenominó la "Conciencia teológica" del grupo de Contemporáneos. En todo caso, habría que preguntarse por qué gran parte de la crítica sobre Owen no ha mencionado hasta ahora que en la obra de este poeta hubiera tal tipo de preocupaciones. Como en el caso de Joyce, Dante y Eliot, la poesía tiene permiso para hablar de cosas de religión y teología. En una lectura perversa habría que afirmar que el espacio preciso de esta idea se encuentra, en realidad,

en un lugar tan importante de la infancia (pasado, memoria, inconsciente) que se actualiza en la edad adulta porque se trata de uno de los universales poéticos que todos llevamos dentro: el Bien frente al Mal y la exquisita Tentación de la Transgresión. Los últimos párrafos de Examen de pausas son bastante elocuentes al respecto en relación con el poeta mexicano.

Las Obras de Gilberto Owen parecen una casa de citas y de referencias. En cada poema puede anotarse una cita o una referencia, tal y como aparece en el ejemplo anterior: cfr., véase tal y cual páginas, estrofa y verso. No es una exageración. En el Día primero, EL NAUFRAGIO se habla de una escalera de la noche, de un hermoso guardián insobornable y de una lucha (p. 9). Aquí sólo podemos suponer que se trata de la escala de Jacob en relación con el sujeto lírico o con el poeta. Si vamos páginas atrás, en Línea, encontramos en p. 64 lo siguiente: "También yo cojeaba, herido con el tendón del muslo por el ángel nono, en la escalera de la noche". Y si vamos hacia delante, en Día veintinueve, leemos "JACOB Y EL MAR" y "Mañana habrá en la playa otro marino cojo" (p. 78).

A veces la situación es bastante compleja. En el madrigal son importantes las nociones de mirada, ojos, espejo, en relación con el rostro de la Medusa (P. 68). Pues bien, el número de referencias sería abrumador entre los versos; y eso sin contar las referencias al espejo (Día tres) y al mito de Narciso; y sin tomar en cuenta las obras en prosa. Lo mismo sucedería con los demás términos del madrigal. Leer y releer la poesía de Owen es un itinerario lleno de pausas y suposiciones; hay que ir páginas atrás y páginas adelante a cada momento. Leer la obra de Owen es una navegación que da vértigo; un sistema de coordenadas que da lugar a un manoseo constante de las páginas del libro. Guillermo Sheridan ha indicado la necesidad de superar la obviedad de señalar, por ejemplo, la relación entre la alusión al ángel relojero mencionado en la poesía con el que

se menciona en la prosa.³⁴ Y tiene razón. Lo importante es encontrar la pertinencia de ese entrecruzamiento de sentidos.

La poesía de Owen participa, en este sentido, de la perspectiva moderna de la literatura. Las asociaciones subjetivas, individuales, supuestamente están superadas. En Owen esto sucede gracias al sistema de coordenadas. Las referencias cruzadas, el entrecruzamiento de sentidos, determinan los conceptos de objetividad de las emociones y de unidad de la obra de arte. Si en un principio el poeta estuvo encadenado al orden, después tuvo que admitir cómo fatiga el orden. El orden se ha desmoronado; el mundo se ha hecho pedazos. La subjetividad de los estados del alma deviene objetividad – si bien relativa –, sistema de coordenadas que radica en el estilo y en la estructura formal significativa de la obra. De aquí las referencias cruzadas y la aparente heterogeneidad de Perseo vencido. Desde un punto de vista cronológico el orden del Perseo podría ser el siguiente: “Tres versiones superfluas”, “Madrigal por Medusa”, “Sindbad el varado” y el “Libro de Ruth”. Owen altera el orden y coloca las partes sin respetar la cronología. De aquí, también, que la crítica privilegie el “Sindbad” en detrimento de las otras partes. En realidad, la estructura heterogénea de la obra revela una unidad sorprendente gracias al sistema de coordenadas,

Y esto abarca toda la Obra de Owen. Las partes son autónomas y, al mismo tiempo, forman parte de un todo heterogéneo. De la misma manera, cada alusión al pecado original, por ejemplo, vale por sí misma y, simultáneamente, se conecta con las otras referencias al mismo tema. Owen disimula el estado de alma fragmentándolo, aludiéndolo aquí y allá sin jamás expresarlo por completo en forma directa, pues esto lo delataría como un poeta confesional y subjetivo en el peor sentido de la expresión. Sólo mediante una lectura que actúe como planisferio (meridianos y

³⁴ Guillermo Sheridan, La prosa de los Contemporáneos (Ant.), p. 75

paralelos de un sistema de coordenadas) se puede relacionar situaciones e ideas distantes y hasta contrarias. Este tipo de lectura supone lo que Gilles Deleuze llama una dimensión transversal. La transversalidad permite, por ejemplo, comunicar e interpretar el sentido o los sentidos de las alusiones al ángel tanto en la prosa como en la poesía. La transversalidad permite captar el tema de la obra de Owen: el Tiempo. “Una obra de arte que tiene por objeto, o más bien por sujeto, el Tiempo –afirma Gilles Deleuze a propósito de la obra de Proust-, concierne, arrastra consigo fragmentos que no pueden ser ya pegados, trozos que no entran ya en el mismo rompecabezas, que no pertenecen a una totalidad previa, que no emanan de una unidad perdida. Tal vez sea éste el Tiempo: la existencia última de partes de tallas y de formas diferentes que no se dejan adaptar, que no se desarrollan al mismo ritmo, y que el río del estilo no arrastra con la misma velocidad”.³⁵

Esta característica aleja a Owen de Dante. El poeta florentino hace uso de la analogía para equiparar el orden Divino con el humano; las Sagradas Escrituras son el libro que refleja el orden del libro del Universo. Por el contrario, Owen adopta la postura opuesta. Como los poetas modernos sabe que “El Mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico”.³⁶ En esta ruptura el tiempo es importante.

El sistema de coordenadas posee un grado más de complejidad en relación con el tiempo desde un punto de vista de la física moderna.

³⁵ Gilles Deleuze, Proust y los signos, p. 118.

³⁶ Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 111.

En el Santoral de Owen, Einstein ocupa un lugar importante. Cuando el poeta habla de su estancia en el Instituto Ignacio Ramírez de Toluca, hace una confesión definitiva para su vida: él era bibliotecario de un acervo en el cual había más libros de teología que de física; más de aquéllos que de éstos; pero los había de física. Al parecer, el bibliotecario los leyó todos. Su pensamiento y su poesía se mueven entre los dos polos representados por la Divinidad (conciencia teológica) y la Ciencia (lógica —poética y no poética—, física y geometría). La Biblia, Francis Hackett, Abelardo, Orígenes y el padre Ripalda, Einstein, Newton y Euclides forman parte del santoral del poeta Gilberto Owen. Sobre el primer aspecto ya hablé en el primer capítulo de este trabajo; sobre el segundo hablaré ahora. El nombre de Einstein y el concepto de la cuarta dimensión son mencionados varias veces; la geometría euclidiana (rectilínea) sirve para describir, entre otras cosas, la nariz de la Ruth. Estar encadenado al orden y al cielo significa, entre otras cosas, estar encadenado al logos y a la razón del siglo XVIII. El sistema de coordenadas, en relación con la inteligencia, es un medio para racionalizar y objetivar, cuando menos en apariencia, un estado de alma.

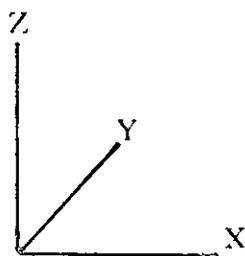
En "Santoral" (Otros poemas) se revela la definitiva y fundamental influencia de Einstein en la poética de Owen. Según Francis Hackett, la herejía es sólo un puente entre dos ortodoxias. Ya se ve que dicho puente supone el tránsito en una línea horizontal. Según Owen, Chesterton tuerce ese puente a un movimiento orbital y bíblico para volver al punto de partida. Lo que Owen veía de místico en Einstein, le permitía interpretar esta situación como rueda de la fortuna. El puente, circular, se convierte en un absurdo de ingeniería civil. No obstante, adquiere el valor ético y humano del looping the loop. Ante esto, el puente adquiere un sentido vertical, pues se trata de una caída. Lo bíblico y lo

místico remiten a la Divinidad (arriba); lo herético, al Infierno o al Mal (abajo).

La relación entre el abajo y el infierno no es gratuita ni forzada. En el santoral, ni Tolstoi, ni Rimbaud, ni Bach, ni Valéry se atreven a bajar del todo. Pero sí lo hacen Dante y Juan Ramón Jiménez. Bajar es caer al infierno, al Mal, a la búsqueda de la poesía. Al sujeto lírico le quedaba bajar por la escala de Diótima, pero no lo hace porque ya Jacob se quedó cojo. Además, le atemorizan las escaleras porque están hechas de relojes; los relojes son los ángeles más limitados que se conocen. "Y amó así el arco de la línea recta aparente, doblado hacia abajo por el agua redonda (...) que mide el universo y le da la gracia de un litoral para que empecemos - ¿cuántos millones de años luz antes?- muy de mañana. Oídle decir desde casi abajo, cayendo sin fin". Entre otras cosas, el sujeto lírico dice: "sombra más pasado más sexo". Oscuridad, tiempo y vicios.

La noción de tiempo y el motivo de la caída circular revelan la definitiva y fundamental influencia de la teoría de la relatividad en la poética de Gilberto Owen. Lo circular en relación con la caída es un motivo constante en la poesía de Owen. Esto tiene que ver con la física moderna. Para situar un evento en el espacio, esta ciencia prescinde de la existencia de puntos notables, provistos de nombres y situados sobre el cuerpo rígido al que se refiere la localización, en la descripción de lugares. Se prefiere usar sólo números o signos abstractos. La física experimental emplea el sistema de coordenadas cartesianas. "Este sistema consta de tres paralelas rígidas, planas, perpendiculares entre sí y ligadas a un cuerpo rígido. El lugar de cualquier suceso, referido al sistema de coordenadas, viene descrito (en esencia) por la especificación de la longitud de las tres verticales coordenadas (X, Y, Z) (...) que pueden trazarse desde el suceso hasta estas tres paredes".³⁷

³⁷ Albert Einstein, Sobre la teoría de la relatividad especial y general, p. 14.



En la descripción espacial del lugar de un suceso o de un objeto, debe especificarse el punto de un cuerpo rígido (cuerpo de referencia) con el cual coincide el suceso. Esto es válido para los cuerpos rígidos. V. gr. Un individuo está asomado a la ventanilla de un tren que lleva una marcha uniforme, y deja caer una piedra a la vía, sin darle ningún impulso. El sujeto, entonces, ve, prescindiendo de la resistencia del aire, que la piedra cae en línea recta. No obstante, una persona situada en el terraplén contempla el suceso y observa que la piedra cae a tierra describiendo un arco de parábola. ¿Quién tiene la razón?: los dos. En relación con un sistema de coordenadas ligado rígidamente al vagón, la piedra describe una recta; con relación a un sistema de coordenadas rígidamente ligado a las vías, describe una parábola. En rigor, no existe una trayectoria única, sino sólo una trayectoria con relación a un cuerpo de referencia determinado.

En cuanto a los cuerpos no rígidos sino en movimiento, la curva también es determinante. Entre un cuerpo aparentemente rígido (la tierra) y un cuerpo en movimiento que cae se forma un "campo gravitatorio". Al primer cuerpo le corresponde el signo K ; al segundo, K' . Por tanto, "Un cuerpo que respecto a K ejecuta un movimiento uniforme y rectilíneo (...), ejerce respecto al cuerpo de referencia acelerado K' (...) un movimiento acelerado de trayectoria generalmente curvada. Esta aceleración, o esta curvatura, responde a la influencia que sobre el cuerpo móvil ejerce el campo gravitatorio

que existe respecto a K' ".³⁸ De la misma manera, un rayo de luz, proveniente de una estrella lejana, al pasar cerca del sol, el campo gravitatorio hace que la trayectoria del rayo de luz pase de rectilínea a curva.

El tiempo es fundamental en la teoría de Einstein. En contra de la teoría de Euclides (rectilínea y sólo espacial), Einstein propone una nueva: "la distancia, no entre dos puntos en el espacio, sino entre "dos acontecimientos" espacio temporales. Cuando "suceden" dos eventos al mismo tiempo, la noción de simultaneidad es relativa, pues el tiempo también determina la simultaneidad según el punto u objeto de referencia. Un observador que pudiera observar la simultaneidad de los "eventos", tendría que tomar en cuenta que, debido al movimiento que caracteriza al universo, un evento sucedería en un tiempo diferente al otro, según la perspectiva del observador K o K' .

Desde un punto de vista espacio-temporal, el universo, el espacio, es un conjunto tridimensional. La posición de un punto en reposo se puede describir mediante tres signos (Einstein les llama números) X, Y, Z (sistema de coordenadas), en relación con un punto de referencia $K1$. Los tres signos de las coordenadas cartesianas (X, Y, Z) corresponden a las dimensiones alto, ancho y espesor. El tiempo es la cuarta dimensión.

El sistema de coordenadas, la caída en forma circular, el tiempo como la cuarta dimensión y el universo poético como un continuo, fundamentan la poética y la visión de mundo de Owen por medio de un sistema de metáforas.

Otros poemas es fundamental en la Obra de Owen. En estos textos se revela la importancia del aspecto místico del pensamiento de Einstein. Al parecer, Owen participó activamente en lo que Rodolfo Mota ha llamado "la moda de la mística y el pensamiento

³⁸ Ibid., p. 67.

relativo a la cuarta dimensión” que surgió en Latinoamérica alrededor de los años veinte”.³² En “El Río sin Tacto” Owen dice que el sujeto lírico poseía tres dimensiones (largo, ancho y grueso); no obstante, como se veía mal, optó por sustituir una de ellas por el tiempo. Eliminó el ancho; adelgazó; se volvió largo y profundo, sin frente. De aquí su obsesión por los términos línea y perfil. En el poema “Acróstico” Owen dice que tenemos tres dimensiones, y la tercera es el tiempo. El poeta adapta el pensamiento de Einstein a sus fines poéticos. En “El Río sin Tacto”, a partir de un posible guión cinematográfico, se habla de varias figuras en la arena de una playa, producidas por unos pies. Uno de ellos tiene un zapato de golf. Extraordinario ejemplo de la “Teoría del relevo” de la metáfora (Tomás Segovia), la planta del zapato es una estrella marina, la cual, al desdoblarse, da lugar a un cero; la huella del tacón es un cero más pequeño; ambas figuras dan lugar a la imagen de cero grados (Oo). El O es un sol con su planeta o. No. Es un planeta O con su satélite. El satélite es la luna; aparece la silueta del hombre de la luna. Un globo eléctrico con una silueta en papel negro pegada a él. El globo es la luna; la silueta es el hombre de la luna. Como el tiempo es importante, el hombre de la luna es una “medalla del Dante” o de cualquiera; como es negra, es una “sombra humana girando en el disco de un reloj”. (Einstein también habla de la posibilidad de que un hombre pudiera “sentarse” en el centro de un disco girando en el espacio: el tiempo y el movimiento serían diferentes para el hombre del disco respecto de un observador externo a esa situación). Al querer mirar a la sombra de frente, es nada más una línea, “moneda de frente, moneda de canto”. Al verla en su antigua posición, se ve que el hombre de la luna sólo tiene perfil. Esta entidad se asoma por una claraboya; ve el planisferio

³² Rodolfo Mata, “Borges y la cuarta dimensión”, en *La jornada semanal*, 257, 6 de febrero del 2000, p. 8.

terrestre, la imagen cartográfica da lugar al plano topográfico de Manhattan, del cual sobreviene el órgano viril bien definido, lo cual recuerda la vista panorámica de Manhattan. El hombre pierde el equilibrio; empieza a caer —es la caída del hombre de la luna—; cuando cae de frente (escultórica, perpendicularmente), se acelera su caída (Einstein); si se coloca en forma plana contra el aire —de perfil— (Euclides) la línea se sostiene ingrávida en el aire o en el vacío bajando lentamente. Caer sin golpe en la torre del edificio del Woolworth o en la del Chrysler. Como es sólo un perfil, encuentra acomodo en el elevador; como éste baja muy rápido, las miradas de los pasajeros se quedan arriba; todos los rostros bajan sin ojos.

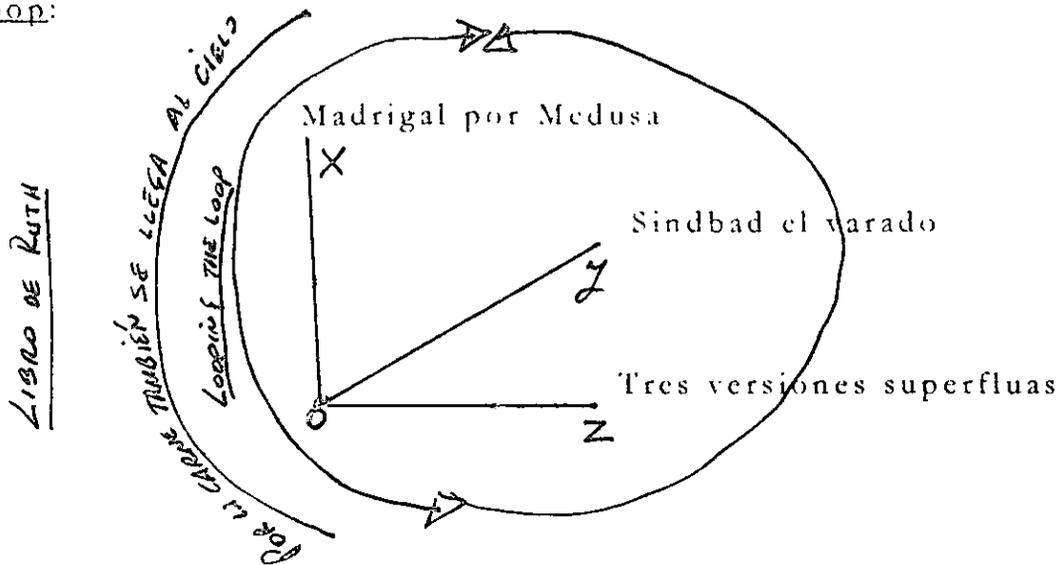
Física y poesía se funden en la obra de Owen. Hacia 1930 (Línea), el poeta afirma que su estrella se apagó hace años y que ya nadie sabía de dónde llega su luz, entre los dedos de la distancia. Cierto. Además, esa luz, por venir de tan lejos, y de acuerdo con Einstein, pasó cerca del sol y, según lo que he parafraseado antes (el hombre de la luna), también ha pasado por la luna. Dos cuerpos celestes dan lugar a dos campos gravitatorios; por tanto, la caída de esa luz sufre una doble curvatura. Por fin llega a la tierra y, para llegar al suelo, usa el elevador (también es famoso el ejemplo de Einstein: si un elevador cae en el vacío con varias personas dentro, debido a la gravitación las personas pierden todo su peso). En Owen pierden los ojos, sin embargo, como aclarar en “Alusiones a X”, de todas maneras es “una ausencia caída”, la cual, en rigor, equivale a la “sombra sin cuerpo” que se menciona en el primer poema de Línea.

El “Cuerpo sin sombra” y la “sombra sin cuerpo” son los habitantes del mayor territorio del mal: el Infierno de Dante. Einstein y Dante se dan la mano en la obra de Owen, y dan lugar al concepto de caída circular. Por las dudas, se hacen acompañar de Rimbaud, de Juan Ramón Jiménez y de Chesterton (“Santoral”). En

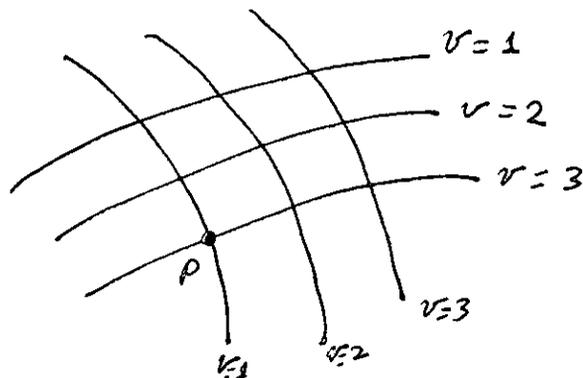
el capítulo anterior mencioné que la rueda de la fortuna da vueltas al revés (hacia la izquierda) y que tal sentido es demoníaco. Ahora lo confirmo. El ente que cae sin fin al mal afirma ser “dueño de lo que pasa en la corriente izquierda del tiempo”. Desde un punto de vista teológico, Dante realiza una caída circular; la línea del puente que cruza se vuelve curva: desciende (cae) al infierno (al mal); llega al centro de la tierra; lo atraviesa y, para acceder a la isla donde se encuentra el Purgatorio, debe empezar a ascender. Asimismo, para acceder al Paraíso, debe ascender más allá del séptimo cielo, a fin de captar “el amor que mueve a las demás estrellas”. Bajar es subir; el camino que baja es igual al camino que sube; y la trayectoria es -debe ser- circular, debido a la forma de litoral de la tierra: un círculo. La cosmología medieval se reconcilia con la teoría de la relatividad gracias al tiempo.

A la mitad de su vida, Owen encuentra a Dante y éste lo guía hacia el Infierno; para ello, llevan un mapa que consiste en un sistema de coordenadas. Desde esta perspectiva, Perseo vencido cobra una nueva dimensión. Como en el caso de El cuarteto de Alejandría (Lawrence Durrell), el universo poético del Perseo es un continuo: las tres líneas de las coordenadas cartesianas (X, Y, Z) constituyen tres partes de espacio (las tres dimensiones: largo, ancho y grueso). El tiempo (línea circular) es la cuarta dimensión. El “Madrigal por Medusa” (X), “Sindbad el varado” (Y) y “Tres versiones superfluas” (Z) están signados por la inmovilidad, la petrificación, el naufragio, el silencio, el sueño y la oscuridad. El sujeto lírico es un hombre joven o maduro e intemporal petrificado por la Medusa. El Libro de Ruth constituye la cuarta dimensión, el Tiempo, el movimiento, el transcurrir. Ahora el sujeto lírico, víctima del tiempo, es un hombre viejo (Booz); y ella, la mujer vieja, milenaria y hermosamente horrorosa (la Medusa), es una mujer joven y bella (Ruth). El tiempo no pasa en vano. El trayecto por el tiempo

y por el Infierno ha dejado una huella indeleble: el Looping the loop:



Looping the loop: hacer el rizo; darle la vuelta a la línea recta. Poesía, tiempo y mal. De hecho, toda línea recta no es sino la parte mínima de una infinita línea circular. Euclides y Einstein dan lugar a un absurdo de ingeniería civil, el cual cobra pleno sentido mediante la lógica poética. Lo circular se debe y remite al tiempo. Geografía, Física y Poesía se funden en la poesía de Owen. Si el planisferio (paralelos y meridianos) se combina con la perspectiva temporal y circular de la teoría de Einstein, cosa curiosa, resulta exactamente la propuesta geométrico-analítica de las coordenadas gaussianas (propuestas por Gauss), las cuales, debido al tiempo, están formadas por paralelos y meridianos curvados:⁴⁹



⁴⁹ Albert Einstein, op. cit., p. 77.

Influencia o coincidencia, el azar se convierte en destino. Al analizar los Cuatro cuartetos de Eliot, Northrop Frye escribe: "We begin (...) on the horizontal line of time, in a mood and with imagery that see the tonality for that poem. Then we go on to a vision of plenitude (...) which in three of the Quartets is reached through a 'loop in time' (a phrase from The family reunion), and is associated with the past".⁴¹ En efecto, realizar un Looping the loop es una caída en el tiempo pasado (el Mal, el Infierno en la poesía de Owen). Nada obsesiona ni atormenta más a Owen que el Tiempo pasado, la memoria. Owen sabía que viajar –desplazarse, ubicarse en el espacio- en realidad significa transcurrir; que ubicarse en el espacio es, más bien, ubicarse en el tiempo; que "El Compás roto" equivale a "la memoria a la deriva": la brújula es un reloj:

Día siete, EL COMPÁS ROTO

Pero esta noche el capitán, borracho
de ron y de silencios,
me deja la memoria a la deriva,
y este viento civil entre los árboles
me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,
a memoria morosa en las heridas,
a norte y sur de rosa de los tiempos.

La figura del Looping the loop posee un valor ético, humano: descenso circular al infierno del pasado y retorno al tiempo presente. Desde una perspectiva teológica, es el descenso necesario al Mal (Infierno) para poder acceder al Bien (Paraíso). Owen era contundente en este sentido: "Por la carne también se llega al cielo": hermosa heresia que contradice de manera brutal el pensamiento de San Pablo (cfr. "Epístola a los Corintios" I y II) y sabiduría milenaria de poeta maldito. No es nada casual que el

⁴¹ Northrop Frye, T. S. Eliot. An Introduction, n. p. 78.

individuo que realiza el Looping the loop en "Santoral" diga desde casi abajo y cayendo sin fin:

Me sé la sombra del que palpo en el espejo
 Y que es dueño de lo que pasa en la corriente izquierda
 el tiempo
 Su sombra más pasado más sexo
 Y muchas otras cosas más o menos
 O es él mismo el pasado inmortal y siempre joven
 O es nada más el tiempo nunca joven
 O el pasado mañana ya tan joven
 O alguien que pronuncia mal mi nombre
 (...)
 Y el limón de no sé si los vicios o los libro

Libros y vicios: el mal y la poesía, y su estigma: el tiempo, la poética que es un sistema de coordenadas y la idea de que la retórica es la "piel" del cuerpo de la poesía, forman un geroglífico cuyo signo es el Looping the loop. No obstante, subir hacia abajo cayendo hacia arriba en forma circular exige un Nombre que debería ser bien pronunciado.

&

El Nombre

El nombre es uno de los motivos más constantes en la obra de Gilberto Owen. Cuando el poeta se refiere a este problema, su actitud va de lo lúdico a lo teológico, de lo místico a lo cotidiano y de lo filosófico a lo biográfico. No obstante, su mayor preocupación

tiene que ver con el hecho de ser poeta: nombrar las cosas y los seres por medio de la palabra. Ésta es su lucha, su drama y su derrota final.

El aspecto biográfico ha sido importante. En 1996, Celene García Ávila y Francisco Beltrán Cabrera dan cuenta, en sendos artículos, del hallazgo del acta de nacimiento del escritor.⁴² En dicho documento se lee que el poeta nació el viernes 13 de mayo de 1904, a las dos de la mañana. A partir de este dato, Guillermo Sheridan ha realizado un estudio sobre el problema del "nombre" en la obra de Owen.⁴³ Su enfoque está basado un poco en Freud. Como en francés el "nombre" equivale al apellido paterno en español, Sheridan basa su estudio en la relación Padre-Hijo a propósito del apellido Owen. Los términos de orfandad y bastardía son determinantes en ciertas actitudes y versos del poeta. Sheridan hace un análisis sugestivo de las preocupaciones y malabarismos que el poeta enfrenta a propósito de su apellido. "En el expediente de Toluca, el poeta nace Gilberto Estrada, 'hijo natural de Margarita Estrada'; por 1918 ya es Gilberto O. Estrada; en 1919 se castellaniza en 'Owen': de su puño y letra, ese mismo año firma 'Owen E.', invirtiendo los términos y desplazando el Estrada que le corresponde legalmente, pero lo delata como hijo natural. Estrada, el nombre supletorio, le da identidad a la vez que se la escamotea; lo cubre con su anomalía y lo condena a un desplazamiento: su nombre certifica su carencia de nombre".⁴⁴ Aunque en alguna ocasión Sheridan usa el concepto de **nombre** para referirse al nombre y al apellido, a propósito del Bautismo, esto sucede en forma breve, a fin de centrar su atención en el apellido en relación con el problema. Un aspecto mítico importante es el que se refiere al

⁴² Revista La Colmena, No. 10, Universidad del Estado de México, Primavera de 1996.

⁴³ Guillermo Sheridan, "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio", en Vuelta, No. 239, octubre de 1996, p. 6-12.

origen y la "legitimidad" de Owen. El Padre y la Madre son figuras importantes para el Hijo.

En mi lectura de la obra de Owen centro mi atención en el nombre (sustantivo) como tal, y no en el apellido. En mi opinión, el poeta estaba hondamente preocupado por su nombre (en francés prénom). Viendo así las cosas, se resuelven varios problemas. En el Día cuatro, ALMANAQUE, se lee:

Todos los días 4 son domingos

porque los Owen nacen ese día,
cuando Él, pues descansa, no vigila
y huyen de sed en sed por su delirio.

Y, además, que ha de ser martes el 13
en que sabrán mi vida por mi muerte.

Guillermo Sheridan propone que en este poema quien habla es en realidad el padre de Owen; la justificación: el montaje cinematográfico del "Sindbad" consiste en "asociar un canto con el siguiente sobre los versos o las imágenes que cierran el anterior, ante la imagen muerta del padre el niño escucha, o conjura la voz del padre, ya que en el poema anterior se ha hablado de la muerte del padre".⁴²

La situación podría ser diferente. La familia de Owen —sobre todo su madre— era católica; por tanto, ella sabía de la importancia del nombre que se ha de poner a los descendientes. No obstante, esto no excluye cierta flexibilidad. El niño, el poeta, Gilberto Owen nació el 13 de mayo y no el día cuatro de febrero. Pero el poeta se llama Gilberto y no Juan ni Francisco. Según el Santoral católico-cristiano, el día 4 de febrero es día de San Gilberto ("obispo y confesor"); y el día trece de mayo, día de San Juan y San Francisco,

⁴² *Ibid.*, p. 6.

entre otros más. En el poema en prosa "Naípe" (Línea), el niño escucha tras la puerta de la habitación en la que discuten sus padres acerca del nombre que han de ponerle al hijo. "No es correcto, pero hablan de mí: he oído mi nombre, Juan, Francisco, qué sé yo cuál, pero mío". El nombre verdadero del futuro poeta debió ser Juan o Francisco o los dos al mismo tiempo. El padre alza la voz: "...como me llamo...? No oigo bien el final, pero comprendo que ha pronunciado mi nombre, pues de pronto se ha oscurecido el rostro también, y ya sólo se ve su barba caudal".

La postura católico-cristiana prevalece. Según ella, y es costumbre bastante acentuada, el hijo primogénito debe llevar el nombre del padre. Si el padre se llamaba Guillermo, Guillermo debió ser el nombre del poeta. Pero la madre, más apegada al Santoral, debió haber dicho que le correspondían, por día de nacimiento, los nombres de Juan y/o Francisco. ¿Por qué le pusieron Gilberto? Es difícil saberlo. Tal vez porque el día cuatro de febrero fue bautizado, ya que el bautismo implica la imposición de un nombre. Cuando los padres piensan en bautizar a su hijo también piensan en el nombre que habrá de llevar. Tiempo, Nombre y Calendario (Santoral católico-cristiano). Situación nada sorprendente en Owen, toda vez que el tiempo era una de sus máximas obsesiones; y también sus metáforas (en este caso, el calendario y Marcel Proust). El Día cuatro se subtitula ALMANAQUE; Y en "Alegoría" (Línea) se menciona el Calendario del más antiguo Galván junto con el nombre del autor de En busca del tiempo perdido.

Para Owen es más significativo "el día de su Santo" que el de su nacimiento. En el Día cinco, VIRGEN ISLANDS escribe: "y mi prima Águeda en mí hablar a solas". ¿Quién es Águeda? El día 4 de febrero también es día de Santa Águeda, mártir y santa cuyos pechos le fueron cortados. En la iconografía cristiana aparece con una

⁴⁵ G. Sheridan, op.cit., p. 11.

charola en sus manos, y en la charola, como las dos mitades cortadas de un reloj de arena, porta sus dos pechos mutilados. ¿Cómo no recordar la "virgen mutilada" mencionada al final del poema "De la ardua lección"? Cuando el poeta habla a solas con su prima Águeda, él es Abelardo contando sus infidencias a la virgen mutilada. ¿Demasiada Teología? Al contrario, esto es apenas una muestra de lo profundamente arraigados que estaban en Owen la cultura y el lenguaje litúrgicos. En 1951 el poeta escribe una carta, desde Filadelfia (*Obras*, p. 286-287), a Josefina Procopio. La carta menciona a la Virgen y al Niño, al Espíritu Santo y a Heloísa, a cuyos pies se arrodilla, cabizbajo, Abelardo.

Abelardo conduce al poeta al problema del Nominalismo medieval en relación con el Nombre de la poesía. Según Abelardo, el problema de los Universales es un problema de lenguaje. El nombre no tiene relación directa con la cosa que designa; se trata sólo de voces vacías y huecas. Los Universales (las ideas) sólo remiten a las ideas, son flatus vocis. Lo que se predica no es una cosa, sino un nombre. Por las ideas universales la mente "concibe una imagen común y confusa de muchas cosas (...) Cuando digo hombre, una cierta figura aparece en mi mente, que se relaciona a hombres individuales, que es común a todos y no propia de ninguno".⁴⁶ Aquello que se concibe en las ideas genéricas y específicas está en las cosas; sin embargo, no está en ellas —en las cosas particulares— como algo que de suyo les pertenezca. El universal es abstracción; nombrar una cosa es una cuestión particular. El universal es un nomen o sermo; la unidad lógica del concepto universal afecta exclusivamente al predicado; y el predicado es un nomen y no una res o cosa individual.

⁴⁶ Abelardo, citado por Federico Coppieston en Historia de la filosofía, vol. La Edad Media, p. 156.

El monje herético Abelardo influye a Owen. El poeta empieza por ejercer la postura nominalista a partir de los nombres míticos. Él es Orestes, Píldes e Ixión; Clementina Otero es Emel, Dionisia y Rosa; Villaurrutia es el número XV; los personajes femeninos en su obra son Helena, Ofelia, Elvira, Eva, Heloísa, Medusa, Ruth; su padre se parece a Buffalo Bill y es un Torbellino Rubio. Al parecer, en un principio los nombres reales son voces huecas que no se refieren, en esencia, a la cosa o persona designada. Lo importante son las ideas que representan, los universales, los mitos.

En ocasiones las ideas son equivalentes. La idea mujer equivale a la idea poesía. Clementina Otero es un aspecto de la imagen de la Musa; por tanto, Owen la llamaba Rosa. La Rosa es equivalente de la poesía. Tan determinante es la influencia del pensamiento medieval en Owen que el poeta hace uso de la figura de la retórica moral a propósito de la Rosa y la poesía:

Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte,
Enamorada virgen que hoy me dueles a flor en amor dada.

Sobre todo el primer verso, pareciera inspirado en el final de la novela El nombre de la rosa de Umberto Eco (otro medievalista consumado): "stat rosa pristina nomine, nomine nuda tenemus" (La rosa nos queda sólo a través de su nombre, tenemos sólo su nombre).

El Nominalismo también afecta a la poesía y a la poética. Desde antes de escribir Perseo vencido, Owen ya había madurado su concepción poética. Línea es elocuente al respecto. Los títulos de los poemas en prosa en los que habla de la poesía son bastante significativos: espejo vacío, X. La poesía es una flor deshojada, desvelada y desnudada; sólo queda el perfume, el olor. En relación con el Mal, es una sombra a la izquierda del sol; un rostro negro a la mitad. Nominalismo puro: "Tu realidad [poesía] es el misterio de la

palabra que nada nombra". La poesía y el Mal: "Sufro tu voz caída poesía" (recuérdese la idea del Looping the loop). La caída circular, la vuelta hacia atrás, hacia la izquierda es el Mal: "Busco desde mañana hasta el último día recordado (...) he esperado hacia atrás el año de los vicios impunes". La X no siempre remite a Xavier Villaurrutia, sino también a la incógnita que representa el Nombre de la poesía, incluso desde la encrucijada de los XV años.

La poesía es forma y no nombre. No obstante, se trata de una forma interior: misteriosa, sombría e inasible. No hay boca interior que pueda nombrarla (cfr. "Interior", Línea). Interior y silencio son equivalentes. La poesía consiste en "nombrar las cosas que entran por el silencio". El interior es como un cuarto, una habitación signada por el desamor: espejo, cuadros, rincones, luz negra. Es interesante la correspondencia de motivos entre el texto "Interior" y el Día nueve, LLAGADO DE SU DESAMOR. Como no se puede nombrar las cosas que entran por el silencio, sólo es posible sugerirlas. ¿Cómo? "... los preceptistas hablan de paralelas que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan. Pero los niños que resuelven ecuaciones de segundo grado se suicidan siempre en cuanto llegan a los ochenta años, y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro" ("Interior"). La forma inasible sólo puede sugerirse por medio de la lógica poética en una habitación donde la luz blanca queda opacada por la luz negra del sombrío silencio interior.

La forma inasible es silenciosa, huidiza y oscura. Por esta razón, "Donde el silencio ya no dice nada / porque nadie la oye / (...) donde la rosa no es ya sino el nombre / sin rosa de la rosa", Elías grita su ley desacordada:

 Cuando la luz emana de nosotros
 todo dentro de todos los otros queda en sombras
 y cuando nos envuelve

¡qué negra luz nos anochece dentro

“Clave”, “Discurso del Paralítico”

Esta actitud determina la poética de Owen (“Poética”, Línea): la forma oscura y silenciosa de lo interior es una forma más bella que los vicios, la cual hierde al poeta y luego se escapa por el techo. La poesía es una voz que cae y, al mismo tiempo, un aroma que asciende (Looping the loop). La imposibilidad de “asir” y de “nombrar” a la poesía da lugar a la paradoja: “Qué hermosa eres Diabla como un ángel con sexo pero mucho más despiadada”. El Día veintisiete, JACOB Y EL MAR es un ejemplo excelente de paradojas a propósito de la poesía. Diabla, ángel y sexo. No es casual. La forma más bella que los vicios tiene sonido, olor y temperatura: el ruido del mar en un caracol, congelado, cristal desnudo: cuerpo voluptuoso. No obstante, y para que no falte la paradoja, se llama María. Como una influencia más del pensamiento medieval, Owen relaciona su idea de la poesía con la idea de San Ambrosio: la relación íntima entre la rosa y la aromática encarnación de la Virgen María.⁴⁷ Como en López Velarde, Eros, poesía y religión se funden y se confunden en la conciencia teológica de Contemporáneos.

Bautismo también es Nombre. Por un lado, se “bautiza” en nombre de Cristo; por otro, se otorga un nombre al bautizado. En este contexto, el nombre define a la persona; el nombre proporciona el Ser y determina el destino. “El nombre (...) es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dice, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento”.⁴⁸ Ya dije que en la ideología católico-cristiana el individuo debe llevar el nombre del santo correspondiente al día en que nació. Pero al poeta mexicano no le pusieron ni Juan ni

⁴⁷ Cfr. Ernesto de la Peña, “Toda rosa es María”, en La rosa transfigurada, p. 140.

¡qué negra luz nos anochece dentro

“Clave”, “Discurso del Paralítico”

Esta actitud determina la poética de Owen (“Poética”, Línea): la forma oscura y silenciosa de lo interior es una forma más bella que los vicios, la cual hiere al poeta y luego se escapa por el techo. La poesía es una voz que cae y, al mismo tiempo, un aroma que asciende (Looping the loop). La imposibilidad de “asir” y de “nombrar” a la poesía da lugar a la paradoja: “Qué hermosa eres Diabla como un ángel con sexo pero mucho más despiadada”. El Día veintisiete, JACOB Y EL MAR es un ejemplo excelente de paradojas a propósito de la poesía. Diabla, ángel y sexo. No es casual. La forma más bella que los vicios tiene sonido, olor y temperatura: el ruido del mar en un caracol, congelado, cristal desnudo: cuerpo voluptuoso. No obstante, y para que no falte la paradoja, se llama María. Como una influencia más del pensamiento medieval, Owen relaciona su idea de la poesía con la idea de San Ambrosio: la relación íntima entre la rosa y la aromática encarnación de la Virgen María.⁴⁷ Como en López Velarde, Eros, poesía y religión se funden y se confunden en la conciencia teológica de Contemporáneos.

Bautismo también es Nombre. Por un lado, se “bautiza” en nombre de Cristo; por otro, se otorga un nombre al bautizado. En este contexto, el nombre define a la persona; el nombre proporciona el Ser y determina el destino. “El nombre (...) es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dice, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento”.⁴⁸ Ya dice que en la ideología católico-cristiana el individuo debe llevar el nombre del santo correspondiente al día en que nació. Pero al poeta mexicano no le pusieron ni Juan ni

⁴⁷ Cfr. Ernesto de la Peña, “El lirio es María”, en La rosa retransfigurada, p. 140.

Francisco, sino Gilberto. San Gilberto fue obispo y confesor. El poeta ostenta un nombre que no le corresponde. En este sentido cobra mayor intensidad la idea de orfandad y bastardía, que menciona Guillermo Sheridan, a propósito del apellido del padre del poeta. Orfandad y bastardía por parte del padre y por parte de Dios, toda vez que, al bautizarlo, el Espíritu Santo descendió en el nombre equivocado. Como en Éxodo Dios dice "Yo te he conocido en tu nombre", pareciera que Owen careciera del reconocimiento divino al carecer de su nombre verdadero. De aquí su derrota en la lucha nocturna con el hermoso guardián insobornable. La lucha de Jacob con el ángel es un bautizo. Si a un héroe vencedor se le bautiza con el nombre de Israel ("el que ha luchado con Dios y ha vencido"), ¿cuál nombre para el poeta: Gilberto Estrada, Gilberto Estrada Owen, Gilberto Owen Estrada, Gilberto Owen u Owen? ¿Qué nombre puede dársele a un héroe derrotado?: Satán. El Ángel de Yahveh le proporciona el estigma de un nombre equivocado. Día domingo 4 de febrero: día de su santo pero no de su nacimiento. Día domingo: séptimo día con aspecto nocturno, pues es el momento en que se agitan todos los demonios. Cuando el poeta afirma que hay tres mil personajes que se resumen en la figura de Gilberto Owen, equivale a cuando Cristo encuentra a Satanás y le pregunta por su nombre, Satanás le contesta: LEGIÓN. Si el nombre proporciona el Ser y el destino, cuando se trata de un nombre equivocado la carencia de Ser determina, entre otras cosas, el desencanto y el pesimismo:

duermo encadenado al cielo
sin voz sin nombre sin ser
sin ser voz suena mi nombre

"Infierno perdido"

* Fray Luis de León. De los nombres de Cristo, p. 155.

El día del nacimiento obsesiona a Owen. En Día cuatro, ALMANAQUE el poeta escribe: "Todos los días 4 son domingos" y el martes 13 sabrán de su vida por su muerte. En 1904, el día 4 de febrero fue martes; por tanto, Owen nació en martes. ¿Por qué el martes 13 habrán de saber de su vida por su muerte? Situación curiosa. Si es verídica la información que Owen proporciona a José Rojas Garciduenas, el padre del poeta murió un 13 de febrero (Obras, p. 294). El padre muere el 13 de febrero y el hijo nace un 13 de mayo: vida y muerte; nacer y morir. Teológicamente, en el bautismo el individuo muere al pecado y nace (renace) en Cristo. Pero Owen, fiel al Mal, se hace nacer en domingo. ¿Por qué? Porque según el calendario gregoriano, es el séptimo día "cuando Él, pues descansa, no vigila" y [los Owen] huyen de sed en sed por su delirio". Tiene razón Guillermo Sheridan al mencionar la posible fusión del hijo con el padre. Pero si Él descansa el domingo, entonces este Owen no fue creado por Dios sino por el Diabolo. ¿Qué tiene que ver Dios aquí? Mucho. Si se fija uno bien, en "Naípe" (Línea), Owen describe a su padre en una forma bastante extraña. Si el padre era como un torbellino rubio, el poeta debió describirlo con esas características. Sin embargo, la descripción en "Naípe" se corresponde más con la imagen ac-stumbrada de Dios en la iconografía católico-cristiana (anciano de barbas blancas). En el fondo de esta cuestión hay una hermosa blasfemia paródica: Él -con mayúscula- es uno de los Nombres de la Divinidad. Si el hijo tiene la misma imagen que el padre en el naípe ¿no se refiere al hecho de que el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios Padre? Y si los Owen huyen de sed en sed por su delirio ¿no alude a los pecadores que no han abrevado en las aguas vivas del bautismo?

El Padre y el Hijo están unidos y, al mismo tiempo, separados por el Nombre. En este sentido, la teología influye en la poética de Owen, sin que esto quiera decir que Owen sea, en sentido

estricto y limitado, sólo un creyente o un poeta católico. Pero una "conciencia teológica" no puede ignorar a la Divinidad. Incluso su concepción poética está dada en términos religiosos. La "Clave" de Discurso del paralizado está basada en la Transfiguración de Cristo (cfr. Marcos, 9, 2-10). Los motivos recurrentes: la presencia de Elías; la luz que emana de nosotros; sombras; la negra luz (sombras) que nos envuelve y que nos anochece.

El Nombre no siempre puede pronunciarse. En diversas religiones o sabidurías se manifiesta un pudor reticente a la hora de pronunciar o nombrar lo divino. A esta actitud se le llama apofatismo o teología negativa. "No se trata de una apología del silencio total, sino de un reconocimiento de la limitación inherente a todo lenguaje y de que la manifestación suprema del saber consiste en que no se sabe nada". Como si a Dios le estuviera prohibido manifestarse a los hombres de manera directa, "sólo será posible un acercamiento -como la inminencia de una revelación- por medio de las tinieblas, las cuales emanarán de la figura misma de la cruz, en la hora nona".⁴⁹

En este momento, la paradoja es inevitable: Dios es la docta ignorancia, la abundancia concisa, el rayo tenebroso, la sobria embriaguez, las tinieblas luminosas, el sueño vigilante, el movimiento inmóvil, la locura razonable. Dios está más allá de la afirmación y de la negación; es la "coincidencia de contrarios". De la misma manera, Owen se dirige a la poesía. Esta lista de paradojas se corresponde con el rosario de contradicciones que conforman el Día veintinueve, JACOB Y EL MAR. Las abundantes antítesis son el espejo donde se refleja la pobreza y la limitación de las palabras incapaces de pronunciar el Nombre de la Poesía. Debido a esta derrota, el contramito se impone: "Mañana habrá en la playa otro marino cojo".

⁴⁹ Paul Poupard, Diccionario de las religiones, p. 1282.

En el capítulo I afirmé que toda la poesía de Owen es una búsqueda incansable de Dios transitando por los caminos del Mal. Ahora especifico y amplío: buscar a Dios es buscar a la poesía. Ahora aclaro: para Owen la poesía es el pensamiento divino hecho melodía humana. Como dice T.S. Eliot, cuando el poeta escribe sobre otros poetas, se revela a sí mismo. A propósito de Poemas intemporales de Porfirio Barba Jacob (edit. Acuarimántima, México, 1944), Owen escribió lo siguiente y al hacerlo reveló su propia poética: “Más que en las Claves publicadas en México al frente de Canciones y elegías, fue siempre en tres líneas de una de sus canciones donde creímos encontrar la cifra de su arte poética: ‘¿Qué es poesía? –El pensamiento divino- hecho melodía humana...’ La obsesión de Dios, la íntima constante presencia de Dios en la sangre del judío, desbordándose luego desatada por la limpia verbosidad del colombiano, en quien la palabra se goza a sí misma, y se posee a sí misma, para engendrar a la palabra, que a virginal suena siempre, en milagro de perpetua concepción. Queremos decir, con esto, que todas las palabras del colombiano (...) suenan a Acuarimántima, a nombre exacto, fiel e inaudito. El verbo, en el sentido teológico, y el Nombre, la palabra irrompible que él quería romper (‘yo, luz, amor’) son la esencia y la forma de esta poesía más que de ninguna otra, confundidas en nupcias borrascosas, delirantes”.⁵⁰

Owen también estaba obsesionado por Dios. Cuando habla de poesía pura y de poesía plena, su propuesta se basa en ideas de Cocteau y en las suyas propias a propósito de Dios: “Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas y, por dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido –oh Cocteau ineludible- la poesía pura”. Asimismo, en “Autorretrato o del Subway” se menciona la palabra “Teología”, “hijo” y “Jesús”. Esta última palabra aparece al final: la plegaria en llamas que el sujeto

⁵⁰ Gilberto Owen, “Porfirio Barba Jacob”, en Obras, p. 251.

lirico sabía pronunciar se parece a las oraciones litúrgicas de los hesicastas, las cuales concluían con este nombre a fin de lograr la absorción final de toda oración en este solo nombre (Jesús).

La identificación no excluye las diferencias. Porfirio Barba Jacob es optimista. Owen es un pesimista irremediable. Por esta razón, al mismo tiempo que buscaba lo divino en la poesía, se daba cuenta de la imposibilidad de lograrlo. En "Teologías" (Línea) habla de la poesía y de cómo las palabras tienen que resignarse a nombrar sólo ausencias, ya que pueden hacer muy poco, tan casi nada, tan nada de ruido como el silencio. Al hacer o escribir poesía "nos sentimos llenos de algo que por comodidad llamamos simplemente Dios. Pero era otra cosa, otra cosa".⁵¹ Aquí también se revela la influencia de Cocteau. Para Cocteau, "toda obra [de arte] guarda la parte de Dios". Por lo mismo, esa parte es incomunicable. Cocteau habla de "...una realidad de la cual nuestro mundo no posee más que la intuición", o un más allá que transforma la poesía en "religión sin esperanza", referencias a una "materialidad incorpórea".⁵²

Teología negativa, decepción y pesimismo conforman la poética de Owen. La poesía sólo habla de ausencias. El sujeto lírico empieza llamándose X; después, APEIRÓN: vacío, espacio infinito, éter, lo indeterminado. En carta a Josefina Procopio habla de fantasmas y de sombras; y le dice: "Yo soy la sombra marcada con X" (Obras, p. 285). Por su parte, la poesía es el "Nombre que nada nombras, nadie te impondrá acentos ortográficos, nadie te sujetará, inmóvil y relativamente eterno, en el epitafio de los diccionarios, Innombre".⁵³ La poética es contundente:

Lo desnudo de nombre moviéndose entre la niebla del
Subjuntivo
(...)

⁵¹ Gilberto Owen, "Teologías" (Línea) en Obras, p. 68.

⁵² Jean Cocteau, citado por Elia Espinoza en Jean Cocteau: el ojo entre la norma y el deseo, México, UNAM, 1988, p. 38.

⁵³ Gilberto Owen, "Teologías" (Línea), en Obras, p. 68.

Ya verbo puro acto sin nadie voz sin mi tu su boca

También en este aspecto la influencia de Eliot es determinante. En el idioma inglés no existe el subjuntivo como forma verbal. Para expresar "That someone wants to do or have something or wants something to happen" se usa la partícula would; en ocasiones se usa la partícula should.⁴ Al traducir al español, el equivalente es el modo subjuntivo y, a veces, el tiempo pospretérito del modo indicativo. T. S. Eliot da particular importancia a la combinación de estos dos elementos o formas lingüísticas. Sobre todo en "The song of love of J. Alfred Prufrock" forman parte sobresaliente de su estilo debido a la frecuencia con que son utilizados. La poesía de Eliot está "dicha" desde un "no lugar" y un "no tiempo" correspondientes -en español- al subjuntivo y al pospretérito de indicativo. Ambas formas lingüísticas tienen algo en común: sirven para enunciar acciones no realizadas; sólo son enunciados.

Es bastante probable que Owen aprendió el uso de tales formas leyendo a Eliot. Gran parte de la poesía de Owen es lo desnudo de nombre moviéndose entre la niebla del subjuntivo, junto con el pospretérito ("Me mirase no más si me tocara me quemaría"). "Laberinto del ciego" y "Booz ve dormir a Ruth", por ejemplo, son un dechado en el uso del subjuntivo y, como contrapunto, el uso del pospretérito. Paradoja, subjuntivo y pospretérito estructuran la musicalidad de algunos de sus versos más memorables:

Cómo me cantarías sino muerto

(...)

Y una vez, una vez -ayer sería-.

Si cerrara los ojos despertándome,
me encontrarías, como siempre, muerto.

En el ámbito vacío del “no espacio” y del “no tiempo” reales, el futuro es importante. Esto también lo sabía Eliot. En “The love song of...”, para variar, el uso del futuro es más que abundante (“And indeed there will be time (...) There will be time, there will be time (...) There will be time to murder and create”). También es bastante probable que Owen tomara el uso del futuro de la poesía de Eliot. Versos memorables del Día cuatro...:

Y, además, que ha de ser martes el 13
en que sabrán mi vida por mi muerte.

Uno esperaría que lo enunciado aquí en tiempo futuro se presentara como un hecho realizado, fáctico, en el día trece; sin embargo, el día trece es una fiesta de irrealización fáctica basada en el uso de las formas verbales en futuro.

El futuro puede combinarse con el subjuntivo. Ejemplo máximo: todo el Día dieciséis... (“O volveré a leer teología en los pájaros / (...) Y no lo sé pero es posible que me mire a mí mismo”).

He hablado del uso del subjuntivo, del futuro y del pospretérito. Ejemplo máximo que merece ser citado completo:

Entonces doblarán las doce de la noche
y el Caos
acogerá sonriente al hijo pródigo
(...)
Así iré mutilándome hasta las doce de la noche,
mas si llegaras un minuto antes
en él todas las dichas vivirías de nuevo.

“Booz se impacienta”

Niebla del subjuntivo; voz desconocida que anuncia en futuro; boca que pronuncia en pospretérito: Verbo puro y desnudo

⁵⁴ John Sinclair (ed), English Language dictionary, p. 1961.

de nombres. El manejo de estos tiempos verbales invalida toda noción de "proceso evolutivo" alquímico o de cualquier otro tipo. Sindbad está varado, petrificado e inmóvil; no hay movimiento; no hay viaje. Los verbos mencionados, a su vez, petrifican las acciones; no hay facticidad: el futuro, no obstante ser absoluto, es futuro y no presente; el subjuntivo sólo es expresión de lo que el sujeto desea que se realice. La forma verbal del infinitivo es otro elemento que fortalece esta actitud. Los días 22 y 25 son ejemplos bastante elocuentes al respecto.

El pesimismo es absoluto. En cuestiones de poesía "Siempre estarás oliendo a mí". En asuntos de amor: "Siempre seré tu amiga". En la lucha de Jacob con el ángel el poeta siempre pierde, al contrario del optimismo triunfal de la Biblia. Si Jacob pierde la pelea, también pierde la oportunidad de que el ángel de Dios le proporcione su Nombre verdadero, su ser, su rostro: Poesía, amor y teología: heridas abiertas que nunca cicatrizan.

El pesimismo es un sacrificio o un tormento ígneo medieval. En el bautismo, Cristo purifica por medio del agua y del fuego. Si bautizar y escribir poesía es nombrar, entonces purificación, pecado y sacrificio le son inherentes. "Yo tuve amigos, en la Edad Media, que me enseñaron cómo debe escribirse. Ellos lo hacían bastante bien. Pero yo me quemo mucho más cuando escribo".⁵⁵ Por enésima vez, "Autorretrato o del Subway" es ilustrativo al respecto: "El pecado de nombrar quemándome la plegaria que yo sabía pronunciar llamémosla en llamas Jesús"; así reza la sensual teología al sur del sueño.

Caída, incapacidad de nombrar y desamor: esto fue ser poeta para Owen. Como decía Rilke, el cantar verdadero es otra cosa; para los dioses es fácil, pero no para los poetas. Owen dice lo mismo de forma más contundente y pesimista. Como en el caso de Octavio

⁵⁵ Gilberto Owen, Obras, p. 294.

Paz, escribir poesía es como ejercer el Eros: el cuerpo que se toca y se acaricia forma un geroglífico cuyo significado o sentido o nombre siempre se nos escapa; como si fuera un fantasma. La poesía de Gilberto Owen es un sistema de coordenadas cuyos paralelos y meridianos –curvados por el tiempo- se extienden como una red, la cual trata de atrapar lo indecible. Retórica, Looping, the loop e Innombre. Después de todo, “Cada cual cuida de su huerto como sabe, y yo en realidad no sé mucho que no sea el nombre, el signo y el cuerpo de la poesía.”

Sólo que este año, los árboles del huerto del poeta se desnudaron demasiado temprano; y sus canciones, pintadas de limón amarillo, cayeron sin ruido de su frente vencida. Y esas canciones -oh Schopenhauer ineludible-

Fueron sueño sin tregua, delirio sin cuartel,
amor a muerte fueron y perdí.

IV

“EL HERMOSO GUARDIÁN INSOBORNABLE”La poética de Gilberto Owen. Segunda parte

Tête à tête sombre et limpide
 Qu'un coeur devenu son miroir!
 Puits de Verité, clair et noir,
 Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques.
 La conscience dans le Mal!

Ch. Baudelaire, Les fleurs du mal

“Hemos llegado a nuestra casa –dice Owen-, a mirarnos en nuestros libros, en nuestras aficiones, en un río privado que llamamos espejo que anda y que es apenas nuestra memoria. Nos hemos espiado en sueños sin atrevernos a respirar siquiera para no despertarnos; y a hurtárselo todo, luego, a nuestra sombra odiada y más rica que nosotros al alba, a nuestros pies y desposeído de su negra bonanza al gritar las doce de la vida”.¹

Casa, libros, aficiones, río privado, espejo que anda, memoria, sueños, sombra odiada, las doce de la vida. He aquí el aspecto más profundo y definitivo de la poética de Owen expuesta por medio de la teoría del relevo de la metáfora. En el mismo texto (“Suma de ocios”) el poeta se sitúa junto a Rembrandt a propósito del gusto personal por el autorretrato. En la mecánica de la

¹ Ibid., p. 292.

metáfora, el elemento A de la realidad es el sujeto lírico; y el metafórico elemento B se desdobra en forma de relevo en las diversas situaciones mencionadas.

Perseo vencido es la parte más importante de ese río que apenas anda (mar), el espejo y la memoria; los sueños y la sombra odiada y más rica al gritar las doce de la vida ("A mitad de la vida...", Dante). El recorrido por la memoria (río y espejo) personal y universal rige el sentido del Perseo. La mezcla de ambas instancias da lugar a un sincretismo bastante complejo. En la poesía de Owen aparecen mezcladas varias situaciones: 1) algunos aspectos de su vida personal; 2) la leyenda de Sindbad el Marino; 3) el Diluvio bíblico; 4) Jacob (el sueño de la escala y la lucha con el ángel); 5) la Pasión y las llagas de Cristo; 6) Booz y Ruth; 7) Perseo y la Medusa; 8) Adán expulsado del Paraíso; 9) Ulises; 10) una teoría poética. Otras situaciones misteriosas: a) Emel; b) la historia literaria occidental en relación con el viaje por mar; 3) Orfeo, Narciso, Fausto... El individuo es cuerpo (la casa) y alma (memoria, sueños, libros, sombra, espejo). Ya se ve que los habitantes de la casa - huéspedes del alma- son una multitud.

Como un hijo pródigo, el poeta retorna y arriba a la casa: Su casa. Como si fuera la primera vez que estuviera ahí, siente la necesidad de realizar un recorrido por sus galerías. Las cosas y los personajes, de tan inmediatos y propios (o de tan lejanos por propios) pueden pasar desapercibidos por obvios o por desconocidos. La condición necesaria consiste en caer verticalmente y en curva (Looping the loop) en lo más profundo de ese antro que es uno mismo, sin olvidar por supuesto el ámbito de lo externo, pues las experiencias de la vida son parte importante del alimento de la memoria. Ya que lo verdaderamente dañino no entra por la boca sino que sale del corazón -o de la memoria-, iniciar dicho viaje

1 G. Owen, "Motivos de Lope de Vega. Suma de ocios", en Obras, p. 200.

significa –como decía Joseph Conrad- el abandono de la estrecha y rígida senda del deber para iniciar una extraña excursión hacia el Mal.

Este viaje extraño se refiere –parafraseando un título de C. G. Jung- al viaje que realiza el hombre que va en busca de su alma. Desde “Primeros poemas” el alma desempeña un papel importante en la poesía de Owen. En plena juventud, su alma posee una doble perspectiva. Por una parte, está el aspecto positivo y casi beatífico de un alma que ha de servir de escudo contra la árida maldición de pensar, del mal y de la sañuda sierpe de la inquietud de saber y el mezquino ahorro de la hormiga. Por otra, se habla de un alma enlutada con una inmensa frialdad de camposanto, y de un alma podrida. El sujeto lírico está seguro de que su alma está ahí con él para bien o para mal y se dirige a ella hablándole en un tono familiar.

La situación cambia radicalmente a partir de Desvelo. Ahora el sujeto lírico ya no está tan seguro de tener cerca su alma, y mucho menos de conocerla. Víctima de la idea de despersonalización en la poesía, la ausencia de lo confesional hace que el poeta ya no encuentre ni logre “la palabra hecha carne de alma”. El poeta sabe que de todos los caminos, 1 lleva al pueblo; 100, a la ciudad; 1000, al cielo. Todos estos caminos proceden del alma; sin embargo, a él le interesa más el único camino que no conoce: el que conduce, precisamente, al alma:

Todos de ti y ninguno a ti,
a tu centro impreciso, alma,
eje de mi abanico de miradas,
surtidor exaltado de caminos.

Desvelo

Desvelo es el inicio de la búsqueda del Alma, justo en el preciso momento en que se rememora la época en que Owen abandona El Rosario, Sinaloa. El tren corrió por el día y su sirena, por la noche, rayará el desvelo del poeta. El viaje nocturno hacia el alma ha comenzado (“Esta vez no ha quedado nada / de día en mi mirada. / Noche demasiado lírica”). En la mecánica de las correspondencias sin palabras, es válido decir que los ojos son una estrella, y el alma es luz de luna (Desvelo, p. 31). En plena noche, el sujeto lírico pierde sus ojos, pues su estrella, su luz, se ha elevado sobre el mar. Al mismo tiempo, el individuo ha escrito su nombre en la arena. La sombra de la noche borra la silueta humana; las olas borran el nombre escrito en la arena. Su sombra, la oscuridad, en el fondo, equivale a borrar el alma. Ahora el poeta ya sólo hablará de su sombra (“El mar dormía / como nunca, y como si fuera / ya para siempre, sin alma”).

El amargo mar de Mazatlán se ha quedado solo, mudo y ciego, pues el alma de su poeta se ha perdido; el mar es el poeta sin alma:

El mar está ensayando nuevos gritos
para cantar sus angustias antiguas,
pero nosotros sólo oímos el prodigio
que tiembla en tu garganta enmudecida.

(...)

¡Un faro! ¿Para qué si vamos ciegos?

(...)

¡Las sirenas! ¿Y qué, si vamos sordos?

Arribar al lugar de origen, al Origen, significa arribar al tiempo pasado, a la memoria, al alma. Como arbusto ensangrentado en la huida patética del sol, el poeta y su sombra intentan el retorno al origen, a la luz que ilumine el alma. De aquí la obsesión de Owen por el alba, la posibilidad del sol en sus ojos en la mañana posterior al naufragio en el “Sindbad”, a fin de que este amargo mar pueda

cantar sus angustias milenarias. Mientras tanto, en Desvelo se revela dicha obsesión revestida con motivos prehispánicos:

¡El sol! ¡El nuevo sol! Midas que hasta
las voces con que le apostrofo
me las torna de oro.

¡Qué ganas de quitarnos
nuestros trajes de oro, Moctezuma,
para que el sol conquistador mirara
todavía de carne viva y tórrida,
la sombra de tu cuerpo
y mi cuerpo de sombra!

“Sombra” es el poema en prosa con que se inicia Línea. Es un resumen de lo que hasta aquí he dicho: la estrella (los ojos) se apagó hace años; la luz que llega de tan lejos debe ser opaca y débil y de origen incierto. El perverso maestro desalmado (sin alma) se dispone a impartir cátedra al joven Natanael:

Te he hablado ya, Natanael, de los cuerpos sin sombra.
Mira, ahora, mi sombra sin cuerpo.

El quiasmo es interesante. La primera expresión alude a lo demoníaco. “El hombre que ha vendido su alma al diablo (...) pierde así su sombra. Lo que significa que, no pertencién dose, ya no existe en cuanto ser espiritual, en cuanto alma. Ya no es el demonio el que hace sombra en él; no tiene nunca ya sombra, porque no tiene ya ser”.² La segunda expresión alude al hecho de que como la estrella se apagó, la oscuridad permite ver el cuerpo como sombra, pues el cuerpo en cuanto tal ya no existe. Ahora, lo maligno —en este caso el cuerpo— debe buscar su alma para volver a obtener su ser, su casa.

² J. Chevalier, DICCIONARIO de los símbolos, p. 956.

El alma, como recinto profundo donde se guarda un preciado tesoro, también posee sus metáforas en relevo. Alma es Memoria. En uno de los textos de Línea ("Viento"), se habla de "el paraje del aire donde se guardan las cartas perdidas, las palabras que decimos, cuando pasa un tren, seguros de no ser oídos...". Este paraje es el lugar donde Alí Babá guarda su botín: su retrato. El poeta también recuerda "una gruta submarina". Asimismo, recuerda "esa hora del sueño donde se esconden los hechos que la vida desdeña". En el capítulo I de este trabajo, ya mencioné estas situaciones y las relacioné con el término junguiano de Inconsciente Colectivo. La teoría del relevo de la metáfora en Owen lo permite: Inconsciente, Alma, Memoria, Sombra, Poésía, Mar, Espejo: la Casa de Owen donde guarda celosamente su autorretrato al estilo de Rembrandt, y que ahora se dispone a recorrer y a reconocer y, sobre todo, como quería Platón, a recordar. Por usar una imagen de San Agustín, el alma como imaginación es un tesoro cavernoso; confusión y riqueza. Toda la parafernalia de recuerdos, símbolos, personajes míticos y arquetípicos que son aludidos en Perseo vencido, son los habitantes de esa casa y forman las líneas del rostro del poeta.

El ojo del artista tiene una forma mítica de ver la vida, ha dicho Thomas Mann. El arte, por tanto, posee, cuando menos, dos niveles de sentido: el inmediato que remite a la "realidad" y el mítico que le subyace. Ya se ve que cuando una obra de arte posee o revela más de dos niveles de sentido, la situación se complica considerablemente.

El asunto de los niveles de sentido en la literatura tiene su historia. En la Edad Media, Dante menciona —en su Epístola XIII— cuatro niveles de sentido en el texto bíblico; a partir del Salmo 113, el poeta florentino distinguía los niveles de sentido literal,

alegórico, moral y anagógico.³ En el Renacimiento, León Hebreo hizo eco de tales ideas en sus Diálogos de amor. Según un personaje de esta obra Filón-, los poetas ponen en sus poesías varias intenciones, a las cuales llaman sentidos. Como corteza exterior, está el sentido literal: historia de algunas personas y de sus hechos notables dignos de memoria. Como corteza más intrínseca, cerca de la médula, se encuentra el sentido moral: situaciones útiles para la vida activa de los hombres, aprobando los actos virtuosos y vituperando los viciosos. En un nivel más profundo, “debajo de las propias palabras significan alguna verdadera inteligencia de las cosas naturales o celestiales, astrologales o teologales. Y algunas veces se encierran dentro de la fábula los dos o todos los otros sentidos científicos, como las médulas de la fruta dentro de sus cortezas. Estos sentidos medulares se llaman alegóricos”.⁴

El humanismo renacentista rompe con lo anterior; sobre todo la tradición hermética (neoplatonismo, cábala, alquimia...). La doctrina neoplatónica de la emanación afirma que existe un parentesco físico entre lo UNO originario y la diversidad del mundo. El UNO es el lugar donde la contradicción prevalece y donde la reconciliación de los contrarios se lleva a efecto. Dicha unidad es insondable e inexpresable si no es por medio de la negación o de la aproximación provocativamente inadecuada; también podría ser por medio de la analogía. A propósito de lo informe, los símbolos no pueden tener un significado preciso. Se trata de la técnica de la elusión. “Quien se apropia de lleno esta técnica alejándose más de la alegoría codificada, será el poeta. Privado de un mundo de signos escrito por el dedo de un Dios aristotélico, mientras la nueva

³ Umberto Eco, “La Epistola, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno”, *Acta poética*, No. 6, UNAM, año, 1986, p. 7.

⁴ León Hebreo, Diálogos de amor, p. 77-78.

ciencia tiende a reescribir este mundo en términos matemáticos, el poeta hace siempre más numinoso el propio texto".⁵

La poesía de Gilberto Owen combina la actitud medieval con la hermético - renacentista y con una actitud moderna. En dicha poesía hay una diversidad de niveles de sentido; hay también la alusión a una unidad insondable (Dios o la Poesía o el Amor), a la cual sólo es posible acceder o aludir por medio de la negación, de la antítesis o de la analogía. No obstante, a diferencia de la poesía clásica a la que se refería León Hebreo, en la poesía de Owen los diversos niveles de sentido no están jerarquizados, sino que, más bien, aparecen completamente concatenados. Como en la poesía de Mallarmé ("Un coup de dés"), quien, en un mismo texto y prácticamente con las mismas palabras, alude a una navegación, a una teoría poética y, en "Salut", además, a una celebración o banquete. Tanto en la poesía de Mallarmé como en la de Owen, el lector se enfrenta a una disyuntiva: o participa de los diversos niveles de sentido en forma simultánea o no participa de ninguno. De aquí gran parte de la dificultad que presenta la poesía de Owen. Niveles de sentido, alusión y elusión. De aquí, también, las diversas interpretaciones a que ha dado lugar.

La primera de ellas se debe a Tomás Segovia. "Sindbad el varado" posee tres niveles de sentido: "Por un lado es un diario en verso de una ruptura amorosa; por otro lado es una bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; finalmente, es una especie de inversión, quiero decir versión al revés, de la leyenda de Sindbad, un Sindbad varado, cuyo viaje es tan sólo al infierno de la inmovilidad".⁶ Jaime García Terrés también menciona tres niveles de sentido: "El primer nivel es la alegoría de una vida cotidiana, depurada y paradigmática; el segundo es el de una poética (que bien

⁵ Umberto Eco, *op. Cit.*, p. 38.

⁶ Tomás Segovia, "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen", en *Actitudes*, p. 175.

puede ser, con algunos toques de iluminismo, la predicada por Valéry); el tercero es el esotérico plano mítico, el más inesperado y fascinante, porque superpone al mito a flor de piel de Perseo y la Medusa, la mitología menos convencional o más cercana, de la Alquimia y de la Gnosis, echando mano, al pasar, de cábalas y fórmulas pitagóricas". José Hilario Ortega enfoca el Perseo vencido desde el punto de vista de una Obra Abierta, según la terminología de Umberto Eco: un texto con varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y que no se presenta, por consiguiente, como obra terminal, sino como obra "abierta" que es llamado a término por el intérprete. Según Ortega, Owen "ha producido una obra completa en sí misma; pero la ha dejado abierta a la sensibilidad y juicio de cada lector. La apertura del Perseo se realiza en su intertextualidad y esto es lo que constituye la poética de este maravilloso texto"⁸ El análisis que hace Ortega se basa en tres niveles de significación: 1) poético, 2) mítico y 3) biográfico. Por su parte, Vicente Quirarte propone una lectura diferente, la cual "consiste en leer los 28 fragmentos de Sindbad el varado como un poema de amor. Para ello ha sido necesario reconstruir el camino transitado por Owen, conjeturar sobre pistas verdaderas, rechazar las que considero falsas y, después, aventurar mi propia hipótesis de los hechos (...) creo haber encontrado un Gilberto Owen menos gratuitamente hermético, más vinculado a las pasiones inmediatas que él supo convertir en arte permanente".⁹ Guillermo Sheridan, a partir de la noción de Nombre y de la "visión al revés" del mundo, ha realizado un análisis biográfico-psicoanalítico.¹⁰ Recientemente,

⁸ Jaime García Terrés, Poesía y Alquimia: Los tres mundos de Gilberto Owen, p. 89.

⁹ J.H. Ortega, La personalidad poética de Gilberto Owen (tesis), p. 170.

¹⁰ Vicente Quirarte, El lenguaje del fragmento, p. 11.

¹¹ Guillermo Sheridan, "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio".

Francisco Javier Beltrán ha propuesto un nuevo nivel de sentido: el tiempo profano y el tiempo sagrado en el "Sinbad".¹¹

A continuación expongo un resumen de las propuestas acerca de los niveles de sentido hasta aquí mencionados:

T. Segovia	{	a) diario de una ruptura amorosa b) bitácora navegación - naufragio b) visión al revés - leyenda de Sinbad
García Terrés	{	a) alegoría vida cotidiana b) teoría poética b) plano mítico y esotérico
Ortega	{	a) poético b) mítico b) biográfico
Quirarte	{	a) crónica de un desamor
Sheridan	{	a) el Nombre b) "Visión al revés" del mundo
Beltrán Cabrera	{	a) el tiempo sagrado y el tiempo profano

Ante tal diversidad de niveles de sentido, se impone un poco de orden:

	{	a) diario ruptura amorosa (T. Segovia) b) alegoría vida cotidiana (García Terrés) c) biográfico (Ortega)
1) <u>Biográfico</u>		

¹¹ F.J. Beltrán, Poesía, tiempo y sacralidad. La poesía de Gilberto Owen.

- d) crónica de un desamor (Quirarte)
 - e) biográfico - psicoanalítico (Sheridan)

- 2. Poético
 - a) teoría poética (García Terrés)
 - b) poético (Ortega)

- 3. Mítico
 - a) navegación - naufragio - viaje (T. Segovia)
 - b) versión al revés - Sindbad (T. Segovia)
 - c) mítico y esotérico (García Terrés)
 - d) mítico (Ortega)
 - e) el tiempo, el viaje, lo sagrado (Beltrán Cabrera)

Como se puede observar, la diversidad de niveles de sentido que la crítica ha señalado a propósito de "Sindbad el varado" se puede reducir, en rigor, a tres niveles generales. Si se fija uno bien, Tomás Segovia ya había aludido a los niveles mencionados cuando afirmó que Owen mitifica su vida y vivifica al mito por medio de la poesía (biografía - mito - poesía).¹¹

La concatenación de los tres niveles de sentido no excluye su identificación. En cuanto al nivel biográfico, el lector se entera de que el poeta está íntimamente relacionado con lugares como Mazatlán, Toluca, Taxco, Yuriria, la ciudad de México. Por la alusión a una isla y a un rascacielos, es posible pensar en Nueva York. También se habla de una relación amorosa que ha fracasado. Respecto al nivel poético, ya en el capítulo anterior desarrollé el recorrido que va del manejo de la retórica al Innombre, pasando por el Looping the loop. Sobre el aspecto mítico, las alusiones más

¹¹ Tomás Segovia, *Op. Cit.*, p. 78.

evidentes tienen que ver con Perseo y la Medusa, Sindbad el Marino, Jacob, Ulises, Booz y Ruth, Orfeo y Cristo. Todos estos elementos aparecen en la poesía de Owen de manera consciente. Por tanto, el sentido de su poesía no radica, en rigor, en la identificación de los mitos, de los datos biográficos y de la propuesta poética, sino en la forma en que usa y relaciona, según su particular intención, los datos biográficos, los poéticos y los míticos, toda vez que Gilberto Owen poseía una particular manía para mitificar sus actos en general. Esta es su perspectiva en y ante la vida.

En este sentido maneja el concepto de Alma. Según James Hillman, alma "es una perspectiva más que una substancia, una visión de las cosas más que una cosa en sí misma. Esta perspectiva es reflexiva: media entre los acontecimientos y establece diferencias entre nosotros y todo lo que acontece. Entre nosotros y los acontecimientos, entre el autor y el hecho, hay un momento de reflexión: hacer alma consiste en reconocer esa tierra de nadie".¹³ El alma es independiente de los acontecimientos en que estamos inmersos; al mismo tiempo, no está separada de tales situaciones. Es, dice Hillman, como un reflejo en un espejo en movimiento, o como la luna que brilla con luz prestada.

Alma es profundidad. El "Alma" hace referencia a la transformación, por ahondamiento, de los acontecimientos en experiencias. Asimismo, la significación que hace posible, tanto en relación con el amor como con la inquietud religiosa, procede de su especial relación con la muerte. El alma llega hasta las profundidades ocultas de las cosas, hasta una región que evoca el Hades y la muerte.¹⁴ Hacer alma es imaginar y recordar. El alma también "consiste en las posibilidades de imaginación presentes en nuestra naturaleza, la experiencia a través de la especulación

¹³ James Hillman, Re-imaginar la psicología, p. 38-39.

¹⁴ Ibidem.

reflexiva, el sueño, la imagen y la fantasía, esa modalidad que reconoce toda realidad como primordialmente simbólica o metafórica".¹⁵

Fantasía es imagen, aparición, espectáculo: imaginación. La parte psíquica del ser humano se revela o se comunica por medio de imágenes de la fantasía. Los sueños, diurnos y nocturnos, la ensoñación, la memoria, la invención ... Todo esto se da en imágenes como datos básicos de la vida psíquica. Las imágenes de la fantasía son, al mismo tiempo, la materia prima y el producto acabado de la psique; y constituyen una privilegiada vía de acceso al conocimiento del alma. La expresión "imágenes de la fantasía" la uso en el sentido poético que le da C.G. Jung como metáforas, símbolos, mitos y arquetipos.

Los arquetipos tienen que ver con los contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente. También llamados ideas primordiales, no están difundidos sólo por la tradición o la migración, sino que surgen, se pierden en apariencia y pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior. "El arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, (...) una posibilidad dada a priori de la forma de la representación. No se heredan las representaciones sino las formas (...) en principio se le puede dar un nombre y posee un núcleo significativo invariable que determina su modo de manifestación; pero siempre sólo en principio, nunca concretamente".¹⁶ El arquetipo, al ser un contenido inconsciente, cambia de acuerdo con la conciencia individual en que surge al concienzializarse y ser percibido. Las representaciones arquetípicas, cuando se presentan claramente, suelen ir acompañadas por matices afectivos. Los arquetipos son complejos de vivencias y, por lo mismo, inician su

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ C.G. Jung, Arquetipos e inconsciente colectivo, p. 74.

acción en la vida personal de un individuo como si fuera una fatalidad. Cada individuo tiene su propio estilo para revelar las propiedades universales heredadas que lleva en el ámbito desconocido de su mundo interno.

La noción de arquetipo surge de un proceso deductivo. Los mitos, los cuentos de la literatura universal, las fantasías, los sueños, los delirios y las imaginaciones de los individuos actuales revelan ciertas constantes o motivos que se repiten. Según Jung, "Proviene de un arquetipo imperceptible en sí mismo, de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique, y puede, a causa de ella, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo".¹⁷ Un gran arquetipo da lugar a una serie de arquetipos, los cuales, al ser inconscientes, se presentan a la conciencia por medio de imágenes arquetípicas. Si el arquetipo representa un modelo hipotético, no intuible, las imágenes arquetípicas permiten visualizar esa herencia psíquica universal y colectiva que yace en el alma de cada individuo: el Anima, el Animus, la Sombra, el Senex, el Puer, la Madre, la Doncella, el Árbol, el Diabolo, la Pareja Primordial, el Viaje y el Viajero, el Héroe, la Ninfa, el Embaucador, la Amazona, el Adolescente...

La vida y la obra de un hombre -dice Jung- sólo pueden expresarse cabalmente por medio de un mito personal. El artista lo intuye, lo busca, lo inventa (o cree que lo inventa), si es que desea dar expresión estética a su vida y a su obra. El mito personal - agrega y amplía James Hillman- no es uno solo, sino que es múltiple. El Neoplatonismo, el Arte de la Memoria y todo el pensamiento renacentista pugnaban por una búsqueda del anima (Alma), mediante la personificación de las imágenes.¹⁸ De aquí la importancia de la mitología griega. Los dioses griegos intentan traducir las imágenes

¹⁷ C.G. Jung, Recuerdos, sueños, pensamientos, p. 411.

¹⁸ Cfr. Frances A. Yates, El arte de la memoria.

del alma; son voces del alma. El mito personal es múltiple porque la vida también lo es. La personalidad consciente es una máscara de la psique colectiva que finge individualidad. Cuando se deja hablar a las voces del Inconsciente se liberan las fantasías personales. Las imágenes colectivas son múltiples: rayo cósmico, infinitud espacial y temporal, enorme velocidad, conexiones astrológicas, analogías telúricas, lunares y solares; temas mitológicos y religiosos; uno es la tierra, el sol o una estrella, o se está muerto, o uno se encuentra en lugares desconocidos.¹²

Los hechos y experiencias de la vida corresponden a lo temporal y perecedero; mitificar la vida significa rescatar lo que de eterno pueden tener tales experiencias. Vivificar al mito es combatir su eternidad abstracta y ajena para recobrar o compartirle un poco de humanidad, de tiempo y de experiencia. Relacionar lo mutable con lo inmutable en literatura es hablar de los universales poéticos. En una obra de Eugene O'Neill un personaje femenino, ante su amante muerto, reflexiona sobre la vida. La acotación dice ("Permanece inmóvil y erguida como un ídolo de la tierra: sus ojos miran algo que está más allá del mundo"); otro personaje femenino, la supuesta esposa del hombre muerto, recuerda el pasado: "¡Fue hace tanto tiempo! Y, con todo, sigo siendo la misma Margaret. Son sólo nuestras vidas las que envejecen. Nosotros estamos donde los siglos cuentan como segundos y después de mil vidas nuestros ojos comienzan a abrirse". Y haciendo caso omiso del cadáver, la mujer "(Lentamente, saca de debajo de su capa, de su pecho, se diría de su corazón, la máscara" del que fue su esposo, y la mira de frente; finalmente besa los labios de la máscara: "Lo besa en los labios, con un beso que está más allá del tiempo)". El lugar donde los siglos cuentan como segundos, lo que está más allá del mundo y ese tipo de besos son metáforas de la necesidad insoluble e inexplicable de que

¹² Cfr. C.G. Jung, *Las relaciones entre el Yo y el Inconsciente*, p. 53 y ss.

lo perecedero participe de lo eterno y lo eterno de lo perecedero: la actualización del arquetipo por medio del mito. La memoria de lo personal determina el uso o el enfoque de lo universal. Los arquetipos nunca están representados directamente por los mitos. Cada cultura y cada individuo (en este caso los artistas) los asimilan y exponen desde un punto de vista personal. "La metáfora del mito - afirma Joseph Campbell- nunca puede ser una representación directa del secreto total de la especie humana, sino sólo la función de una actitud, el reflejo de una postura, una actitud de vida, una forma de jugar el juego".²⁰

El alma de los hombres está llena de arquetipos. Jung los llama también imágenes fantásticas por cuánto están basadas en la actividad fantástica inconsciente del poeta; hacen su aparición en la conciencia en forma abrupta, como visiones o alucinaciones, pero sin carácter necesariamente patológico. "La interpretación de su sentido - afirma Jung- no puede partir, por tanto, ni sólo de la conciencia, ni sólo de lo inconsciente, sino únicamente de su relación recíproca".²¹ La imagen fantástica es primigenia cuando posee un carácter arcaico; la imagen presenta una llamativa concordancia con conocidos temas mitológicos. En este caso, la imagen expresa o revela los materiales preponderantemente colectivos - inconscientes; y revela también que la momentánea situación de la conciencia no está sometida tanto a una influencia personal cuanto a una influencia colectiva. Es común a pueblos enteros o a épocas enteras. La imagen primigenia da un sentido ordenador y vinculador a las percepciones sensoriales y a las espirituales internas. En este caso, el arquetipo (completamente abstracto) encarna en una imagen arquetípica; ésta, a su vez, deviene

²⁰ Joseph Campbell, Las máscaras de Dios I. Mitología primitiva, p. 163.

²¹ C.G. Jung, Tipos psicológicos, p. 524.

símbolo o mito. Todo lo cual se plasma y se revela en la obra de arte cuando se trata de, por ejemplo, un poeta.

Algo parecido sucede en la poesía del poeta Gilberto Owen. Metáfora por excelencia, lo que permite la relación entre los niveles de sentido en su poesía son los arquetipos. Como al final de la Edad Media y, sobre todo, en pleno Renacimiento, la visión del mundo de Owen no es racionalista, sino neoplatónica. Desde esta perspectiva, la relación entre los niveles de sentido en Persco vencido (biográfico, mítico y poético) se da gracias a la presencia de los arquetipos, antes que de los mitos. El joven-viejo que ha contemplado los ojos de una muerta que ninguna mano cerró con amor, ha de poseer un inmenso pasado. Al joven le corresponde el inconsciente personal (Sinaloa, el Rosario, Toluca, Manhattan, la ciudad de México, Clementina Otero, Josefina Procopio...). Al viejo le corresponde el inconsciente colectivo; esto es, la memoria mítica, los arquetipos. "Suponemos siempre demasiado estrechos los límites de nuestra personalidad -dice Herman Hesse. Adscribimos tan sólo a nuestra persona aquello que distinguimos como individual y divergente. Pero cada uno de nosotros es en el ser total del mundo, y del mismo modo que nuestro cuerpo integra toda la trayectoria de la evolución, hasta el pez o incluso más atrás aún, llevamos también en el alma todo lo que desde un principio ha vivido en el alma de los hombres".²²

A su manera, el poeta Gilberto Owen expresa su participación en la totalidad del mundo mediante el uso de los universales poéticos. Como afirma Tomás Segovia, el poeta se cuenta su vida a sí mismo porque la considera sagrada; y como Gérard de Nerval, habita un mundo donde los mitos vividos y los acontecimientos mitificados son de una misma substancia.²³ El procedimiento que

²² Herman Hesse, Demian, p. 41.

²³ Cfr. Tomás Segovia, "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen", en Actitudes, p. 181.

sigue Owen consiste, entre otras cosas, en conferir "dignidad mítica y legendaria a las gentes, a los lugares, a los hechos, incluso completamente circunstanciales, de su historia privada, consagrándolos como un bautismo, o por las alusiones muy personales entregadas sin ninguna clase de explicación, lo cual hace de ellas algo así como circunstancias universales, casi tradiciones, y también por medio del gesto intenso y ritual de una enumeración ceremonial".²⁴

Para muestra basta un botón. En La llama fría, el joven poeta pasea por las calles de su pueblo con la madura catequista Ernestina la Beata. De repente, unos niños se acercan a saludarla. "Como yo, hace tantos años -dice el poeta-, algunos rapaces sonríen a Ernestina y se acercan como plantas animadas ofreciéndole, para que las corte, las flores en botón de sus cabezas; pero ella se conforma con inclinarse a olerlas y darles un beso literalmente católico. Ya cuando crezcan no dejarán de cortarles el cuello, pobres Holofernes voluntarios, pobres Bautistas impacientes".²⁵ Vida cotidiana, mito y pesimismo que remite a todas las mujeres que son Judith y Salomé. Y sin embargo, en el fondo se revela la imagen arquetípica, el arquetipo que siempre fue la obsesión inconsciente del poeta: en cuestión de triunfos y de derrotas y de cabezas cortadas, la Medusa continúa venciendo a los hombres por medio del arte y de la poesía. Hacer alma (emprender el viaje hacia el Mal en busca del Alma) consiste en la perspectiva personal que el individuo asume ante los hechos de la vida cotidiana. Sólo hace falta personificar; dejar que hablen las voces de los dioses y/o de los demonios del Alma. Y cuando se trata de un poeta, las imágenes son fundamentales.

La vida sagrada y ritual hecha poesía de Owen ha sido enfocada desde diversas perspectivas. Identificar los mitos en su

²⁴ *Ibid.*, p. 177-178.

²⁵ Gilberto Owen, La llama fría, en Obras, p. 140.

poesía remite al estudio de la intertextualidad; este aspecto ya ha sido desarrollado por José Hilario Ortega (La personalidad poética de Gilberto Owen). Desde otro punto de vista, Vicente Quirarte (El azogue y la granada) ha llamado la atención sobre el uso de las máscaras míticas de Owen. García Terrés (Poesía y alquimia) ha privilegiado el aspecto alquímico esotérico. A su vez, Tomás Segovia ha señalado los "focos míticos" en la obra de Owen a propósito de la capacidad del poeta para mitificar la vida y vivificar el mito por medio de la poesía ("Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen"). Por mi parte, me propongo analizar lo que subyace a la intertextualidad, a las máscaras míticas, al aspecto hermético alquímico y a los focos míticos: me refiero al particular uso y sentido de las imágenes arquetípicas y de los arquetipos en relación con el Mal que Owen alude y elude perversamente por medio de las imágenes poéticas; todo lo cual permite la simultaneidad e interacción de los niveles de sentido en el Perseo vencido.

El Día primero de la bitácora de febrero es crucial para la interpretación de dichos niveles de sentido. El uso de la segunda persona de singular favorece la ambigüedad y la polisemia: "Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos...". Jaime García Terrés (Poesía y alquimia) señala tres posibilidades o niveles de sentido: 1) un versátil desdoblamiento del poeta; 2) Dios mismo, reencontrado en el Caos; 3) el rostro de la poesía. Concluye afirmando que en realidad podrían aceptarse las tres hipótesis, porque no se excluyen entre sí.

Una segunda propuesta confirma la ambigüedad y la polisemia. Vicente Quirarte propone las siguientes posibilidades de interpretación (Bitácora de Contemporáneos): a) monólogo del protagonista; b) diálogo del protagonista con el otro yo que era él mismo en el instante del rapto amoroso; c) diálogo con el misterio de la poesía, única vía por la que puede acceder a la recuperación; d)

diálogo con el ángel que al mismo tiempo se desdobra en mar, mujer y demonio; y e) diálogo con la mujer de rostro —como el suyo propio— despojado de la máscara.

Las dos propuestas coinciden en lo esencial en relación con los tres niveles de sentido del Perseo: a) desdoblamiento del protagonista y/o diálogo del desamor (biografía); b) diálogo con la poesía (poética); c) diálogo con Dios o con el ángel (mito). No obstante, el inciso d) propuesto por Quirarte es bastante sugestivo. De hecho, resume y contiene a todos los demás: diálogo con el ángel, quien es mar, mujer y demonio por medio de la poesía.

En mi lectura combinó la propuesta 2 de García Terrés (diálogo del poeta con Dios mismo reencontrado en el Caos), y el inciso d) propuesto por Quirarte (diálogo con el ángel que al mismo tiempo se desdobra en mar, mujer y demonio, y —agrego yo— en poesía). En mi lectura privilegio el diálogo entre el protagonista y Dios. No lo hago por una preocupación esotérica ni religiosa. Tampoco mi lectura pretende ser la única ni la mejor; es sólo una de varias posibilidades de interpretación. Privilegio el enfrentamiento entre el hombre y Dios porque considero que es lo más íntimamente relacionado con las preocupaciones de una “conciencia teológica”. Esta autodenominación por parte de Gilberto Owen lo revela mejor que cualquier otra característica personal. Casi todas las personas que lo conocieron y dejaron algún testimonio sobre él mencionan siempre su particular insistencia en revelar y afirmar su gusto, su interés y su obsesión por la teología. Como Tobías, en el viaje de su vida el ángel no lo abandonó nunca. Por tanto, apuesto por la hipótesis de que a Owen le importaría más por una razón muy poderosa: de esa perspectiva le viene la obsesión y la maldición del Mal en su vida y en su destino. Casi le escucho decir:

Me tornaba a decir: “¿Quién me ha hecho? ¿No ha sido mi Dios, que no es solamente bueno sino el bien mismo? ¿De dónde viene, pues, el querer el mal y no

querer el bien? ¿Para que hubiese motivo de ser castigado justamente? ¿Quién ha depositado en mí y me ha plantado este semillero de amargura, pues he sido hecho todo entero por mí dulcísimo Dios? Si el diablo es el autor, ¿de dónde viene el diablo mismo? Y si él mismo, por su voluntad mal encaminada, de Ángel bueno se convirtió demonio, ¿de dónde le vino a él mismo la voluntad mala, por la que se hizo demonio, si había sido hecho ángel todo entero por un creador buenísimo?”. Con estos pensamientos me hundía de nuevo y me asfixiaba...

(San Agustín, Confesiones, 7, III, p. 99)

En Perseo vencido hay una imagen arquetípica que permite explicar la relación entre los tres niveles de sentido (biográfico, mítico y poético): Jacob –el sueño de la escala nocturna y la lucha nocturna con el ángel). Parodia, alusión y elusión; ambigüedad y polisemia. Por medio de estos recursos se fusionan el mito y la religión, la literatura y la biografía del poeta. No obstante, una imagen arquetípica aislada posee un sentido limitado; cuando se la relaciona con otras, la situación se enriquece. El poeta no copia un mito ya conocido; lo recrea y lo usa desde una perspectiva personal para lograr ciertos fines. Los versos “... la escalera inaccesible de la noche...” y “... su hermoso guardián insobornable” permiten conjeturar que Owen se refiere a la escala que Jacob sueña, y por la que suben y bajan los ángeles del cielo. García Terrés señala que dicho personaje se refiere a un ángel de la guarda que vigila la escala. En el texto bíblico, sin embargo, no se habla de ningún ángel que vigile la escalera. En la tradición simbólica de la escala, ciertamente, se habla de un dragón que la resguarda; otras fuentes mencionan que en cada escalón hay un ángel guardián,²⁶ pero no se habla de uno solo, como insinúa Owen.

²⁶ Jean Chevalier, Dictionnaire des symboles, p. 456.

Sin embargo, según la Biblia, en la parte superior de la escala sí hay una figura importante. Desde lo alto, la divinidad se le aparece cara a cara a Jacob, y le declara que Él será su Dios. Cuando Jacob despierta al día siguiente, exclama: “¡Qué terrible es este lugar!”; a continuación afirma que se trata de “...la casa de Dios y la puerta del cielo” (Génesis, 28: 12-18). Además, el lugar se llamaba Luz; Jacob le cambia el nombre a Beth-El. Ya he dicho que hablar de Dios en la poesía de Owen es ejercer la herejía y la blasfemia. Desde esta perspectiva, el Día primero revela nuevos sentidos. Si durante la noche Jacob-Owen-sujeto lírico vio (aunque sea en sueños) el rostro de Dios, podría ser que al amanecer le dijera en forma bastante despectiva: “Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos, / sin más que un aire de haber sido y sólo estar ahora”. Moisés, antepasado de Jacob, conoció el nombre de Dios: “Eyeh asher eyeh” (Yo fui el que Fue, Yo soy el que Soy, Yo seré el que Será). Dios Es. El verbo Ser es sinónimo de inmutabilidad, de eternidad, de superioridad suprema ajena al tiempo. El tiempo remite a la existencia: Owen confiesa a Elías Nandino: “No existe (...) lo intemporal, todo lo que vive está condenado al tiempo. Lo que está no puede ser eterno, pero entonces se llama Caos, y no es, no vive. Dios no está. Llegó después del Caos y morirá cuando el Caos vuelva a estar en todas partes”.²⁷ En este contexto de ideas, si el rostro de Dios tiene un aire “de haber sido y sólo estar ahora” se llega a una conclusión pecaminosa: Dios es temporal. La devaluación de la figura divina provoca el desencanto: “Y no hablas, no hables, / que ya no tienes voz de adivinanza y acaso te he perdido con saberte”. En la Biblia Jacob pasa la noche en un lugar terrible por sagrado; en la poesía de Owen el sujeto lírico lo profaniza y lo degrada: “Tierra que me

²⁷ Gilberto Owen, Obras, p. 209.

acogió de noche náufrago / y que al alba descubro isla desierta y árida”.

Del sueño de Jacob se pasa al mito del Edén. No es muy común que un ángel de la guarda posea una espada tal como para poder causar las llagas que menciona Owen en el Día primero. Por tanto, “la escalera inaccesible de la noche” sí pertenece al sueño de Jacob; pero “el hermoso guardián insobornable” remite también al mito de la expulsión de Adán del Paraíso. El relevo de la metáfora sirve para evitar las incongruencias. Si un ángel de la guarda de la escala no puede producir las llagas, es más coherente hablar de un ángel terrible, de un querubín con su espada flamígera y guardián insobornable del Edén. Podría tratarse de Uriel (Fuego de Dios), quien a veces se lo equipara con Fanuel (Rostro de Dios). Uriel es un ángel perteneciente a la clase de los ángeles auxiliares y guardianes del Edén; su misión es la poesía; es, también, dirigente del infierno; es el primer ejemplo de un ángel convertido en hombre, y es representante del día martes.²⁸ Pareciera que estuviéramos hablando de Gilberto Owen.

Relacionar de esta manera la escala de Jacob con el Paraíso podría parecer forzado y exagerado. No hay tal cosa. Como si se tratara de sueños, las imágenes poéticas no se corresponden con el desarrollo lógico del pensamiento. La lógica poética permite la relación inmediata e íntima de situaciones que de otra manera se encontrarían bastante lejanas. Por lo demás, existe un antecedente literario teológico. En El paraíso perdido de Milton, Satanás abandona el infierno para dirigirse al cielo y, así, poder reconquistarlo. Al llegar a la zona iluminada del universo, contempla un gran edificio que se eleva hasta la muralla del cielo por medio de magníficas gradas. Las gradas son semejantes a las de la escala del sueño de Jacob. Se trata de las puertas del cielo. Frente a aquellas

²⁸ Malcolm Godwin, Ángeles, una especie en extinción, p. 53.

puertas se abría un camino que descendía hacia la tierra, hacia el Edén, custodiado por Uriel.²⁹

Las apariencias pueden engañar. La expresión "Y luché contra el mar toda la noche" alude a la lucha de Jacob con el ángel nocturno. Podría argumentarse que este ángel es quien ha dejado llagado al Jacob de Owen. Sí y no. Como se puede comprobar en "Historia Sagrada" (Línea), Owen era perfectamente consciente de que Jacob queda herido sólo en el tendón del muslo. Las cinco llagas pertenecen a otro elemento del relevo de la metáfora: las cinco llagas de Cristo. Por medio del relevo de la metáfora, la poesía de Owen ha aludido y eludido a Dios, Adán, Uriel, Jacob y a Cristo. Parecería una exageración y una interpretación forzada este viaje relámpago por la Biblia. Así se las gasta Owen. Precisamente en "Historia Sagrada" el poeta hace un recorrido que empieza por los Evangelios y termina con el Génesis en un texto bastante breve.

Los recursos poéticos permiten establecer una relación directa con las instancias mencionadas. Uno de ellos es la parodia, la cual da lugar al contramito. Según la Biblia, la batalla entre Jacob y el ángel dura toda la noche y termina al amanecer. El ángel pierde la batalla y Jacob resulta vencedor; no obstante quedar herido en el muslo. Como premio, el ángel le proporciona el Nombre verdadero a su adversario: Jacob > -> Israel; y lo bendice. Jacob pregunta por el nombre de su adversario; éste le responde: "Cómo te atreves a preguntar mi nombre". Finalmente se dice que Jacob ha luchado con Dios y con los hombres y los ha vencido.

La poesía de Owen, no obstante, gusta de lo corrosivo y de lo maligno. En su lucha con el ángel, el sujeto lírico quiere saber el nombre de su adversario, lo cual es imposible. "Y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro / el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta". Jacob bautiza ese lugar con el nombre de

²⁹ Milton, El paraíso perdido, Libro III, p. 43-45.

Penu-El, debido a que, por segunda ocasión, vio a Dios cara a cara. En la poesía de Owen, las dos situaciones han sido una decepción: "Para llegar a tu rostro desierto / y en su arena leer que nada espere, / que no espere misterio que no espere". Owen ve el mal en Dios. Luchar contra el mar toda la noche equivale a luchar contra el mal. En casi todas las mitologías el mar es metáfora —entre otras cosas— del mal. En el pensamiento judeo-cristiano se lo asimila con Leviatán, el monstruo marino, el lado oscuro y malo de Dios mismo. En un relato extracanónico ("Alabanza de José") se dice que Jacob luchó con un ángel de las Tinieblas; se dice también que dicho ángel era Uriel, quien, a su vez, afirma: "He bajado a la tierra para construir mi morada entre los hombres, y soy llamado Jacob".³⁰ En un principio, el aspecto oscuro de Dios (Malák) representaba la parte de Dios vuelta hacia la humanidad; dicho concepto se tradujo de forma extraña al griego como angelos o "mensajero". Este emisario es la parte de Dios en la sombra, capaz de comunicarse con los mortales, puesto que la parte resplandeciente era demasiado intensa para que los humanos pudieran soportarla.³¹ Incluso desde un punto de vista ortodoxo, se acepta que en el texto bíblico el ángel de Yahveh que luchó con Jacob, es Dios mismo.³²

El sujeto lírico en la poesía de Owen se enfrenta con el lado oscuro y maligno de Dios. De aquí las llagas que le quedan como huellas del combate. Como Jacob, el sujeto lírico sufre la ira de Dios. En lugar de sólo quedar herido en el muslo, dicho sujeto queda llagado por su mano, su sueño, su sonrisa, su poesía y por su desamor. Las llagas producidas determinan los niveles de sentido del libro de Owen. De este enfrentamiento el sujeto lírico ha quedado marcado para el amor, para la vida y para la poesía. Según el pensamiento de Jung, cuando un individuo hace uso de un arquetipo

³⁰ Malcolm Godwin, *op. Cit.*, p. 53.

³¹ *Idem.*, p. 83.

³² Herbert Haag, Diccionario de la Biblia, p. 99.

para hablar sólo de cuestiones universales y abstractas, la situación es poco compleja, pues basta con identificar dicho arquetipo. Por el contrario, cuando el arquetipo sirve para expresar cuestiones universales y, sobre todo, personales, la situación es compleja y posee una riqueza excepcional de sentido; principalmente por relacionar dicha universalidad con la particularidad histórica y personal del individuo. Si se trata de un poeta, la complejidad y la riqueza de sentidos pasan a formar parte de su poesía.

Owen asume a la divinidad como algo divino y demoníaco al mismo tiempo. Por esta razón, en los poemas dedicados a las llagas y a los rescoldos prevalece la ambigüedad: elementos positivos y negativos; optimismo y pesimismo. En general, el aspecto negativo es el que está más acentuado. En relación con la escala que comunica a la tierra con el cielo, la escalera es inaccesible, pues está custodiada por un guardián insobornable. En cuanto a la pelea nocturna, aparte de las llagas y los rescoldos, el individuo no recibe bendición alguna ni su rostro ni su nombre verdaderos.

El contacto con el lado oscuro de Dios conduce al Mal. La primera llaga es producida por la mano de la Divinidad. En el Día nocho, LLAGADO DE SU MANO la alusión al pecado original es determinante. Una vez cometido éste, Sindbad inicia sus siete viajes; en cada puerto una voz distinta pero la misma sensación de quemarse en agonía. Este poema está estructurado con base en siete experiencias malignas: la primera es de una lascivia temblorosa; la segunda es desesperada; la tercera es pluvial por la lluvia de sangre que cae en una iglesia; la cuarta se quedó en bajorrelieves -en la arena, el hielo y el aire- con un frenesí mayor frustrado por la ausencia. Las restantes experiencias son casi inconcebibles: el sujeto lírico no se atreve a pronunciar la quinta; en cuanto a la sexta, le repugna recordarla; imposible recordar la séptima. Los siete viajes

de Sindbad equivalen a siete pecados capitales. Todo ello gracias a la llaga producida por el lado oscuro de la Divinidad.

Dios también, y al mismo tiempo, es Satanás. “Cuando Yahveh manifiesta su lado oscuro, el hombre vive la cólera de Dios. Satán es una representación de esta cólera divina, es Dios mismo en ciertos momentos, haciendo ciertas cosas; es una parte de Dios, el instrumento de su ira. Porque Yahveh a veces se hace demonio o, al menos, se confunde con aquél”.³³ En este sentido, el Día primero, EL NAUFRAGIO remite al Día veintisiete, JACOB Y EL MAR. Owen intuye el aspecto negativo de la divinidad y lo poetiza mediante imágenes memorables que revelan la ambigüedad de la figura divina: “Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho más despiadada”. Las expresiones “Y luché contra el mar toda la noche” y “Jacob y el mar” fundamentan el uso de la figura arquetípica. La ambigüedad, la disemia y el simbolismo permiten leer mal en lugar de mar y el texto poético no se altera en lo más mínimo; al contrario, se enriquece de sentido, todo ello avalado por las expresiones ángel y diablo.

La lucha con el ángel nocturno también tiene que ver con la poesía. En este sentido, el Día primero... también remite al Día veintisiete...: “en luz [me hirió] su poesía” (no hay que olvidar que el lugar donde Jacob duerme y sueña con la escala se llamaba Luz): “Y luché contra el mar toda la noche / desde Homero hasta Joseph Conrad”. También, en este sentido, Owen sigue a los románticos. Lamartine –en “L’Esprit de Dieu”– habla de un fuego divino que consume al poeta, un “soplo inesperado”. Lo compara con la experiencia que Jacob tiene en su lucha con el ángel nocturno: el rival de Jacob es el espíritu del Señor. Inspiración divina e inspiración poética. De alguna manera, la lucha con el ángel

³³ Isabel Cabrera, El lado oscuro de Dios, p. 160.

nocturno deja heridas que dan lugar a la poesía. Una vez terminada la lucha nocturna, dice Lamartine:

Attendons le souffle suprême
 Dans un repos silencieux;
 Nous ne sommes rien de nous-même
 Qu'un instrument mélodieux.
 Quand le doigt d'en haut se retire,
 Restons muets comme la lyre
 Qui recueille ses saints transports,
 Jusqu'à ce que la main puissante
 Touche la corde frémissante
 Où dorment les divins accords.

De alguna manera, la oración es una forma de la poesía. La lucha de Jacob con el ángel equivale al hombre luchando con algo inefable. Como ya lo señaló García Terrés (Poesía y alquimia), tal entidad abstracta equivale a la poesía. En este caso inspiración y musa se funden. El ángel también remite a Clementina Otero como Musa y como amada. Cuando Owen, en una carta, le dice a Clementina Otero "Usted" o mi poesía", la expresión no tiene sentido disyuntivo, sino copulativo. Ella es Clementina Otero y, al mismo tiempo, es su poesía. De la misma manera que en la expresión "Autorretrato o del Subway", el subway es el espejo donde se refleja el rostro del poeta. El sujeto lírico queda llagado por la inefable poesía y por la imposible amada.

Incluso desde un punto de vista profano, el ángel siempre tiene que ver con el mal y con la inspiración literaria. En André Gide (Les faux-Monnayeurs) se pierde por completo el sentido religioso de la lucha con el ángel. Sin embargo, el joven escritor Bernard lucha durante toda la noche con una entidad extraña a la que no duda en llamar demoníaca.

En la poesía de Owen son determinantes los aspectos de lo demoníaco y el pesimismo en relación con lo inasible poético: la

hermosa Diabla que es un ángel con sexo, pero mucho más despiadada, es poesía inasible: "cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas".

La Poesía es, aparte de Rosa, Luz y Divinidad: "en luz [me hirió] su poesía". Cuando la poesía hiere en la luz, el poeta se queda ciego. Si la divinidad le niega la luz, es que era suya, dice el poeta. El arquetipo del individuo frente a algo superior que lo supera, lo combate y lo derrota irremediablemente (la lucha de Jacob con el ángel) remite a otra imagen del mismo arquetipo. Si líneas arriba convenimos en que el "hermoso guardián insobornable" podría ser también un guardián del Edén, el inicio de la bitácora de febrero también podría entenderse en relación con la figura de Adán expulsado del Paraíso. Casi toda la poesía de Owen remite al pasado; a un pasado en el que todo era positivo y optimista. Pero su tiempo presente está signado por la nostalgia del paraíso perdido (cfr. los días 9 y 20 del "Sindbad"). Jacob no podía ganar el combate nocturno porque desde el Principio de los tiempos al individuo se le ha premiado con la derrota total: Adán expulsado del Paraíso.

En el "Laberinto del Ciego" subyace la imagen arquetípica de la pérdida del Edén. Los motivos principales son la rosa, la ceguera y el Paraíso. A fin de obtener una mayor comprensión del poema, es necesario exponer su argumento. Quien habla es Adán: pondera una rosa, su rosa, cuya espina sufre un rumbo incierto en los mares íntimos del sujeto lírico. Adán desearía que las otras rosas cantaran en su jardín; pero éste se encuentra en mal estado. La flor es católica; Adán la pondera por ser "rosa, enigma y luz". Nadie lo sabe mejor que él. No obstante, sólo ha conseguido captar la sombra de esa rosa enigma y luz. No lo vieron niño en Sinaloa y sí como teólogo en Toluca; a los 15 años poseía un gesto completamente pesimista. La rosa está ahí, en la mesa, como pan recién partido; pero como sólo ha podido asir la sombra, no puede comerlo. A

partir de la estrofa siete, la rosa es luz monda y lironda: es una luz autosuficiente: "¡No iluminada y luminosa luz!". Aunque ella ha viajado por el cielo, no se ha teñido de azul; aunque ha andado por las ramas, no huele a nada. Cayó a sus ojos, pero no se pintó de blanco. La luz nictálope anda por su alma. No obstante, en su interior Adán está completamente vacío: "es la nada sola y desolada". A partir de la estrofa catorce, la rosa es enigma. Todo ha sido un sueño no soñado: Adán vio la rosa (luz, enigma) colgada de una rama como si fuera un fruto, pero no lo mordió. Esperaría al medio día, pero ya para entonces no estaría

La connotación religiosa (católica) es innegable. En la iconología cristiana la rosa roja simboliza el martirio; y la blanca, la pureza. La Virgen María es llamada la "rosa sin espinas". En "Poética" (Línea) Owen dice de la poesía: "Esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María". En el Día diez, LLAGADO DE SU SONRISA, escribe: "Como la mano hecha a las espinas / la hiere con su gracia la rosa inesperada, / así quedó mi duelo / crucificado en tu sonrisa". Owen revela, por medio de la imagen arquetípica de Adán, su total alejamiento y abandono del Bien y de la Gracia. Se muestra, más bien, esclavizado en el Mal, perdido en el laberinto del ciego que no posee la luz de la salvación. En el pensamiento cristiano se dice que "Before became one of the flowers of the earth, the rose grew in Paradise without thorns. Only after the fall of man did the rose take on its thorns to remind man of the sins he had committed and his fall from grace".³⁴ Owen deja bien claro que la espina de su rosa vaga en sus mares íntimos. Puede haber un posible consuelo en este tipo de pensamiento religioso: "...Whereas its fragrance and beauty [of the rose] continued to

³⁴ George Ferguson, Signs and symbols in christian art, p. 37.

remind him [to the man] of splendor of Paradise".¹⁵ No obstante, la rosa-luz de Owen-Adán (y en un guiño a "Muerte sin fin" de Gorostiza) no está teñida del azul del cielo ni posee ya el olor del Paraíso:

Tan largo viaje por el cielo
y no saber a azul,
y tanto andarse por las ramas
y no oler a nada mi luz.

Además, esa rosa-luz cayó en los ojos de Adán, pero no logró iluminarlo (recuérdese "Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie"). Dicha luz anda ágilmente por el alma de Adán; no obstante, se trata de una luz nictálope, es decir, que no puede ver bien en la oscuridad. De ahí el deseo insatisfecho: "Me vería hacia fuera, pero adentro / este vacío no me deja hallarme". No hay que olvidar que el sujeto lírico alcanzó la sombra de su rosa, luz y enigma. El vacío y la nada interiores sólo poseen un aire terso que llega a rodear la piel del sueño no soñado (la posibilidad de una luz interior). Este sueño no soñado, ese deseo:

Estaba pensil de una rama
y estaba maduro y no lo mordi.
(Al medio día, dije, cuando el árbol
sea menos alto que mi sed.
Y bien sabía el bosque prestimano
que no iba a encontrarlo después.)

La rosa, la luz y el enigma son la manzana en el árbol del Paraíso, sintetizados en un sueño no soñado. Cómo no recordar el Día ocho, LLAGADO DE SU MANO: "La ilusión serpentina del principio / me tentaba a morderte fruto vano / en mi tortura de aprendiz de magia". En estos versos el fruto es el mal, mientras que en la estrofa

¹⁵ *Ibidem*.

citada del "Laberinto del ciego", corresponde -en rigor- al bien, puesto que se habla de combatir la nada sola y desolada. No obstante que este fruto del bien estaba maduro, Adán no lo mordió. Por tanto, el fruto del bien deviene en el fruto podrido que conduce al mal; situación bastante acorde con la visión al revés y ambigua del mundo del poeta. Interesante manera de emponzoñar los símbolos bíblicos.

El arquetipo puede producir varias imágenes arquetípicas. En el pensamiento judeo-cristiano el problema del Mal se escenifica dos veces. Primero se lleva a cabo en el cielo, cuando Lucifer comete el pecado de soberbia y es expulsado y lanzado hacia el infierno. La segunda ocasión tiene lugar en el Paraíso, cuando Adán y Eva comen del fruto prohibido inducidos por la serpiente. En ambos casos es un drama en el que se comete una falta incomprensible y se recibe un castigo impensable. En el Paraíso se muestra que el mal existe antes que el hombre, pero sólo se da para dicho hombre en la medida en que ejerce su libre albedrío. "Para el hombre -afirma Bernard Sichére- el mal es sin duda comer el fruto prohibido (por lo cual su presunción repite la presunción de Satanás), pero ese mal significa mucho más, en verdad, puesto que el primero de los hombres toma la iniciativa de romper el lazo de palabra que Elohim había entretejido desde el comienzo de los tiempos: Dios tiende su mano y el hombre la rechaza".¹⁶

En la poesía de Owen se efectúa la tercera escenificación ("Aquí me hirió su mano", "Llagado de su mano"). La imagen arquetípica Adán-Owen rompe el lazo de su relación cuando descubre, gracias a su conciencia teológica, que la libertad proporcionada por el libre albedrío conduce a la esclavitud de los vicios y el pecado. Ante esta certidumbre, el poeta alza su rosa de espinas para brindar en la isla desierta y árida que es su Edén, el

¹⁶ Bernard Sichére, Historias del mal, p. 66.

cual -y por lo mismo- ahora es sólo un flamante “jardín destartalado” (“Laberinto del Ciego”).

La lucha con el ángel nocturno también tiene que ver con la biografía o la vida de Owen. En el aspecto biográfico se conjugan el Eros, los vicios y el amor o el desamor, sin olvidar el aspecto teológico a propósito de la Divinidad.

Otra llaga es producida por la sonrisa de esta Divinidad. El Día primero, EL NAUFRAGIO remite al Día diez, LLAGADO DE SU SONRISA:

(...) [me hirió]
en Emel su sonrisa Día primero...

¡Qué dura herida la de su frescura
sobre la brasa de su frente!
(...)
así quedó mi duelo
crucificado en tu sonrisa. Día diez...

De aquí se desprende que Emel se corresponde con la frente. Para entender en qué consiste la llaga en la frente, es necesario recurrir a Lautréamont. Denostar a la Divinidad puede tener sus consecuencias graves; hasta para ofenderla es necesario alzar el rostro para mirar hacia arriba. En los Cantos de Maldoror, Maldoror continúa profiriendo lo que él mismo llama sus “amargas verdades”: ofensas brutales hacia Dios. De pronto, los dedos del poeta quedan paralizados; una tormenta se desata con truenos y relámpagos: “Ha estallado el rayo... ha caído en mi ventana entreabierto y me ha dejado tendido en el embaldosado, herido en la frente. ¡Pobre joven! Tu rostro estaba ya bastante maquillado por las precoces arrugas y la deformidad congénita como para necesitar, además, tan larga cicatriz sulfurosa”. Maldoror odia a Dios, pero Dios lo quiere y lo busca y hasta lo persigue y lo premia con un

castigo máximo: cortar su rostro en dos a partir de la frente, lugar fronterizo entre la locura y los pensamientos de furor. Entre la parodia, la blasfemia y la herejía, Maldoror considera que “Tras maduro examen”, el creador decidió “hacer brotar de [su] frente una copa de sangre”.³⁷

A propósito de blasfemias, una copa de sangre puede devenir una botella de vino a partir del milagro de la transustanciación, aunque la embriaguez no siempre tenga que ver con lo espiritual. Es curiosa e interesante la forma en que se relacionan estas situaciones con la biografía de Owen. Un amigo del poeta ha proporcionado un testimonio importante. Un día de 1945 o de 1946, Owen se reunió con unos amigos en una casa de campo en las afueras de la ciudad de Santa Fe (Bogotá, Colombia). “Ese día Owen bebió oceánicamente y comió con la peligrosa frugalidad de siempre. Al comenzar la noche sobrevino un torrencial aguacero acompañado de una tempestad mayúscula con terroríficas descargas eléctricas. En el lugar de la borrachera, Gilberto salió al patio de la casa y en plena intemperie, empapado, repitió ecolálicamente [sic]:

Ya no va a dolerme el viento,
porque conocí la brisa.

Levantaba sus labios hasta la botella de aguardiente exclamando: ‘alcohol, ancla segura y abolición de la aventura’. De este baño de lluvia y de alcohol salió sorpresivamente e ingresó al corredor de la casa en un casi sorprendente estado de lucidez y comenzó –sin aludir a la escena que habíamos presenciado atónitos pero emocionados– a hablarnos de Chesterton y sobre todo de la fe católica de ambos. Yo pensé que se trataba de un íntimo

³⁷ Laautréamont, *Cantos de Maldoror*, p. 127.

agradecimiento porque no le había caído uno de los muchos rayos que se desprendieron del cielo esa noche inolvidable [sic].³⁸

No. Uno de esos rayos ya le había caído en la frente (femel) desde siempre. Es bastante probable que en esos momentos Owen se acordara de Lautréamont; y su impulso irrefrenable de salir a enfrentar la tormenta y al cielo haya nacido del deseo perverso de recibir como premio el milagro de la transubstanciación: que la botella de vino —y todo el vino ya tragado— se convirtiera en una copa de sangre a partir de una “larga cicatriz sulfurosa” producida por un rayo en la frente. Jaime García Terrés afirma con acierto que el poema del Día diez... es alegre y optimista. En efecto, pareciera que, por fin, el bien ha vencido al mal:

Ya no va a dolerme el mar,
 porque conocí la fuente.
 (...)

 Ya no va a dolerme el viento,
 Porque conocí la brisa.

No obstante, en realidad se trata de todo lo contrario. Con base en el testimonio de Álvaro Bejarano se puede destacar la blasfemia: los versos de un poema alegre y optimista en el que se alude al triunfo del Bien sobre el Mal, dirigido hacia el cielo, como un desafío hacia Dios, en plena tormenta, completamente ebrio. Con problemas conyugales fuertes en esa época (humillación y desamor) y con un alcoholismo irremediable, qué mejor manera de ejemplificar que el libre albedrío es la máxima libertad que conduce al máximo acto de esclavitud: los vicios. Toda una blasfemia entendida como la palabra que desafía a Dios, que atenta contra la

³⁸ Álvaro Bejarano, “Abolición de la aventura. Gilberto Owen en Colombia”. Revista Biblioteca México, No. 14, marzo-abril de 1993, p. 40.

misma fuerza del Verbo y del Pacto: "Me han abandonado a mí, la Fuente de agua viva".³⁹

Aludir al Pacto y a la Fuente de Agua Viva significa ir al encuentro con lo demoníaco. En las luchas nocturnas cuerpo a cuerpo con los ángeles —o con el mal— siempre quedan huellas perdurables; sobre todo si el Adversario posee una sonrisa particular. Una vez más es necesario recurrir a Lautréamont. Maldoror entra a un templo y se enfrenta con una lámpara que pende de la bóveda. Esta lámpara ilumina el camino que lleva al altar; camino por el cual transitan los arrepentidos. El atributo principal de la lámpara es su sonrisa permanente. Maldoror siente que la lámpara lo provoca, pero no lo enfrenta realmente. Ante esto, Maldoror desearía que esa lámpara poseyera un alma, se convirtiera en hombre para poder enfrentarse a él.

Los malos pensamientos devienen en una realidad, mediante la metamorfosis. Con un guijarro plano, de afilado canto, Maldoror logra partir o cortar la cadena que sostiene a la lámpara. El instrumento de culto cae al suelo, "como hierba segada por la guadaña". Al intentar tomar la lámpara para sacarla fuera del templo, el objeto sagrado se resiste y empieza a crecer. La metamorfosis se inicia: Maldoror empieza a ser Jacob y la lámpara, el Ángel de Yahveh. "Le parece ver alas en sus costados y la parte superior toma la forma de un busto de ángel. El conjunto quiere levantarse en el aire para emprender el vuelo, pero él lo retiene con mano firme. Una lámpara y un ángel formando un solo cuerpo es algo que no se ve a menudo. Reconoce la forma de la lámpara; reconoce la forma del ángel; pero, en su espíritu, no puede escindirlos. Efectivamente, en realidad están pegados una a otra y forman sólo un cuerpo independiente y libre; pero él cree que una

³⁹ Bernard Sichére. Op. Cit., p. 71.

nube ha velado sus ojos y le hace perder parte de su excelente vista.”⁴⁰

El hombre frente al ángel equivale al Diablo frente a Dios. Maldoror lame lascivamente la mejilla del ángel con saliva que es veneno. La mejilla blanca y rosada se vuelve negra como el carbón y exhala miasmas pútridos: es la gangrena. El corrosivo mal se extiende por todo el cuerpo, el cual pronto se convierte en una vasta llaga inmunda. El ángel huye hacia el Cielo; Maldoror, por el contrario, desciende hacia los vertiginosos abismos del mal. En el adiós supremo, el ángel le dice que recuperará su forma primitiva a medida que ascienda al cielo. El ángel “deja caer una lágrima que refresca la frente de quien ha producido la gangrena y desaparece poco a poco, como un buitre, elevándose por entre las nubes”.⁴¹ La lámpara conserva su inextinguible sonrisa.

Relacionar a Lautréamont con Owen no se reduce a una simple “caza de fuentes”. Lo importante es que los motivos que maneja el poeta francés aparecen también en la poesía de Owen: la lucha nocturna con el ángel, la llaga, la sonrisa, la frente, la mirada, el desamor, la feminización del adversario, el Eros, la inclusión en el ámbito del mal. En ocasiones la situación es contundente. Owen escribe “en Êmel [me hirió] su sonrisa”. Êmel en relación con desamor y mirada cobran un sentido inusitado desde la perspectiva del mal. La sonrisa del ángel hiere al sujeto lírico en Êmel; si Êmel, entre otras cosas, es Clementina Otero, entonces se trata de una cuestión amorosa. Si el castigo que la divinidad plasma en la frente del sujeto lírico tiene que ver con la sonrisa, el resultado tiene que ser el desamor. Si el personaje del conde es el príncipe del Mal y con él se identifica el sujeto lírico en la poesía de Owen, no es

⁴⁰ Lautréamont. *Op. Cit.*, p. 161.

⁴¹ *Ibid.*, p. 162.

casual, ya que el máximo castigo impuesto al Diablo consiste en su incapacidad para el amor.

Emel también podría ser un ángel. Jacob se enfrenta a las dos experiencias más significativas de toda su vida. En cada una de ellas contempla a seres de otro mundo relacionados con Dios. Los terribles lugares son rebautizados con nombres que aluden a Dios: Beth-El y Penu-El. Alguno de estos lugares se llamaba Luz. La partícula El remite a Dios; por esta razón aparece en casi todos los nombres de los ángeles (Miguel, Rafael, Uriel...). Se dice que los escribas y cabalistas "hicieron juegos malabares con nombres y números añadiendo a menudo el sufijo El a ideas bastante oscuras, que súbitamente conferían vivacidad y palpitación auténtica a una nueva presencia angélica".⁴²

Emel podría ser también un nombre en clave. En plática de sobremesa, Tomás Segovia comentaba que, de acuerdo con la manía de Owen de jugar con el idioma inglés, Emel podrían ser las iniciales M y L (em el). Por mi parte, aventuro una hipótesis desde esta perspectiva. Estas letras podrían ser las iniciales de la expresión My Love: Clementina Otero sería el amor del poeta (aparte de que podría tratarse de una especie de anagrama o de nombre capicúa: Cleme - emel (C). Como la sonrisa del hermoso guardián insobornable lo ha herido en Emel, quiere decir que lo ha herido en su amor, y esto tiene como consecuencia lo que aparece en el siguiente verso: "su desamor me agobia en tu mirada". La derrota frente al ángel de Yahveh también provoca que al marino cojo se le niegue el amor:

"Cuando apenas he dicho amor y ya en el aire está sin boca el / beso y la ternura sin empleo aceda".

⁴² Malcolm Godwin. Op. Cit., p. 76.

En las luchas nocturnas con entidades extrañas el Eros es inevitable. En este aspecto Owen se emparenta con escritores cristianos y judíos como Beer Hoffman, Fleg, Lautréamont, Pierre Emmanuel, George Bernanos y pintores como Delacroix.

En la noche brilla el sol de Satanás. En una novela de George Bernanos, un cura de aldea debe realizar un viaje a pie por la noche, de un poblado a otro. La oscuridad es absoluta y el terreno es accidentado. A pesar de sus intentos por orientarse, el extravío es inevitable. En una pendiente, el cura siente la inminencia de lo terrible. Una entidad por demás extraña lo sigue, lo persigue, lo acosa y le da alcance. No queda más remedio que entablar una lucha cuerpo a cuerpo en la oscuridad. En pleno siglo XX, Jacob sigue enfrentándose con el ángel de la noche. La batalla feroz no culmina hasta que el Adversario —el Diablo mismo— logra su propósito fundamental: plasmar un beso en los labios de su contrincante.⁴³

Como Lautréamont y George Bernanos, Delacroix también se interesó por el motivo de Jacob y su lucha con el ángel nocturno; y también captó que el mal estaba presente en relación con el Eros. En su famoso fresco, feminiza el rostro del ángel y, por consiguiente, los rasgos de Jacob aparecen con una masculinidad acentuada como corresponde a esta actitud. En dicha pintura el enfrentamiento se confunde con la lucha, abrazo y danza erótica (espada y lanza en el suelo, pues la lucha es cuerpo a cuerpo). Con un lenguaje cargado de erotismo Jacob suplica a su adversario: “When will I feel your nakedness against me?”.⁴⁴

Diablos y ángeles con sexo son una invitación a la tentación y a la debilidad de la carne. Una vez más, el “nuevo romántico” sigue la huella de los viejos románticos. Si Owen se autodenominó “nuevo romántico” fue precisamente por su interés en el Mal; captó el

⁴³ George Bernanos. *Bajo el sol de Satanás*.

⁴⁴ Cfr. Pierre Brunel (ed.), *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, p. 624

sentido de lo romántico respecto del Mal y su importancia. No hay románticos ateos. La presencia permanente de la Divinidad en el sincretismo religioso romántico forma parte importante de la ironía romántica: se cree y no se cree en Dios; se lo respeta y se practica la blasfemia; como si en la ironía romántica la continua blasfemia necesitara el constante perdón. Se cuenta que cuando Lord Byron era niño, su niñera era una mujer joven, atractiva y perversa: por las noches desnudaba al niño y ella misma también se desnudaba. A continuación ella le hacía barbaridad y media al niño. Finalmente, ambos se vestían y arrepentidos, tomaban la Biblia, se hincaban y fervorosamente empezaban a rezar implorando el perdón de Dios (G. Matzneff, Lord Byron. La perversión diaria, p. 117).

Owen no se queda atrás, aunque sólo sea a nivel de la pura imaginación poética. El ángel de Dios vence a Jacob. Si el ángel es el Diablo, el mal vence al bien. El poeta no se puede dar el lujo de ser un héroe vencedor ante un adversario tan fascinante: "Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho más despiadada", sobre todo si, además, se adivina una promesa tan sugestiva y succulenta: "cuando tu pie de seda se clava de caprina pezuña en mi abstinencia". En estos versos memorables de Owen ¿no resulta exquisitamente blasfemo equiparar la lucha nocturna de Jacob con el ángel de Dios con un sujeto lírico pecaminoso, el cual lucha toda la noche -cuerpo a cuerpo y con límite preciso de tiempo (como amantes clandestinos); como con un vampiro (el ángel negro tiene como límite el amanecer); con alguien cuyas horas pertenecen a la noche (como Don Juan); alguien que, como el pecado, requiere de la oscuridad-; en fin, con el Diablo que es un Ángel con sexo, hermosos ambos, y con pezuñas que se clavan en la abstinencia? La poesía se funde con el pros y con la teología. En "Poética" (Línea), Owen dice que la poesía "Siempre andaba desnuda, pues las telas se hacían aire sobre su cuerpo, y tenía esa grupa exagerada de los

desnudos de Kistling, sólo corregida su voluptuosidad por llamarse María”.

Así las cosas nocturnas, no queda más remedio que aceptar la invitación concediendo la victoria al adversario: “Mañana habrá en la playa otro marino cojo”. ¿Por qué cojo? Según la Biblia, Jacob queda herido en un muslo, pero no queda necesariamente cojo, pues esta característica tiene que ver con lo impuro y con lo demoníaco. Según una leyenda judía, cuando Noé estaba alimentando a los animales en el arca, durante el Diluvio, un león le desgarró la pierna dejándolo cojo. Por esta razón, Noé no pudo officiar el ritual divino, sino que lo hizo su hijo.⁴⁵ De hecho, el pensamiento bíblico estipula que una persona coja está incapacitada para ser obispo. Ser vencido en la lucha nocturna y quedar cojo es ejercer el mal como derrota, pesimismo y estigma negativo. Afirmar que Jacob se enfrentó a Dios y a su ángel y los venció es un acto de fe o de ingenuidad. En este tipo de enfrentamientos la derrota está asegurada por parte del hombre. Así lo intuyó uno de los primeros lectores de “Sindbad el varado”: “...elástica soledad del hombre en lucha con el ángel. Que si Jacob luchó contra el ángel; que si Jacob venció, llegando el alba, al ángel, pero Gilberto sabe, como nosotros sabemos que Jacob fue vencido y su derrota y sangre pesan sobre los hombros hasta quién sabe qué generación”.⁴⁶ Así actualiza Owen el arquetipo de Jacob y el ángel desde un punto de vista de la teología del Mal. El ángel también es demonio, poesía (inspiración poética) y mujer amada. Luchar toda la noche contra el mar tiene un triple sentido: el hombre lucha contra la vida y contra la mujer amada; el poeta lucha con la poesía o con la inspiración poética; el hombre poeta lucha contra el Mal. La originalidad de Owen radica en no haber elegido una sola de estas perspectivas, sino las tres al

⁴⁵ Joseph Campbell, Las máscaras de Dios II. Mitología oriental, p. 55.

⁴⁶ José Muñoz Cota, en la edición del libro de Owen Perseo vencido. Poemas. Anexo de la Revista San Marcos, Lima, Perú, 1948.

mismo tiempo. Para efectos de exposición y de explicación es necesario separar y distinguir; para efectos de lectura y de placer estético, la poesía de Owen exige al lector tomar en cuenta los tres niveles de sentido. En la vida, desamor, fracaso y trashumancia; en la poesía, sólo el intento de nombrar el Nombre de la poesía; en relación con lo mítico, enfrenta a Dios y éste resulta ser el Diablo. Como Adán o Caín, Jacob es la imagen eterna del hombre luchando contra un poder que lo sobrepasa, vago y preciso, secular y religioso; poético y amoroso.

Este enfrentamiento (a partir de la figura arquetípica de Jacob, la escala y la lucha nocturnas con el ángel) permite vislumbrar el arquetipo fundamental: El Doble: "ese conjunto de características que dan lugar, en última instancia, a nuestra conciencia de identificación con un rol sexual, aunque el doble es mucho más que nuestra insignificante idea social de hombría o feminidad, y carece por completo de connotaciones sexistas (éstas se le añaden posteriormente)".⁴⁷ En efecto, al margen de cualquier connotación sexual, el Doble aparece representado en la mitología mediante parejas de héroes como Gilgamesh y Enkidu, David y Jonatán, Aquiles y Patroclo. El Doble puede identificarse con el ánima y el ánimus (aspectos masculino y femenino respectivamente de la personalidad humana). En este caso, el Doble supone que la otra entidad es de sexo opuesto. El amor, la camaradería y la guerra son los ámbitos donde se manifiesta tal oposición de entidades. Cuando se trata del aspecto positivo, el amor une a la pareja; la amistad, a los camaradas; y la reconciliación, a los enemigos.

El arquetipo del Doble también posee un lado negativo. La figura que le corresponde es la del "competidor", el "contrario", el "adversario" por antonomasia. "Los leones y los hombres no hacen

⁴⁷ Mitchell Walker, "El Doble: ayudante interior del mismo sexo", en Christine Downing (ed.), Espojos del Yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas, p. 81.

treguas –dice Aquiles a Héctor-, los lobos y los corderos no entablan amistad; se odian para siempre. Del mismo modo no puede haber amor entre tú y yo, y no habrá tregua para nosotros hasta que uno de los dos caiga y sacie a Ares con su sangre”.⁴⁸

El aspecto negativo del Doble determina la poesía de Owen. De aquí el gusto del poeta por la antítesis y por la visión al revés y ambigua del mundo. Todo ello en relación con la figura arquetípica de Jacob. La escalera de la noche, en rigor, conduce al cielo, a la tierra y a los infiernos. En cuanto a un posible ascenso, para Owen la escalera es inaccesible y, además, cuenta con un hermoso guardián insobornable. Por tanto, el poeta opta por el Looping the loop. En el aspecto personal y biográfico, el sujeto lírico pasa del monólogo al diálogo incansable e ineficaz con su otro Yo que es Él Mismo, pero irreconciliable irremediablemente. Aunque el poeta escriba “Ya para entonces se me había vuelto / el diálogo monólogo” y “Y cuando fui ya solo uno /creyendo que aún éramos dos”, finalmente las dos entidades que siempre fueron quedan separadas como aguas del Mar Rojo de sus cuerpos mal fundidos (Libro de Ruth).

La lucha nocturna también está determinada por el Doble. En el nivel biográfico y amoroso, el poeta amante y Clementina Otero se bañan en las aguas del desamor. En el aspecto de la poética, el poeta lucha con la inasible e inefable poesía. En el nivel religioso y mítico, el hombre lucha con Dios quien también es el Diablo. Dos entidades. Siempre dos. Irreconciliables. El Doble en su aspecto negativo.

La poética de Owen transita también por un doble sendero. En el capítulo anterior hablé de la importancia del Nominalismo: las palabras son voces huacas que no designan en forma directa a las cosas; la niebla del subjuntivo, el tiempo futuro y el tiempo pospretérito apuntan a la irrealidad y a la no facticidad. Asimismo,

⁴⁸ Homero, La Ilíada, Rapsodia XXII, p. 193

el modelo teológico es importante, pues la imposibilidad de pronunciar el Nombre de Dios se corresponde con la imposibilidad de nombrar las cosas. De aquí la actitud pesimista del poeta. Esta postura caracteriza la primera época de la obra de Owen (Primeros poemas, Desvelo, Línea, Novela como nube, Examen de pausas y La llama fría).

No obstante, la poética, en forma casi simultánea, intenta llenar el hueco de las palabras (superar la postura nominalista). Para ello, el poeta proporciona cuerpo y carne a las palabras, a fin de lograr una poesía plena. A partir de la fórmula química H₂O, dice Owen, "el coeficiente se refiere mejor a la inteligencia, y que de vida nos conformamos con aquellos datos suyos que puedan reducirse a valores artísticos".⁵⁹ Los pocos datos de la vida que devienen valores artísticos son los que forman parte del cuerpo y de la carne de la poesía. De aquí la importancia del nivel biográfico en Perseo vencido. Para no caer en una poesía totalmente biográfica, la poética, entendida como un sistema de metáforas que revelan su visión del mundo, llega en su auxilio. Las metáforas con tal intensidad de sentido devienen símbolos inevitables: mar, isla, el viaje, la rosa, la estatua, la casa, la noche, la amada, el ángel, el espejo, el almanaque, el naufragio, el martes trece, el rostro, el nombre...

La poética también personifica el signo del Looping the loop. Ahora se trata de un descenso al Hades, a los Infiernos; esto es, al Alma o a lo Inconsciente. Orientarse a la muerte es orientarse hacia el alma. "No nuestro morir desde la vida o nuestra negación de la vida, no una muerte en absoluto literal, sino el movimiento que libera cada acontecimiento de su identidad defensiva con la vida. Este movimiento es interior y descendente (...) que nos adentra cada

⁵⁹ Gilberto Owen, "Poesía -¿pura?- Plena. Ejemplo y sugestión", en Obras, p. 228.

vez más en el Hades, pues sólo allí encuentra la psique 'permanencia' y 'descanso'. Hay júbilo en esta visión; a medida que el alma vivifica su propia realidad y se vuelve buscadora y creadora de imágenes, la vida queda relevada de sus vastos compromisos defensivos contra las realidades psíquicas, de sus maníacas propiciaciones para contener a Hades. Perséfone representa míticamente este movimiento del alma (anima) que va de la defensa contra Hades a su amor por él."¹¹ El reino de Hades es la perspectiva arquetípica por excelencia: es psyche.

El descenso a la interioridad del poeta, sin olvidar lo exterior, es un encuentro con sus demonios personales, con la oscuridad de su Alma. La perspectiva principal del alma –afirma Heráclito– apunta a la profundidad. En lugar del viaje del héroe por el mundo de lo divino monoteísta y masculino –como es el caso de “Canto a un Dios mineral” y de “Muerte sin fin”– Owen opta por el ámbito politeísta y femenino de la Diosa Madre de la Poesía: el ámbito femenino del Alma. El descenso a los Infiernos remite a la memoria y al tiempo presente. Vida, experiencia, memoria e imaginación alimentan el alma. Como quería William Blake, este mundo y esta vida son el valle de la creación del alma. Transitar por ellos es hacer alma. Experiencias inmediatas y recuerdos remotos son susceptibles de ser personificados por medio de la fantasía creadora. El poeta –y el ser humano en general– no sólo es lo que piensa y lo que hace, sino también –afirma Bachelard– lo que imagina y lo que recuerda. Las imágenes míticas y arquetípicas son el lenguaje natural del alma a partir de la imaginación poética.

Desde esta perspectiva del descenso al reino oscuro del alma, la poética de Owen evoluciona. Hacia 1930 (Línea) la poética indica que la poesía es voluptuosa aunque se llama María; el poeta quiso enseñarle la retórica, pero ella lo hirió en el rostro y huyó por el

¹¹ James Hillman, Re-imaginar la psicología, p. 403.

techo. No obstante, antes le hizo una promesa: "Siempre estarás oliendo a mí". Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, en el Día veintitrés, Y TU POÉTICA (Perseo vencido) la poética está dada a partir de los motivos principales de la figura arquetípica de Jacob: la noche (lectura y sueños), la inminente llegada del amanecer y la no obtención del nombre y el rostro verdaderos. En cuanto al aspecto amoroso y biográfico, la maldición del desamor aparece en los versos más memorable de Owen:

Si no es amor, ¿qué es esto que me agobia de ternura?

(...)

La esposa está dormida y a su puerta imploro en vano.

En cuanto al aspecto poético, al poeta viudo de la poesía sólo le queda emprender el viaje sin retorno, la errancia sin fin que le confirma que la Casa, el Alma y la Poesía están en él mismo, que son la voz que se desangra por sus llagas:

El campo abierto y árido que lleva a todas partes y a ninguna.

¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?

El concepto de musa también evoluciona. Si en un principio consistió en el puro uso del lenguaje y su manejo retórico, ahora remite a una entidad femenina: mujer, amada, ángel y demonio e inspiración poética; la luna, la sombra, la poesía, el alma: la amada, la sobrina, la madre, la esposa llorada más por los funerales que por muerta, el Alma de Mujer que el poeta menciona desde sus Primeros poemas. Imágenes todas que remiten a la Diosa Blanca de la Poesía.

El mito personal y múltiple también es destino. En el caso de Owen la personificación es intensa. No obstante, no cae en la megalomanía. El poeta deja hablar a los habitantes de su casa como si fueran él mismo: máscara y metáfora; mito y arquetipo. Como en

la época arcaica, en la poesía y en la actitud de Owen se da una "participación" en el sentido que le daba Levy-Bruhl: la impresión de que, en una determinada situación, una persona o cosa no sólo es ella misma, sino también algo más. Como si se tratara del daimon o el demonio personal que los griegos antiguos asimilaban a la Moirá o destino personal del individuo.⁵² Los tres mil personajes que se contienen en Owen son Legión. Ángeles y demonios con sexo, hermosos ambos y con pies de seda que se clavan de caprinas pezuñas en la abstinencia. Freud estaría feliz de leer los versos de Owen como si fueran sueños. Jung también, aunque por otras razones. Aparte de lo sexual y erótico, Jung vería el arquetipo, el mito personal múltiple que se impone como fatalidad, pues "Lo que no se hace consciente -escribe Jung- se manifiesta en nuestras vidas como destino". Cuando el poeta intuye que el arquetipo lo ha elegido como fatalidad, sabe que una parte de su persona ha sido herida por los dioses y ha sido arrastrada a un mito múltiple, del cual no podrá huir. "El jabalí ha herido el muslo de Ulises; el daimon de la encrucijada ha roto la cadera de Jacob. Yo soy un individuo, no en virtud de mis heridas comunes sino por lo que me llega a través de ellas: los arquetipos de mis mitos, donde yace mi locura, mi destino y mi muerte".⁵³

En el caso del poeta Gilberto Owen, fatalidad es destino: el viaje nocturno por mar -con su correspondiente insalvable naufragio-, el hombre que se enfrenta a Dios implorando su Luz, su Nombre y su Rostro verdaderos, el Diluvio que sufre y que no logra purificarlo, la entidad oscura y demoníaca que se le opone y la figura del Eros a quien le mendiga el amor, constituyen el jeroglífico de una vida o de un destino asumido como una

Sucesión de naufragios, inconclusos
no por la cobardía de pretender salvarme,

⁵² Cfr. E.R. Dodds. Los griegos y lo irracional, p. 50 y ss.

⁵³ James Hillman. Op. Cit., p. 243.

pues yo llamaba al buitre de tu luz
 a que me devorara los sentidos,
 pero mis vicios renacían siempre.

No es casual. Los griegos decían que si el demon (alástor) de una persona era de calidad inferior, de nada le servía ser juicioso, pues todas sus empresas fracasarían.

El Alástor inferior, sin embargo, algo bueno le proporcionó al poeta Gilberto Owen. Su demonio inferior lo lleva a efectuar una especie de transvaloración al estilo de Nietzsche. La visión masculina y heroica del mundo que siempre ostenta la victoria es una apariencia engañosa y falsa. De la misma manera que Nietzsche rechaza la postura aristotélica de la tragedia y propone la visión dionisiaca a partir del dolor y el sufrimiento, Owen rechaza los mitos heroicos y luminosos; en su lugar intuye y propone la visión de los mitos no heroicos y oscuros: derrota y pesimismo: el Mal. El verdadero sentido del mundo, desde un punto de vista poético, no está en el mito, sino en el contramito. Owen actualiza el arquetipo de tal manera que las imágenes arquetípicas que expone remiten no a las versiones conocidas y aceptadas culturalmente de los mitos (tan maquilladas, disimuladas y falseadas por la psicología tradicional, la filosofía racionalista y la religión), sino a las visiones subterráneas y arcaicas. En Owen la poesía no es conocimiento, sino sabiduría milenaria y arcaica.

La Diosa Blanca de la Poesía le revela al poeta que el verdadero nombre de lo Divino y sagrado no es uno sino múltiple. Ante esto, el poeta asume la postura politeísta. La mitología griega, la árabe y la moderna (Perseo, la Medusa, Sindbad el Marino, Fausto...) le sirven, a partir del contramito, para dar vida casa y cuerpo a su poesía. Como si se tratara de un escritor medieval o renacentista, la imaginación poética hace memoria por medio de figuras míticas. Mnemósine es la madre de las Musas. Y como afirma James Hillman, los personajes míticos son los dioses que habitan y

que hablan desde la interioridad del poeta.”⁵⁴ El mito personal es múltiple. El Nombre de Dios es Legión y puede ser pronunciado; para conocerlo y pronunciarlo es necesario el viaje al fondo del alma -del Mal- a condición de no regresar jamás, puesto que el viaje es un naufragio como metáfora de la muerte. En la poesía de Owen los verdaderos y auténticos viajeros nunca regresan. De aquí el implacable epígrafe tomado de Eliot:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn

“Sindbad el varado” así lo indica. Si le hubieran preguntado a Owen por qué eligió a este héroe árabe para su poema y, sobre todo, por qué recobró la grafía original (Simbad >>>>> Sindbad), sospecho que su respuesta hubiera sido su acostumbrada sonrisa a flor de labios, irónica y burlona. Cuando mucho hubiera confesado que ese héroe fue importante para todos los Contemporáneos debido a su relación con la sed insaciable de viajar por viajar, aunque fuera alrededor de la alcoba. Sin embargo, conociendo la obsesión mítica de Owen y su pasión por jugar con las palabras, sobre todo del idioma inglés, uno hubiera estado tentado a preguntarle: ¿Seguro que nada tuvo que ver el juego de palabras sin = pecado y bad = malo? Tal vez una ligera carcajada negadora hubiera podido entenderse, al revés, como una absoluta certidumbre.

El viajero no regresa porque el viaje es destrucción. Owen forma parte del grupo de los Contemporáneos; sin embargo, es profundamente diferente a ellos. Frente a Owen, aquéllos parecen ingenuos por optimistas. En el texto “Xavier Villaurrutia” (Obras, p. 231) se lee: “El viaje, estribillo de nuestras conversaciones, nos acudía a los labios como la respiración, necesidad imprescindible; pero Xavier ha sabido luego conservarse en el deseo del viaje, que es fecundo, y nosotros andamos ya en el viaje realizado, que es ceniza;

⁵⁴ James Hillman. Op. Cit.

el deseo de viajar, que construye, es suyo; nuestra la realidad de viajar, que no en balde ni en broma decíamos destruye". Si Owen fue un trashumante, se debió a que su demonio personal lo bendijo con esa jubilosa maldición. En el fondo, con gusto hubiera hecho suyas las palabras de Fernando Pessoa: "Para qué viajar, si con existir basta. Que viajen los que no han vivido".

Esto fue para Owen "Hacer Alma". De toda la poesía escrita por el grupo de Contemporáneos, la de Owen es la más personal, la más subjetiva, la más reveladora, la más sensual y emotiva. Las máscaras revelan más de lo que ocultan. A despecho de la despersonalización en la poesía moderna propuesta, principalmente, por Baudelaire, el propio poeta maldito escribió que para conocer a fondo a un poeta, había que fijarse en sus imágenes más repetidas y obsesivas. Owen no necesita biografía; su mejor biografía es su poesía: Imagen de su Alma. El poeta le proporciona alma al lenguaje al encontrar un lenguaje para el alma. Ya no será de papel su carne de palabras. Ahora, como la visión cristiana insistió siempre: la palabra como carne, la carne como palabra; mis palabras, los órganos del cuerpo; mi cuerpo, una enciclopedia, una summa de palabras.⁵²

El viaje por el antro del Alma no es gratuito. El cuidador del umbral fija el precio como llagas y rescoldos. ¿Quién es esta entidad? El propio poeta nos da la respuesta. En un alarde en el manejo del relevo de la metáfora, en el "Discurso del Paralítico" el sujeto lírico quiso "ver la lumbre en las ciudades malditas" en un posible miércoles de ceniza. Caminó desmayado a la puerta de su Cafarnaúm lejana, viajó por mar 40 días y 40 noches hasta la consumación de los siglos; finalmente hubo de sufrir en su propia carne la venganza de la estatua que condenó para su gula al tiempo. Lot, Cristo, Noé y, de alguna manera, Perseo. ¿Quién será dicho

⁵² *Ibid.*, p. 418.

cuidador del umbral? Una vez más, el relevo de la metáfora es inevitable: se trata de una criatura cuidadora de umbrales, implacable y poseedora de una belleza inaudita y fascinante. ¿Quién es esta entidad? Es “Lady Godiva que se me esfumaba / muy nube arrebatada por el viento, / y era Diana dura, o sus lebreles, / o la hija de Forkis y de Ceto”; esto es, la Medusa como representación de lo Otro en virtud de su absoluta y terrible diferencia: su monstruosa fealdad y/o belleza y su mirada petrificadora. Es máscara y espejo al mismo tiempo. Reflejo y descubrimiento del Otro que es uno mismo. El Doble. El Adversario por excelencia. Diálogo y monólogo. Es la vida misma, la entidad Divina y, como afirma Goethe, es la imagen que representa a la mujer amada. En el nivel poético, Hipocrene es la fuente que brotó en el lugar donde Pegaso golpeó con su pezuña; y es el lugar donde las Musas se reúnen. El poeta sacia su sed con el agua que es como sangre de la Medusa, la verdadera madre de las Musas (“Ya no va a dolerme el mar porque conocí la fuente”). Alimentado con este líquido especial, la voz del poeta se convierte en voz de la Gorgona; voz que sólo puede ser grito: ⁵⁶

Cante el pez sitibundo, preso en redes
de algas en tus cabellos serpentinos,
pero su voz se hiele en tu garganta
y no rompa mi muerte con su grito.

“Hemos llegado a nuestra casa —ha escrito Owen—, a mirarnos en nuestros libros, en nuestras aficiones, en un río privado que llamamos espejo que anda y que es apenas nuestra memoria”. El recorrido por la casa es el re-conocimiento (el recuerdo) del Alma, de la sombra odiada, la cual se desdobra incansablemente en imágenes míticas y arquetípicas.

El ángel de Yahveh que es Dios mismo y también es el Diablo y también es la mujer amada y también es la poesía, también posee

⁵⁶ Cfr. Pierre Brunel (ed.): Companion to literary myths and archetypes, p. 787.

una máscara que oculta su verdadero rostro: La Medusa, es decir, el hermoso guardián insobornable: Petrificación, Llagas, Rescoldos, Desamor, Naufragio, Memoria, Alma: VIDA, MITO Y POESÍA.

V

"EL SENSUAL MORDISCO DEL DEMONIO"Poesía y Perversidad(La poética de Gilberto Owen. Tercera y última parte)

Ven Mefistófeles, y tráeme buenas nuevas
del gran Lucifer.
¿No es ya media noche? Acude, Mefistófeles!
Veni, veni, Mephostophile!

Ch. Marlowe, Fausto, Acto II, Escena I.

Ella sospecha que seguramente soy un
Genio y quizá hasta el mismo Diablo.

Goethe, Fausto I, Escena 16.

El joven-viejo, quien ha contemplado los ojos de una muerta que ninguna mano cerró con amor, ha buscado el nombre, el signo y el cuerpo de la poesía; al hacerlo, ha tenido que enfrentarse al hermoso guardián insobornable (la Medusa, nuestra señora de los umbrales); y su premio ha consistido en recibir el sensual mordisco del Demonio.

Desde sus "Primeros poemas", escritos antes de cumplir los veinte años, Gilberto Owen revela una actitud que se desarrolla y se goza en el límite de las situaciones: el principio de una obra poética que apunta hacia el futuro y, al mismo tiempo, constituye el final de una época de la vida. Es una intuición sobre algo hasta entonces desconocido en su propia personalidad que ahora va a aflorar y a convertirse en certidumbre. La última alegría que se posa en su

abril claudicante convertirá a su corazón en un yermo glacial. Al mismo tiempo, hay una intención decidida de gustar y degustar las situaciones negativas. Abundan las palabras plenas de sensualidad gustativa, de abundancia y de regocijo de gula sensual: la alegría es fértil; las rosas van anegando en perfumes el huerto de emoción; el fluir de los versos quiere ser un vuelo de mariposas, y canta una canción vernal con el monocordio de oro de sus gozosas cigarras, ebrias de armonía y pasión. Consciente de que es la última alegría, de que una situación positiva ha llegado a su fin para dar lugar a otra negativa, el sujeto lírico se apresura a disfrutar golosamente ese límite existente entre lo que termina y lo que empieza. De frente, el abismo de la pérdida total; atrás, el recuerdo y la conciencia de lo que acaso se tuvo y de lo que se está perdiendo. Mientras se termina lo positivo y se inicia la pérdida, hay un espacio fronterizo –límite– que permite aumentar el gozo:

Sé que eres la última...
 (...)
 pero es tan dulce en tus horas melodiosas
 agotar la clepsidra con demente efusión!

En *Desrelo* también aparecen las situaciones límite. En cuanto a la hora del día, el poeta prefiere el ocaso, cuando aún se puede buscar un rayo de sol último; término del día y principio de la noche (“Pureza”). En cuanto a los recuerdos de su niñez, al soñar en regresar a su pueblo natal, el atardecer y el ocaso comparten la noción de límite en el recuerdo y el temor (“Regreso”). Como un árbol junto a otro árbol, él se encuentra situado en medio de un recuerdo y un temor. En “Romance”, el Niño Abril le escribía: “En junio, / ya no flor y no fruto aun”. En “Adiós”, se habla de las líneas paralelas por donde corre el tren. El poeta no podrá imaginar el vértice hipotético tan lejano en el que se ve la vía (el infinito). Por metáfora, el grito (la sirena del tren) y el sollozo del poeta equivalen a las vías paralelas. Así como no podrá imaginar el punto

imaginario donde se unen las vías, tampoco podrá beber el sueño (dormir) “en la confluencia amarga de su grito / y mi sollozo, siempre paralelos / y persiguiéndose, / toda la noche”. Por tanto, el poeta se sitúa en el límite que existe entre la noche que es para dormir y el día para estar despierto: el desvelo.

En *Línea* la situación es más intensa a propósito de la noción de límite. En “El hermano del hijo pródigo”, el motivo que prevalece es la expresión “Todo está a punto de partir”. No aparece el momento anterior ni el posterior, sino el momento en que termina una situación y la otra siguiente está a punto de comenzar. En “Naípe”, al hablar de su padre, el sujeto lírico dice: “Vamos por esa alta vereda, una línea sólo, un alambre a lo más, del filo de las doce”. Al afirmar que en la carta del *jack* de corazones se dibuja un rey de espadas insomne que es reflejo de la otra figura, indica que las figuras están limitadas “por una línea invisible del filo de las doce”. En “El estilo y el hombre”, se menciona que la cuna y el sepulcro están equidistantes y en el límite Dante grita en medio del camino de la vida. De aquí, tal vez, provenga el título del libro: *Línea* (“o acabo de inventar la línea recta”; “alambre (...) de electricidad”; “línea fría”; “pisada lineal”; “alambrista”). Cuando se habla de fotografías, también se alude a la línea, pues ésta carece de perfil.

El hecho de que *Desvelo* y *Línea* estén íntimamente relacionados por la noción de límite, lo confirma el propio poeta. En su “Autorretrato”, escribe: “Owen se mueve rítmicamente, pero con lentitud, pues su agilidad no alcanza siquiera ese salto de doce horas, ojos cerrados de la noche; tiene que sortear la zanja poco a poco; viendo, a obscuras, con los dedos, pensando así los versos de *Desvelo*. Ya sin música, la versión paróptica sigue el alambre

invisible, una arista apenas, 'del filo de las doce'. En realidad, es la frontera del sueño, y el libro ahí nacido se llama *Línea*."

La noción de límite —como línea fronteriza— remite a la perversidad.

La perversidad es innata al ser humano. Se trata de una facultad e impulso del alma humana; es un principio innato y primitivo de la acción humana. La perversidad es un móvil sin motivo, un motivo no motivado; bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que no deberíamos actuar, pues se trata de una fuerza irresistible. Es un impulso primitivo y elemental: hacer el mal por el mal mismo. "El impulso —dice Edgar Allan Poe— crece hasta el deseo, el deseo hasta el anhelo, el anhelo hasta un ansia incontrolable y el ansia (con gran pesar y mortificación del que habla y desafiando todas las consecuencias) es consentida".² Ejemplo que da Poe: cuando nos colocamos al borde de un precipicio sabiendo que la caída implicaría una fulminante aniquilación. Esta es —según Poe— la más espantosa y la más abominable entre las más espantosas y abominables imágenes de la muerte y el sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación. Por esta simple razón la deseamos con más fuerza. "Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por *eso* nos acercamos a él con más ímpetu".³

En la perversidad, la noción de *límite* es fundamental. De acuerdo con el ejemplo que da Poe, lo terrible no consiste en lanzarse al abismo, pues la muerte sería inevitable e instantánea; una vez muerta la persona, se acabó el tormento de la perversidad. Lo terrible tampoco consiste en obedecer a la razón, a fin de alejarse del borde del abismo. Lo verdaderamente terrible de la perversidad es permanecer al borde, en el límite —zona fronteriza y demoniaca—

¹ Gilberto Owen, "Nota Autobiográfica", en *Obras*, p. 199.

² E. A. Poe, "El demonio de la perversidad", en *Cuentos I*, p. 192.

³ *Ibidem*.

que se establece entre la salvación y la destrucción total. Aún más. Para que se dé lo terrible de la perversidad, debe haber conciencia o conocimiento de las situaciones extremas; también debe haber respeto: Soy simplemente consciente que el bien, lo debido, es obedecer a mi razón y alejarme del borde del abismo; también sé perfectamente que hacer lo contrario es lo que no debería hacer. Pues bien: precisamente porque soy consciente de lo que no debería hacer, sé que debo y que tengo que hacerlo. Y, sobre todo, gozar y disfrutar al máximo ese instante de mal supremo como si fuera una eternidad. En la perversidad no puede haber ignorancia, ni exhibicionismo, ni deseo de salvación. Por el contrario, deben prevalecer las ansias, el anhelo, el fervor de condena eterna.

La perversidad no es lo mismo que la perversión. Aunque en ocasiones son utilizados como sinónimos, en realidad estos términos se refieren a situaciones diferentes.⁴ En la perversión el optimismo es importante. En el Marqués de Sade, al hombre que se vincula con energía al mal, nunca puede sucederle algo malo: a la virtud todos los infortunios; al vicio la dicha de la constante prosperidad. Los que ejercen la perversión asignan límites a sus excesos para tener el placer de *rebasar* esos límites. Se busca al hombre integral: si él hace el mal a otros ¡qué voluptuosidad! Si los otros lo hacen a él ¡qué goce! Se aspira a que el sufrimiento desaparezca de su vida. Las personas víctimas todas son iguales, aunque en ocasiones prefieran jóvenes vírgenes. Para cometer sus actos, buscan el aislamiento y el secreto. El Marqués de Sade sitúa sus acciones en un lugar completamente inaccesible. No obstante, dicho lugar tiene como modelo las abadías medievales con sus monjes licenciosos y tragones, con sus pupilas y sus horarios (Libros

⁴ Una perversión sólo es una conducta o actitud "anormal", contraria a lo que por lo común es aceptada como "normal". Perversiones: sadismo, masoquismo,, fetichismo, exhibicionismo, homosexualidad, paidofilia,

de horas) bien establecidos.⁵ Los personajes de Sade recomiendan reemplazar la idea voluptuosa de prolongar hasta el infinito los suplicios del ser, al que condenan a muerte, por una mayor abundancia de asesinatos (“no mates por más tiempo al mismo individuo, lo que es imposible, sino asesina a muchos otros, lo que es muy factible”).⁶ En la perversión se quiere prescindir de Dios (“La idea de Dios es el único mal que no puedo perdonar al hombre” – dice Sade) o se cree que es un ser malo; se pretende franquear los últimos límites para acceder al hombre ÚNICO, lo cual sería, a final de cuentas, una forma del Bien. Ambición de Sade: ser inocente a fuerza de culpabilidad; romper para siempre, por sus excesos, la norma, la Ley que hubiera podido juzgarlo. La originalidad de Sade – afirma Maurice Blanchot – “está en la pretensión extremadamente firme de fundar la soberanía del hombre sobre un poder trascendente de negación, poder que no depende de nada en los objetos que destruye; que al destruirlos, no presupone siquiera su existencia anterior, pues ya desde antes son considerados nulos”.⁷

Bataille está en la misma línea de Sade. No obstante, no se va a los extremos de manera tan definitiva como el Marqués. Esta actitud lo acerca a la perversidad. Bataille toma en cuenta lo racional y lo irracional. Las normas, las prohibiciones –La Ley– permiten la continuación de la especie, el trabajo y la producción. Del lado opuesto, el mal, el deseo, el instinto, la imaginación, la rebeldía. El individuo es víctima de la necesidad imperiosa de satisfacer sus apetitos físicos y morales; y también del terrible deseo de transgresión, de transgredir la ley. El exceso, la vida como puro gasto y pérdida lo cual conduce a la muerte. La parte maldita del ser humano: la gratuidad y la vocación destructiva; el desenfreno de la

zoofilia, gerontofilia, autoerotismo (sueños eróticos diurnos y nocturnos, narcisismo, masturbación). Cfr. Jorge Sauri, *Las perversiones*, p. 38-42.

⁵ Cfr. Marqués de Sade, *129 días de Sodoma*.

⁶ Marqués de Sade, citado por Maurice Blanchot, *Lautréamont y Sade*, p. 39.

imaginación y de los sentidos. Expresión privilegiada que se da en la literatura, el arte y la religión: creaciones del ser humano que intentan recuperar su soberanía, su totalidad, reintegrando a su destino aquello que le ha sido arrebatado. No obstante que, como Sade, Bataille pretende una actitud ateológica, de un místico al revés, anulando o destruyendo a Dios, también le da importancia a la noción de *interdicto* o prohibición: Sin prohibición no hay Eros.⁸ Esto lo acerca a la perversidad.

La perversidad exige el goce del límite (interdicto). Gozar el límite exige conciencia y conocimiento. En este aspecto supera a la tragedia. Un buen ejemplo. En el ámbito de la perversidad, un individuo llamado Edipo mataría al anciano más querido para él: su padre; y se acostaría para engendrar hijos con la mujer madura, hermosa y más respetable para él: su madre. Ahora bien, lo más importante no serían las acciones en sí, sino ese límite de lo inconcebiblemente gozoso de saber, tener conciencia de lo que se está haciendo y, sobre todo, disfrutarlo inmensamente. En Lautréamont y en Huysmans hay sendos casos interesantes: dejarse crecer las uñas durante quince días para hundirlas en el tierno pecho de un niño, sin dejar que muera, a fin de tener el espectáculo de sus miserias.⁹ En otro caso, un libertino se dedica a manipular las necesidades y los deseos de un joven virgen para hacer de él, como una obra de arte, un criminal.¹⁰

Lo que importa más en la perversidad es la calidad, no la cantidad. En "El Gato Negro", el personaje no necesita asesinar mil gatos o a mil personas: basta matar al gato y a la mujer que no debía matar para quedar condenado eternamente. Se trata, en palabras de

⁷ *Ibidem.*

⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 193.

⁹ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, p. 88.

¹⁰ Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, p. 197.

Poe, de ese "Insondable anhelo del alma de *rejarve a sí misma*, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por el mal mismo".¹¹

El conocimiento y la conciencia del goce infinito del límite y del interdicto, requiere un grado superior de inteligencia. Una persona puede matar y violar y seducir a mil personas y no pasará de ser un simple y vulgar asesino y violador y seductor. Le faltaría lo más importante: la inteligencia para darse cuenta de que lo fundamental es la calidad y no la cantidad de la fechoría; también para saber que hasta para ejercer el Mal hay que tener estilo. "Los abogados de un criminal —afirma Nietzsche— raras veces son lo bastante artistas como para volver a favor del reo lo que de hermosamente horrible hay en su acto".¹² Algún surrealista planteaba que el suicidio podría ser una obra de arte. Claro; entre otras cosas, porque sólo se podría cometer una sola vez. La perversidad es un lujo de la inteligencia. "El Diablo dijo: no era lo bastante inteligente como para que me preocupase por él. Se trataba de un pobre de espíritu, un tonto que me ha vencido. Terrible problema es seducir a un imbécil: no comprendió mis tentaciones".¹³

En la aristocracia del Mal —la Perversidad— la situación es contraria a la perversión. La perversidad no es excluyente; acepta tanto al Bien como al Mal. Tampoco es extremista: ni el puro bien para combatir el mal; pero tampoco el puro mal para destruir al bien. No pretende destruir la Ley, el Dogma o a Dios; al contrario, le son esenciales. Parafraseando a Bataille, sin Ley, Dogma o Dios no tendría sentido el Mal. En el pensamiento judeocristiano la situación es tensa y contradictoria. Pablo de Tarso ha escrito: "Por un solo hombre entró el pecado en el mundo, y por el pecado la muerte".¹⁴ Pablo percibe claramente que, desde el principio de los

¹¹ E.A. Poe, *Op. Cit.* P. 108.

¹² Federico Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, p. 99.

¹³ Paul Valéry, citado por Alberto Cousté en *Biografía del Diablo*, p. 17.

¹⁴ *Romanos*, 5, 12.

tiempos, el mal existe a causa del hombre como violación de la ley, pues sin ley no hay falta: "Dios ha dicho: 'No comerás...' y has comido".¹⁵ San Mateo dice: "Bienaventurados los puros de corazón, porque verán a Dios".¹⁶ Pero Cristo había dicho que el Mal no entra por la boca, sino que sale del corazón".¹⁷ El corazón hebreo *re:* cumple una función rectora, judicativa operante, y no meramente afectiva o tendencial. Es el secreto de la conciencia moral ante la Ley donde se juega el drama del destino humano; conciencia, interioridad, entraña donde nace todo bien y todo mal.

El bien y el mal en el corazón; ambos aspectos son necesarios e insustituibles. En la perversidad importa la vergüenza, el remordimiento, el gusto del castigo como tal y hasta la humillación del sujeto. En la relación amo-esclavo, el amo es, al mismo tiempo, el esclavo de su conciencia y de su placer. Las víctimas no pueden ser cualquier persona: son los inocentes, los puros, las criaturas virginales, aquellos a los que por naturaleza no se les debería hacer lo que se les hace; no obstante, por esta misma razón se ejerce el mal en ellos. En la perversidad no son necesarios el secreto ni el aislamiento: es más placentero el sacrilegio en la sacristía de una iglesia o el crimen junto a la estación de policía. La perversidad no niega; afirma; depende por completo de la pureza de los objetos que destruye. La perversidad aspira a un castigo y a una muerte infinitos. Ansia de condenación y, al mismo tiempo, ansia de salvación. Finalmente sólo queda el límite de la desgarradura eterna.

San Agustín lo explica muy bien. Para este Padre de la Iglesia, el hombre hace el mal debido a su mala voluntad, lo cual podría evitarse si él quisiera; pero no quiere. Por tanto, el mal es producto de una mala voluntad cuyo origen está en el libre albedrío. Entre la avaricia y el oro hay un puente, un límite que echa a perder

¹⁵ *Ibid*, 5, 13.

¹⁶ *Mateo* 5, 8; *Salmo* 51, 12.

¹⁷ *Ibid*, 15, 16-19.

las situaciones: el hombre que ama perversamente el oro; entre la lujuria y los cuerpos hermosos y delicados está el alma del hombre que apasionadamente ama los deleites corporales, alejándose de la "Templanza".¹⁸ Los ángeles malos fueron víctimas de soberbia, lo cual supuso una voluntad perversa. Esta situación supone un movimiento que va de lo superior a lo inferior; y una vez más, la noción de límite es la voluntad del hombre. "Porque cuando la voluntad, dejando lo superior y convirtiéndose a los objetos inferiores se hace mala, no es porque es malo aquello a que se convierte, sino porque la misma conversión es perversa. Por eso no fue la cosa inferior lo que hizo la voluntad mala, sino que ésta la que se hizo mala apeteciendo perversa y desordenadamente la cosa inferior".¹⁹

Lo superior y lo inferior; y en medio, como límite, la voluntad perversa, el libre albedrío. En el capítulo I de este trabajo afirmé que para Owen el libre albedrío es el máximo acto de libertad que conduce al máximo acto de esclavitud: los vicios. En esta actitud se revela también la influencia del pensamiento teológico de Abelardo. Para este teólogo herético no existe un orden moral objetivo que determine la existencia de unos actos objetivamente malos. Pedro Abelardo defendió la idea de que el pecado procede de la intención que ha guiado a la persona.²⁰ De aquí a la perversidad hay un solo paso: hacer el mal sabiendo que se está cometiendo un pecado. También afirmé que toda la poesía de Owen era una búsqueda incansable de Dios transitando los caminos del mal. Owen busca a Dios sin olvidarse nunca del Diablo; busca a los dos para tener la tentación de transgredir la Ley, el goce del interdicto y eternizarse en él. En el capítulo III de este trabajo dije que si Owen afirma que todos los días 4 son domingos, cuando Él -Dios-

¹⁸ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, p. 272.

¹⁹ *Ibid*, p. 273

²⁰ Pedro Abelardo, *Ética o concéete a ti mismo*, p. 8.

descansa, es que Owen fue creado por el Diablo. Me corrijo y matizo. Nacer el día del Señor cuando Él descansa y no vigila, podría entenderse también en el sentido que San Agustín le da al séptimo día de la Creación: "...el descanso de Dios significa el de los que descansan en Dios (...) el descanso de los que en él [Dios] descansan, y los que el mismo Señor hace descansar".²¹ por medio de la fe. No es casual que Owen admirara tanto a Chesterton, pues ambos compartían la misma fe, según el testimonio de Álvaro Bejarano.²²

Owen ejerce el mal desde la inteligencia de la perversidad, no desde la exageración de la perversión. Como Dios y el Diablo con el destino de Job, el poeta Gilberto Owen jugó una apuesta en relación con su propio destino. La apuesta la tomó de Pascal; sólo que, y para no variar, la asumió al revés. En su "Nota Autobiográfica", el poeta se autodefine: "Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto y disciplinado; habla dogmático desde que, hace cuatro años, jugó un reverso heroico de la apuesta de Pascal, y empezó a tirar los dados del arte para no ganar nada, acertando, a perderlo todo, por temor de equivocarse".²³ En relación con la Divinidad, surge esta cuestión: "Dios es o no es". La razón y la fe entran en juego; se trata de una apuesta. Pérdidas: la verdad y el bien; cosas que se comprometen: la razón y la voluntad, conocimiento y beatitud. Ganancias: todo (lo infinito en relación con Dios). Según Pascal, si apostamos a cruz porque Dios existe y ganamos, lo ganamos todo; y si perdemos con cara, en realidad no perdemos nada: se gana lo infinito y, dado el caso, sólo se pierde lo finito de esta vida. La fórmula para ganar es la fe: la disminución de las pasiones conduce al ejercicio de las

²¹ San Agustín, *Op. Cit.*, *Libro XI, Cap. VIII*, p. 246.

²² Cfr. nota 38 en Cap. IV de este trabajo, hoja, *p. 148*

²³ Gilberto Owen, *Obras*, p. 199.

virtudes.²⁴ Owen es claro en su apuesta como un reverso heroico: buscar a Dios en todas las pasiones y las virtudes negativas por medio de la vida y del arte. Su pesimismo es irremediable: para no errar, prefiere perderlo todo antes que ganar algo. Entre Dios y el Diablo, el poeta opta por los dos al mismo tiempo. Toda la *Obra* de Owen (Poesía, prosa y correspondencia) está signada por la noción de límite. Ni esto ni aquello, sino lo que está en medio de esto y aquello. Dicha idea abarca tanto lo biográfico como lo poético y lo mítico en relación con el Bien y el Mal desde el punto de vista de la perversidad.

Lo biográfico

“Parece que todo primer libro, versos o novela, estuviera condenado a ser irremisiblemente un libro de amor”, escribe Owen a propósito de la novela *Con el diablo en el cuerpo*, de Raymond Radiguet.²⁵ Los “Primeros poemas” de Owen no hablan exclusivamente del amor, pero sí el conjunto de cartas que escribió a Clementina Otero. Tomás Segovia destaca el hecho de que fueron escritas por un joven de 23 años, ya que constituyen toda una poética de la seducción amorosa. En estas cartas, Owen verdaderamente lleva el diablo en el cuerpo y se mueve en el ámbito de la perversidad. El Diablo, Príncipe de este mundo, domina y manipula la debilidad de la carne y de los malos pensamientos. Y también del amor. Tomás Segovia reflexiona sobre el concepto del amor como una seducción pura: “la renuncia a asegurarse la victoria”. El seductor juega a perder; lo importante no es la conquista, sino la seducción de la mujer. En la seducción, la “suerte” amorosa no está garantizada. La mujer puede ceder o puede

²⁴ Pascal, en *Pascal* por Albert Beguin, México, F.C.E., 1989, p. 221-227. (Breviarios, 496).

²⁵ Gilberto Owen, *Obras*, p. 254.

no hacerlo. He aquí el límite de la perversidad. Tomás Segovia afirma que el amante “tiene que jugar (y escribir) sus cartas al borde del abismo, es decir, sin clausurar nunca el incontrolable azar”.²⁶

El incontrolable azar también determina la debilidad de la carne. “Seducir es entregarse a la entrega del otro y buscar su entrega a la nuestra”, escribe Tomás Segovia. Y agrega: “...saquemos a relucir un poco nuestras modernas malicias freudizantes y podremos decir en ese lenguaje que cuando la seducción se cumple, el hombre entrega su arma más claramente aún que la mujer: en ese lenguaje la idea fantaseada de tomar (y de su seudónimo, tabú en Latinoamérica, coger) se ve como la inversión enmascaradora del verdadero deseo, pues está claro que es ante todo el arma viril la que quiere ser tomada”.²⁷

Cierto. Sin embargo, Owen desea, ante todo, no enmascarar el verdadero deseo, sino casi decirlo claramente a fin de no quedarse en la seducción pura; él quiere ir un poco más allá; o más acá, según se vea. El mismo Tomás Segovia dice que “intentar ser poeta es aceptar entre otras amenazadoras circunstancias, ponerse en una situación en que todo lo que se escriba se vuelva decisivamente significativo”.²⁸ Según una nota (en *Cartas a Clementina Otero*. México, UAM, 11982, p. 37), se aclara que los poemas en prosa “Poema en que se usa mucho la palabra amor”, “La inhumana” y “Escena de melodrama”, originalmente fueron cartas enviadas a Clementina Otero; por esta razón, aunque pertenecen a *Línea*, están incluidos en el volumen de las cartas. “Escena de melodrama” está condenado a ser profundamente significativo por la promiscuidad que trata de disimular en relación con Clementina Otero, pues a ella le fue enviado como carta. En dicho poema se habla de un individuo y de dos mujeres que son hermanas; probablemente se refiere a las

²⁶ Tomás Segovia, “Prefacio” a *Cartas a Clementina Otero*, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

hermanas Otero. El individuo desearía que tales hermanas vivieran en la casa de enfrente. De ser así, la sombra de él saltaría por el balcón, silenciosa. ¿Para qué? ; no sólo para seducir a una de las hermanas, sino para “cogérsela”. Para insinuar esto, Owen recurre a la mitología. ¿Cómo se la “cogería”? : “Una lluvia de oro [Zeus cogiéndose a Dánae] es demasiado rastacuero”; “Los cisnes [Zeus cogiéndose a Leda] hacen demasiado ruido golpeando el agua retórica”; “Los toros [Zeus raptando y cogiéndose a Europa] se prestan a alusiones demasiado fáciles. Pero una sombra...”. Aquí podemos sobreentender que si se la coge una sombra, sería una cuestión bastante discreta. De inmediato el sujeto lírico aclara que “Más sabia su esposa, que se daba vestida de nube” [Ixión cogiéndose a la esposa de Zeus, Hera, en forma de nube]. Como sombra él y como nube ella, al coger “Como casi no quedan huellas, casi no es pecado” aclara el seductor.

Las palabras sustituyen a la carne. El individuo, por medio de sus palabras, tiende un puente de su balcón al de las hermanas. Por él llega una de las hermanas que no existe; es decir, es sólo su sombra inmensa y gris. “Y cantamos la misma voz. Cantamos alargando desesperadamente, como sombra en el muro, las palabras”. La sombra de él se coge a la sombra de ella (la hermana que no existe) por medio de las palabras (¿y/o de la poesía?). En el capítulo anterior indiqué que cuando Owen le escribe a Clementina Otero “Usted o mi poesía”, la expresión no tiene sentido disyuntivo, sino copulativo en todos los sentidos de la expresión. La otra hermana, la mujer real, la que no atravesó el puente, intenta suicidarse; seguramente porque considera que coger es pecado. Entonces el sujeto lírico, con el cinismo y el descaro propios del hombre perverso, le dice que en realidad él quiere salvarle la vida. ¿Por qué se suicida si ha sido sólo una sombra la que se la ha cogido y, por tanto, casi no deja huellas? Al cabo de los años, Clementina Otero

dijo que amaba la poesía de Owen, que amaba al poeta, pero no al hombre. Por algo sería. Sin embargo, empezó a necesitar sus cartas y las esperaba con ansiedad y con ilusión. Se preguntaba si eso era amor y si el poeta había huido de su desamor. "No lo supe: sólo sé que en su última carta se sentía culpable, tal vez por no haber encontrado otros amores, o por haber perdido la esperanza de esperarme".²⁹ La ingenuidad de Clementina es conmovedora. No es extraño, con todo, que cuando en alguna ocasión hablaron frente a frente, ella escriba al respecto: "Me miraba enternecido y yo, adolescente casi, me hundía en un pozo de dudas y temores".³⁰ El hombre mayor de edad y además perverso sólo puede inspirar dudas y temores a la mujer joven. Volveré sobre ello. Por ahora, es importante destacar que Owen gustaba de ubicarse en los territorios del mal cuando escribía cartas a Clementina Otero. Resulta bastante significativo que la carta fechada el 1 de julio de 1928, Owen la haya escrito en "Me parece que en El Infierno" ("La quiero mucho ¿cuándo voy a casarme con usted? ¿nos casamos por poder? Le voy a ser fiel un año. Al año me enamoraré de la muerte y me pegaré un balazo"); y la carta fechada el 2 de julio del mismo año diga "Todavía en El Infierno", y le hable de amor. Con razón la mujer sentía dudas y temor.

La intención es fundamental. Ya dije que Owen no optó por la seducción pura; tampoco hizo suya realmente a Clementina Otero. Lo importante y lo terrible fue haberlo pensado, planeado y haberse mantenido en el límite entre los extremos del no hacerlo y el hacerlo: el estar a punto de hacerlo. Como en la novela de Dostoievski, un hijo desea y planea la muerte del Padre, pero no lo hace nunca; otro hijo, idiota y bastardo, acaso sin planearlo ni desearlo, simplemente lo mata. Éste es un simple y vulgar asesino;

²⁹ Clementina Otero en *Cartas a Clementina Otero*, p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

por eso sigue viviendo y muere tranquilo. El otro, por planearlo y por desearlo, sabiendo que lo deseaba porque no debería hacerlo y al elaborar el plan lo gozó intensamente, sabe que es más culpable que su hermano y que nunca podrá ser perdonado. La perversidad destruye. Muy en el fondo, Owen sabía y gozaba y, acaso, sufría sabiendo que el desear y querer a esa hermosa e inocente adolescente no estaban exentos de las peores intenciones. No obstante, las disimulaba hablando de amor.

Al margen de la carne y el sexo, el ámbito del amor también posee su límite perverso. El verdadero amor –según Rilke– es intransitivo; es decir, cuando no hay correspondencia. Las amantes inauditas (Eloísa, Mariana Alcoforado...) se eternizan, se consumen y se immortalizan en su llama de amor no correspondido nunca. Si hubiese correspondencia, el amor terminaría sólo en sexo, en noviazgo o en matrimonio. La experiencia inaudita ha sido propia de las mujeres, las grandes amantes. Tal vez, dice Rilke, ya sea hora de que los hombres empiecen a conocer esa experiencia.³¹ Owen es uno de ellos. Amante inaudito, lo es gracias a que Clementina Otero nunca le corresponde. El amante permanece y escribe poesía. Ella sólo queda como un punto de referencia. Para Owen el amor es sólo una teoría, no una práctica correspondida. En una carta le escribe a Clementina: “Mi amor vive independientemente del amor de usted”. Cierto, pues ¿cuál amor de ella? Clementina ha declarado: “Amaba su poesía, amaba al poeta, mas no al hombre”. Para Owen lo importante de una persona es que inspire el amor, no que lo corresponda. Dice Clementina que el poeta en alguna ocasión le dijo: “Todo es poco para agradecerle, Clementina, la gracia infinita que me ha hecho usted sólo con ser, con estar para mi amor...”.³² Cuando Owen le

³¹ R.M. Rilke, *Cuadernos de Maitte Laurids Brigge*, p. 112 y ss.

³² Clementina Otero en “Cartas de un amor ausente”. Entrevista de R. Renán a Clementina Otero, en *Casa del tiempo*, vol. XIV, Época II, No. 81, Noviembre de 1998, p. 21.

pide que se case con él o que lo ame, al mismo tiempo pide a Dios o al Diablo que eso no suceda nunca. En otra carta Owen le dice que como ella no le permitió conocerla por el amor, él decidió entrar por su ventana. Más adelante el poeta escribe: "Lo terrible es que ni usted ni yo podremos encontrar nunca los gusanos llenos de manzana, usted por desconfiada, yo por amargado. Alguna vez me he puesto a pensar, angustiado, en lo espantoso, en lo monstruoso que sería un noviazgo entre nosotros" (*Obras*, p. 257). ¿Qué sería de un poeta feliz, enamorado y bien correspondido? Cuando menos en el caso de Owen, si eso hubiera sucedido, es bastante probable que no hubiera escrito una obra como *Perseo vencido*, sino algo completamente diferente. A Clementina Otero le tocó representar el papel de la musa por excelencia, huidiza e inasible. Lo importante para el poeta es mantenerse en el límite, el azar, el estar a punto de ser amado o no, el instante eterno de la posibilidad imposible.

La tentación de lo prohibido es un rasgo característico del Príncipe de este mundo en la biografía de Owen. "En el principio era mi instinto", dice el poeta parodiando la *Biblia*. Ese instinto estaría aislado por un caos de amnesia, el que Freud quiso apartar de sobre los años infantiles. Ese instinto evolucionó a "la manía de hacer relatos autobiográficos y enamorarme de todas las fuentes" (*Obras*, p. 196), En *Novela como nube*, El tío Enrique se ha casado con Helena, quien había sido novia de Ernesto. El ángel Ernesto está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique (interés por su esposa Elena); pero sabe que si lo hace, su futuro será infame. Ernesto y Elena habían sido novios. Finalmente, el Tío Enrique se casa con Elena. Ernesto elabora un plan para acostarse con ella. En la penumbra de la casa, palpa el cuerpo de una mujer creyendo que se trata de Elena. La cita a la media noche en el estudio de la casa ("¿qué escrúpulo de disfrazar de decencia su infamia le hizo elegirlo?"). Al rodear su cintura y encontrarla tan

estrecha, piensa que tal vez el Tío Enrique no la ha desvirgado. Por una situación poco clara, la mujer que asiste a la cita nocturna es otra (Rosa Amalia). Ernesto tiene que cumplirle casándose con ella, aunque no la ame “Qué dolor el idilio en que uno solo es los dos amantes y el jardín y el pájaro. Y ser sólo el espectador es poco honrado”. Esta expresión pesimista y fatal remite al pensamiento de Baudelaire: “Aunque ambos amantes estuvieran muy enamorados y muy llenos de deseos recíprocos, uno de los dos estará siempre más tranquilo o menos poseído que el otro”.³³ Finalmente, Ernesto aprende que nada nos ha sido dado conocer (“De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura”).³⁴

No hay que olvidar que esta situación aparece en la parte segunda de *Novela como nube*; el título es “Ixión en el Olimpo”. Y, precisamente, cuando Ixión está en el Olimpo, se interesa por la mujer ajena: Hera, esposa de Zeus. Ixión, en realidad, no consigue poseer a la verdadera Diosa, sino a una nube que Zeus transforma en figura de Hera. Ante esto, la situación se complica sobremanera.³⁵ De alguna forma, Owen se identifica con Perseo; el padre es, por tanto, Zeus, la lluvia de oro que posee a Dánae: Zeus es, por tanto, también el Torbellino Rubio, el cual, a su vez, es el sobrenombre dado al padre de Owen. Los indicios que proporciona el poeta son perturbadores: al lado de la palabra *pecado*, aparece la palabra *incesto*; y aparece también la expresión “la que él no osa nombrar” refiriéndose a una mujer de su posible familia cercana o a su propia madre. ¿Será ésta una de las experiencias pecaminosas, uno de los siete viajes malignos que Sindbad reseña en el *Día ocho*, *LLAGADO*

³³ Charles Baudelaire, *Diarios íntimos*, p. 15.

³⁴ Gilberto Owen, *Novela como nube*, en *Obras*, p. 186.

DE SU MANO, víctima de la ilusión serpentina del principio, y que el poeta “no se atreve a recordar”, o a la otra que “le repugna recordar”? Habría que ver.

Los indicios son abundantes. En el poema “El infierno perdido”, el poeta escribe: “Por el amor de una nube / de blanda piel me perdí / duermo encadenado al cielo (...) con su blando amor de nube / que el orden me encadenó” (*Obras*, p. 118-119). Tampoco hay que olvidar que Ixión es castigado; pero en lugar de mandarlo al Hades o al Infierno, Zeus lo coloca en el cielo como una constelación. Como quiera que sea, en estos problemas de incesto, real, psicológico o imaginario, la mitología llega en su auxilio para conjurar los malos pensamientos. En “Regaño del viejo”, Owen menciona a la Ruth, alude a Clementina Otero y sugiere a la madre y a Ixión: “sordos y ciegos, íbamos, seductores de nubes, / y él se uncía a mi rueda alegremente / cuando nos tocaba perder”. Si el problema es la mujer, la Madre, Hera, la nube, el poema termina cuando el sujeto lírico invoca una especie de exorcismo: “Que es hora de Orestea y de mi víbora”. Como Orestes, es hora de asesinar a la Madre y de huir: Clitemnestra sueña que muere asesinada cuando una víbora le destroza los pechos: la víbora será Orestes, quien matará a su madre clavándole la espada en el pecho. Una vez cometido el crimen, el matricida huye hacia un lugar lejano que será llamado Orestea.³⁶

El tema no es tan aislado como pudiera pensarse; más bien es recurrente. En *Examen de pausas*, Ernesto confiesa su intento de coquetear con una tal señora García. Sin embargo, se arrepiente pues “sería apartarme de un incesto para caer en otro mayor. A la señora García le debo algo así como la vida, en cierto sentido” (*Obras*, p.

³⁵ En el trabajo de Rosa García Gutiérrez, “Contemporáneos. La otra Novela de la Revolución” se puede leer una interpretación de estas situaciones desde el punto de vista de la teoría de la novela en Owen.

³⁶ Cfr. Eurípides, *Coéforos* y Robert Graves, *Mitología griega*

195). Un poco antes, Ernesto habla de su relación con Elvira: "Nuestro amor es un amor casi incestuoso" (p. 192). En cuestión de tentaciones, Owen lo sabe todo. Tal vez no caiga totalmente en ellas; no obstante, siempre se mueve, también, en el límite del bien y de uno de los pecados máximos: el incesto.

Lo poético

En el aspecto poético también es fundamental la noción de límite de la perversidad. En el capítulo II de este trabajo cité las palabras de Guillermo Sheridan en el sentido de que Owen es el poeta de la visión al revés y del lado oscuro del mundo. En ese mismo capítulo afirmé que no hay tal cosa, que Owen es el poeta de ambos lados, de la visión al revés del mundo, de la ambigüedad y de la polisemia. Desde este punto de vista destacué la importancia de la antítesis: bien y mal, luz y sombra, movimiento e inmovilidad, etc. Tampoco hay tal cosa en sentido estricto y único. Sin embargo, era necesario decirlo y ejemplificarlo así para poder entender la perversidad. Ahora me corrijo. Owen no es el poeta de la *visión al revés* y ambigua del mundo; en relación con la antítesis, no es el poeta del bien y el mal: es el poeta del límite de la perversidad que surge con el enfrentamiento de los elementos antitéticos. No la luz y la oscuridad, sino la línea del ocaso; no la inmovilidad y el movimiento, sino el preciso instante —"emparedado en años"— en que acaba el movimiento y está a punto de empezar la inmovilidad; no el bien y el mal, sino el límite que hay entre estos dos conceptos: la tentación.

En *Perseo vencido* la noción de límite también es importante. En el *Día veinte RESCOLDOS DEL CANTAR*, Owen juega con el tiempo pasado, el presente y el futuro. En el pasado oyó la armonía de las esferas; a partir del número siete le puso letra a la canción

trenzada en el corro de niñas de la Osa Menor; escuchó las brisas fingidas vientos que destrozaron a Orfeo; oyó un lamento de mendigos cuando abandonó la desdicha con San Antonio Abad; escuchó el canto de las sirenas llamadas Niágara, Toquendama o Iguazú; escuchó la guitarra de Rosa de Lima, los salmos, la azada, el caer de la tierra en el sepulcro de su padre que era idéntico a Búffalo Bill. "Todo eso y más oí, o creí que lo oía". En el futuro tendrá la certeza de no haber oído lo más importante ("Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo: / tu nombre poesía"). Sin embargo, lo que verdaderamente importa no es solamente todo lo que oyó en el pasado; tampoco únicamente la certeza del tiempo futuro. Lo verdaderamente importante es el límite que se establece en la estrofa situada en medio de los versos citados: el límite de la perversidad signado por el silencio absoluto del tiempo presente en relación con el pasado y lo que sucederá en el futuro: "Pero ahora el silencio congela mis orejas".

Las situaciones son múltiples. La vida y la muerte también poseen su frontera: el sueño. "Que ya despierte el que me sueña". Ni la vigilia ni la muerte, sino el punto intermedio que se ha eternizado en el sueño. La variante tiene que ver con la petrificación: la vida es movimiento; la muerte, inmovilidad. Owen habla de la venganza en carne suya, de la estatua que condenó para su gula al tiempo, a moverse, supuestamente olvidada de sus límites, y a su palabra de vidrio sus silencios. Sin embargo, la estatua está envejecida (viva, pero casi muerta) por el flácido mármol de su seno. Mármol pero no duro, sino flácido: La frontera: la vejez y lo flácido. El arriba y el abajo también se comunican. Arriba está el cielo; abajo, el mar. El mar es jubilado cielo; el mar queda varado. Cuando el diluvio y el vagar de la huida terminaron, el sujeto lírico se encuentra en alta sierra. Al mal lo ascendieron a cielo; y a su oleaje lo ascendieron a turbios y lentos nubarrones. El poeta crea un espacio imaginario y

poético donde no es cielo ni mar únicamente y donde el tiempo ha quedado abolido: “Yo, en alta mar de cielo / estrenando mi cárcel de jamases y siempre”.

La noción de límite también es importante en relación con el mal; y su hora favorita es el atardecer. ¿A qué hora? A las seis de la tarde de los más soberbios bemoles, diría César Vallejo. A esta hora del *Ángelus*, cuando el día ha dejado de serlo y la noche empieza a ser, el Mal reclama sus dominios. “A las seis de la tarde se sale de las cárceles / y están cerradas las iglesias”. Cuando la tarde todo lo diluye y todo lo dispersa, es entonces cuando “Nada nos ata a nada / y, en libertad, pasamos”. En este momento del desamparo del atardecer:

La luz revela sus siete pecados
que nos fingieron una salud sola

“Discurso del Paralítico”

Entre Dios y el hombre también existe una situación límite: el Ángel. Por definición, el ángel es el mensajero de Dios; es decir, la frontera, el límite entre lo divino y lo terreno. En ocasiones, el ángel representa el bien. En “De la ardua lección” el perverso maestro le advierte al alumno que si le da miedo seguir sus malignos consejos, que siga de ángel y no llore. En el mismo poema, Owen afirma que se salvó de ser ángel con ser hombre; y a los ángeles les llama malas compañías. En efecto, en ocasiones los ángeles son unos briagos que se duermen borrachos mientras allí a la vuelta matan a su pupilo (“Sindbad el varado”). En realidad, Owen aprecia el límite que se establece entre un ángel y un hombre: lo que está entre lo divino y lo terrenal o maligno: el deseo de lo prohibido para los ángeles. En este caso, los ángeles se mueven en el límite de las doce del día. En “Discurso del paralítico”, el sujeto lírico dice que un día

él tuvo una mañana y un amor fino, frío y tan claro que con sólo pensarlo el tacto lo empañaba. Sin embargo, en esa mañana vio el caballo de azogue y el pez lúbrico. Ese amor tan singular tendría un nombre y una voz. El nombre no lo recuerda, pero sí lo que la voz le dijo justo al medio día al ángel hombre lúbrico y borracho:

Y una voz en las rutas verticales
 Del medio día al mediodía por mis ojos
 (...)

 “Las muchachas pasaban como cocuyos
 con un incendio de ámbar a la grupa,
 y en nuestros rostros de ángeles ardían canciones y alcoholes
 con una llama impúdica e impune”.

La noción de límite también determina otra de las múltiples caras del mal: la ubicación del poeta en el espacio de la vida en relación con el pesimismo: “Encima de la vida, inaccesible”, “Debajo de la vida, impenetrable”, “Al lado de la vida, equidistante / de las hambres que no saciamos nunca / y de las que nunca saciaremos”.

El poeta –ha dicho T.S. Eliot– se revela a sí mismo cuando escribe sobre otro escritor. El poeta Gilberto Owen lee y escribe una reseña sobre la novela *Pájaro pinto* de Antonio Espina. En tal escrito Owen revela el aspecto definitivo de su poética. Un día del Siglo XX la novela se enamoró del poema y pareció que la literatura iba a descarrilarse sin remedio; no obstante, Girardoux inventó unos neumáticos que hacen inútil la vía, los rieles paralelos y separados (novela – poema). “Antonio Espina, con *Pájaro pinto*, viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar (...) Todo consiste (...) en sorprender en él una lógica no discursiva, sino más afinada, injerto de la poética mallarmeana y la fotogénica, situándose en un plano fronterizo ‘entre el poema y la cinegrafía’”. Agrega Owen que Salinas {¿Pedro?}, el lineal, se ha puesto el gabán de la prosa al derecho; Jarnés, el barroco, se la puso

al revés, y sólo Espina, el despedazado, de canto. Queremos decir, con eso, que es su voz, si no la que más apreciamos, sí la preferida por más cercana a nosotros".³⁷ El libro de Espina no es de lectura fácil; sólo es accesible "para quienes se hayan habituado a leer un poco entre líneas".³⁸

La poesía y la prosa de Owen no están al derecho ni al revés, sino de canto; y sólo se medio entrega a quienes sepan leer entre líneas. Cómo no recordar a "El río sin tacto" (*Otros poemas*): *Looping the loop*. El hombre de la luna que cae en línea circular y que sólo tiene una línea por perfil, medalla del dante, hombre que sólo tiene una línea por perfil: "moneda de frente moneda de canto" (*Obras*, p. 111). En la reseña mencionada, Owen afirma que la novela de Espina es grata y de difícil lectura, novela "que sólo tendría dos dimensiones si no fuera por la parte subconsciente que, dándole profundidad, no la hunde empero hasta la sima suprarrealista".³⁹ Una vez más la antítesis (dos dimensiones) y el límite entre los contrarios (la parte subconsciente). En "Acróstico", Owen escribe "y cuando salimos tenemos tres dimensiones / Pero la tercera es el tiempo". Dos situaciones, siempre dos; y en medio, el límite. La confesión personal es contundente. El 3 de agosto de 1948, el poeta escribe una carta a Josefina Procopio, y le dice: "Siempre he sabido leer -y escribir- entre líneas (...) Pero es todavía más fascinante que leer sentir entre líneas" (*Obras*, p. 281). La fascinación, el pensamiento y la escritura entre líneas tienen que ver con perversidad. Volveré sobre la fascinación.

Escribir poesía entre líneas tiene que ver con el hecho de nunca decir las cosas claras, sino a medias. El método de composición de Owen es elocuente. Por una parte, una vez más, la influencia de T.S. Eliot vuelve a ser determinante. El método de

³⁷ Gilberto Owen, "Pájaro pinto", en *Obras*, p. 218-219.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*.

composición de Eliot es bastante parecido al de Owen. Al principio de su obra, Eliot componía *montando* unas imágenes vívidas que en principio carecían de continuidad entre sí. El efecto global del poema así compuesto se relaciona con el texto simbolista y con las ideas de Mallarmé acerca del poder evocativo del lenguaje por la indeterminación que presidía tales textos. La composición partía de la suma concreción objetiva y distanciada de cada imagen o fragmento verbal y la cualidad indeterminada, múltiple del poema, era el resultado de sus discontinuidades, de la eliminación (no provisión) de eslabones entre las unidades compositivas. Como Pound, Eliot entendía la composición como una actividad de selección y combinación en que el concepto de forma depende de la existencia de un hilo muy tenue, de armonía verbal, de tono y de sutiles relaciones apenas perceptibles en una primera lectura entre las partes o elementos del poema.

El *Perseo vencido* participa de este método de composición. Vicente Quirarte ha investigado con mucho cuidado y acierto las peripecias de composición y publicación de tal libro. Owen empezó a escribirlo hacia 1931; algunos poemas que lo constituyen fueron publicados en varios lugares y en diferentes fechas; en 1942 se publica, en Bogotá, el primer borrador del texto completo; en 1945 aparecen otros poemas, y no es sino hasta 1948 en que aparece el texto definitivo.⁴⁰ Owen empieza por escribir las partes; y sólo al final le llega la idea de totalidad. La aparente heterogeneidad del *Perseo* se resuelve en unidad cuando, leyendo entre líneas, el lector intuye los hilos tenues que unen las partes.

Por otro lado, pensar, leer y escribir entre líneas da lugar a una poética relacionada con el límite propio de la perversidad. No se dice ni se deja de decir; todo está a punto de decirse. La poesía es flor, es rosa, es virgen, es la voz que se desangra por las llagas. No

⁴⁰ Vicente Quirarte, *El azogue y la granada*, p. 85 y ss.

obstante, todos estos nombres sólo revelan el límite de la perversidad en el cual se está a punto de decir, de comprender o de nombrar a la poesía, sin lograrlo jamás. De nueva cuenta, la posibilidad imposible:

Trepar, trepar sin pausa de una espina a la otra
y ser ésta la espina cuadragésima,
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,
pero siempre una brasa más arriba.

Día reintidós, TU NOMBRE POESÍA

El *Día reintisiete, JACOB Y EL MAR* es un excelente ejemplo de las situaciones límite propias de la perversidad que surge entre el Diablo y el Ángel, el alba y la noche, el silencio y el sonido, el amor y el desamor, entre la flor y su destrucción; en fin, entre la poesía y lo innombrable: "Cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas". Ante la derrota, el desencanto y la resignación: "Mañana habrá en la playa otro marino cojo". Con todo, Sindbad el varado no acepta el naufragio absoluto y definitivo en el mar oscuro, en el Hades o en el Infierno; tampoco se siente salvado: prefiere el límite perverso de la posibilidad imposible de la esperanza de salvación: "Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie (...) tal vez".

También en este sentido las influencias son determinantes. ¿Quién le enseñó a Owen el uso de la perversidad desde esta perspectiva en la poesía? ¿Quién más habría de ser?

-Una mujer-

-Y era poeta-

-Y hacía versos-

-Emily Dickinson-

Es probable que Owen haya conocida a la Dickinson desde o alrededor de 1928. En este año apareció la *Antologie de la nouvelle poesie americaine*, por Eugene Jolas, Kra, Paris, 1928. Esta obra fue reseñada por Xavier Villaurrutia: "Guía de poetas norteamericanos", en *Contemporáneos*, V, II, septiembre, octubre, noviembre y diciembre, 1928, México, p. 92. También es posible que, al vivir en Nueva York, la haya leído directamente en inglés. Lo cierto es que se trata de una influencia fundamental. Gilberto Owen "se solazaba"⁴¹ con la poesía de esta mujer, y también tradujo algunos de sus poemas ("Poemas de Emily Dickinson: Versiones a ojo de Gilberto Owen", *El tiempo*, Bogotá, 29 de abril, 1934, pp. 6-7).⁴² Por algo sería.

Hay cosas que no debemos saber o que no podemos saber. En este sentido, la literatura es pródiga en ejemplos. Y esto tiene mucho que ver con la perversidad. En *El paraíso perdido* de Milton es interesante la plática entre el Ángel y el hombre. Una vez que Adán ha pecado y está a punto de ser expulsado del Paraíso, hace algunas preguntas sobre el Universo al arcángel Miguel. Condescendiente y amable con el hombre caído, la entidad angélica satisface la curiosidad del hombre hasta cierto punto. Le aclara muy bien que hay cosas que sí le puede explicar; pero hay otras que no; de ellas no debe preguntar porque no puede ni debe saberlas.⁴³ Lo que importa destacar aquí no es lo que el ángel permite saber al hombre. Y, en rigor, tampoco lo es el tratar de averiguar cuáles podrían ser esos saberes prohibidos. Lo verdaderamente interesante es, en término de Georges Bataille, el *interdicto*, la prohibición, la Ley.⁴⁴ Y, sobre todo, el ansia infinita de la tentación por violar ese *interdicto*, ese límite propio de la perversidad. Parafraseando a Georges Bataille, sin prohibición no hay perversidad.

⁴¹ Cfr. Álvaro Bejarano, "Abolición de la aventura. Gilberto Owen en Colombia. *Biblioteca de México*, No. 14, Marzo-abril de 1993, p. 39.

⁴² Gilberto Owen, *Obras*, p. 296.

⁴³ John Milton, *El paraíso perdido*, Canto XI, p. 179 y ss.

La poesía de Emily Dickinson es otro ejemplo imprescindible. Sus poemas son breves, concisos, sintéticos al máximo, extraños y misteriosos. Leerla —aclara Harold Bloom— exige los momentos de mayor lucidez por parte del lector. Motivos: el sesgo de la luz, el matiz, lo blanco, lo Oscuro, el Ojo, la ceguera, el Velo... A pesar de los esfuerzos de Harold Bloom, el crítico tiene que admitir que en el poema del “Matiz”, Emily Dickinson “pone todo el énfasis en lo que no puede ser alcanzado, un secreto inaprensible, un tropo o metáfora que no puede expresarse”⁴⁴. Más consecuente con el límite de un saber prohibido, Roger Shattuck destaca la importancia de límite, de la Ley (Dios) y de la posible transgresión o contención ante ese límite del deseo.⁴⁵ Este autor menciona dos poemas fundamentales (“Un Hechizo envuelve un rostro” y “El Cielo —es aquello que no puedo alcanzar”). En el primero Shattuck destaca cada una de las palabras del poema. Sin exagerar, cada una de ellas es profundamente significativa: hechizo o encanto, rostro envuelto, contemplado imperfectamente, la Señora, no atreverse a alzar el Velo, miedo a disiparlo, observar un más allá, “And wishes —and denies” [perversidad pura], encuentro, matar o anular el anhelo, imagen que colma. Es un poema perverso, además, por enigmático: nunca sabremos de qué Señora se trata, qué rostro, qué velo, en qué consiste ese más allá ni a qué encuentro terrible se refiere. En el segundo poema importa destacar que Emily Dickinson revela una actitud llena de perversidad al insinuar que lo que más desea es, al mismo tiempo lo inalcanzable y lo prohibido: el Cielo es una manzana que pende, pero que no se puede cortar; y el color de una nube viajera, detrás del monte y detrás de la casa, es el terreno prohibido del Paraíso.

⁴⁴ Cfr. Georges Bataille, *El Erotismo*.

⁴⁵ Harold Bloom, *El canon occidental*, p. 318.

⁴⁶ Roger Shattuck, *El conocimiento prohibido*, p. 151 y ss.

En este poema de la Dickinson está contenida gran parte de la poesía de Owen.⁴⁷

Estaba pensil de una rama
Y estaba maduro y no lo mordí.
(Al medio día, dije, cuando el árbol
sea menos alto que mi sed.
Y bien sabía el bosque prestimano
Que no iba a encontrarlo después.)

“Laberinto del Ciego”

En el poema “El cielo –es aquello que no puedo alcanzar” se revela que para Emily Dickinson (aunque Harold Bloom diga lo contrario) es importante la figura de Dios como metáfora de lo indecible, de lo Otro, de lo inaccesible y de lo inexpresable. En dicho poema importa destacar lo provocativo de la manzana y, al mismo tiempo, lo inalcanzable (mito de Tántalo), lo inasible de la nube pasajera, lo prohibido, allá detrás de todo: la conciencia de Esto y lo Otro con su límite perverso como tormento externo, goce y fascinación. “...Dickinson con su ‘Velo’ y el físico con su imaginario microscopio de rayos gamma observan en el interior del orden más diminuto de magnitud, entonces hallan un límite a nuestras posibilidades, a nuestro conocimiento”.⁴⁸

La realización no reside en la renuncia; el deseo no se satisface con la imaginación. Las personas siempre poseen una vida pública, una vida privada y una vida secreta. Ni las biografías o autobiografías más acuciosas logran dar cuenta cabal del último aspecto. En esto también la Dickinson se parece a Owen. Ella, recatada, decimonónica y ejemplar hija de familia, pero se enamoró de un juez y de uno o dos clérigos. Cuando no aparece la Ley humana, aparece la Ley divina, cuando menos como puntos de

⁴⁷ García Terrés menciona la influencia de E. Dickinson en relación con el desdoblamiento del sujeto lírico en la poesía de Owen. Cfr. *Poesía y alquimia*, p. 31 y ss.

referencia. Como quiera que sea, para Emily Dickinson eran importantes los olores a templo y sacristía para excitar su Eros (por cierto bastante misterioso e inexplicado hasta la fecha). Harold Bloom afirma, al contrario de Roger Shatuck, que Dios tiene una escasa presencia en la poesía de Emily Dickinson y, agrega, que ella "...nunca desperdició sus afectos en un amante a quien considerara demasiado distante y majestuoso. Una poeta que se dirige a Dios como padre sólo después de llamarle primero ladrón y banquero parece perseguir algo distinto a la piedad".⁴⁹ Tal vez la Dickinson no desperdició nada; antes bien aprovechó sus afectos por una figura así para ejercer la perversidad; y, en efecto, ella perseguía algo completamente distinto a la piedad.

La poesía de Owen es una invitación y una provocación para pensar en lo prohibido. Para ello, no habla de los pecados, sino que sólo exalta sus signos a fin de que los leamos entre líneas. Algunos de sus instrumentos: la alusión y la elusión, la antítesis, la paradoja, el tiempo pospretérito, el futuro absoluto y el modo subjuntivo. De aquí la dificultad y el "misterio" característicos de muchas de sus imágenes poéticas; sobre todo en relación con el mal y el Eros: "y en su música un lirio y una abeja en su estigma / y en su aguijón tu anhelo de olvidarme". En ocasiones la ironía llega en su ayuda; sus virtudes negativas remiten a la castidad, a la sobriedad y a no jurar el nombre de Dios en vano y a la no hipocresía: entre líneas, y por antítesis, intuimos cuáles serían para él sus virtudes "positivas". A veces el amor es como una maldición: "allí crujió la grávida cama de los suplicios"; tal vez debido al exceso de embriaguez: "alcohol, ancla segura y abolición de la aventura". García Terrés ya mencionó la posible influencia de Brughel en Owen, a propósito de las oraciones hipócritas y lujurias bilingües, la gula y la kermesse

⁴⁸ Roger Shatuck, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁹ Harold Bloom, *op. Cit.*, p. 308.

flamenca.⁵⁰ La Penélope que lo esperara, estaría ansiosa de ser palpada por esos diez cómplices impunes tan lentos en tejer y destejer por la noche los apetitos del poeta. También resulta interesante considerar quién y cómo le inspiró el encuentro con un ángel con sexo, Diablo cuyo pie de seda se clava de caprina pezuña en su abstinencia. A propósito de su gusto y regusto por las mujeres jóvenes (como se verá al final de este capítulo), qué mejor que aludir y cludir y parodiar el texto sagrado: "En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes / que figaban los viejos desde las niñas de mis ojos púberes". En fin, ni la biografía más acuciosa podría jamás dar cuenta de los siete viajes de Sindbad el varado caracterizados por experiencias lascivas, desesperadas, pluviales, frenéticas y, sobre todo, las tres últimas que, perversidad por excelencia, dicen tanto con tan sólo insinuarlo que mejor es no saberlo y ni siquiera imaginarlo:

y la que no me atrevo a recordar,
y la que me repugna recordar,
y la que ya no puedo recordar.

Desde un punto de vista jurídico, cuando un individuo es un maldito (asesino, pervertidor de menores, perverso...), pero nunca lo sabe nadie, excepto él mismo, la situación es complicada para la sociedad; cuando confiesa sus crímenes, la culpabilidad disminuye y la situación se torna relativamente tranquila. Pero cuando un individuo no confiesa abiertamente, pero tampoco lo niega de manera rotunda; y, por el contrario, sólo deja dudas y sospechas, la situación queda enponzoñada. Así es la poesía de Owen.

La prosa de Owen (La llama fría).

⁵⁰ J García Terrés, *Poesía y alquimia*, p.153.

“Se poeta aun en prosa” aconsejaba Baudelaire. Gilberto Owen asimiló bien la enseñanza, toda vez que hasta cuando escribía prosa, escribía poesía. Algunos escritos que originalmente eran cartas enviadas a Clementina Otero, son poemas; ni qué decir de *Línea*, *Novela como nube*, *Examen de pausas* y *La llama fría*. Hasta en la correspondencia que envió a diversas personas, siempre aparece la vena poética. Tanto los versos como la supuesta prosa participan de la característica fundamental de su concepto de poesía: pensar y escribir entre líneas. Y esto hace, por tanto, que toda su obra esté relacionada con la perversidad.

El no haber tomado en cuenta esto último ha dado lugar a afirmaciones completamente discutibles. Pongo como ejemplo la prosa más vilipendiada o ignorada: *La llama fría*. “En el campo narrativo –afirma José Luis Martínez–, [Owen] escribió primero una novela corta, *La llama fría* (1925), con recuerdos sentimentales de su pueblo (Rosario, Sinaloa), en un lenguaje terso, a veces azoriniano, pero con la imaginación, ternura y desasimiento irónico que eran su propio temperamento”.⁵¹ Por otro lado, se dice que “El 6 de agosto de 1926 apareció *La llama fría* de Gilberto Owen en “La Novela Semanal” con una ilustración de Duhart. La anodina meditación sentimental de Owen no mereció el comentario por escrito de ninguno de sus amigos”.⁵² Rosa García Gutiérrez es de la misma opinión.⁵³ Recuerdos sentimentales, tono azorinesco y anodina meditación que no encuentro por ninguna parte.

El pensamiento y la escritura entre líneas dan lugar a que *La llama fría* sea una novela perversa; sobre todo si se la considera desde la perspectiva de toda la *Obra* de Owen. Como joven-viejo, en

⁵¹ J.L. Martínez, *La literatura mexicana del siglo XX*. México, CNCA, 1995, p. 72.

⁵² Christopher Domínguez Michael, “Los hijos de Ixión”, en revista *Vuelta*, No. 186, mayo de 1992, p. 22.

sus *Primeros poemas* el sujeto lírico implora a la Hada Madrina que logre abatir sus colas a los chacales del individuo; también le pide ser “un novio romántico y fiel / que dé besos castos”. El poema se llama “Elogio de la novia sencilla” y en él hace el “elogio de la Mujer Pura”. El noviazgo será una de las obsesiones de Owen. No es casual en un hombre perverso. El individuo común y corriente no piensa en el noviazgo: lo ejerce, se enamora, se casa e intenta ser feliz. Al hombre perverso le está vedada esta posibilidad: es su paraíso perdido. El individuo con el alma podrida, con los chacales que lo habitan, con los siete milanos que lo gobiernan y con sus lujurias bilingües, lo que más ansía y desea es redimirse en una mujer pura, en una novia que sea como un descanso en su estancamiento en el mal. El no haber tenido nunca un noviazgo puro y casto —pues los vicios renacían siempre— lo atormenta con la sensación de un arquetipo no actualizado durante su vida, diría Jung.

La llama fría es un desgarramiento en este sentido. Cuando niño, Owen prometió a Ernestina la Beata crecer rápido para poder ser su novio. Cuando el niño crece, retorna al pueblo natal (al “Edén subvertido” diría López Velarde). Pero ahora las cosas han cambiado; más bien, han cambiado sin cambiar, si pudiera decirse así. Cronológicamente, él sigue siendo el joven; y ella, la mujer mayor y con experiencia de la vida. De cualquier manera, el sujeto lírico escribe sobre la “limpia muchacha de [su] tierra” (p.123) y añora su obsesión: “Si yo hubiera sido tu novio” (p. 124); la recuerda cuando joven y la compara “si no lo tomas a herejía” (p. 125) con una actriz de cine. Sigue añorando: “Yo tendría una novia y sería ‘tímido como un niño’”; no obstante, sólo él “sabría que el incendio ardía bajo las sábanas” (p. 128-129). Se pregunta cómo será ahora esa muchacha que verá dentro de un momento. Al pasear por el pueblo, se toman de la mano castamente. La besa; pero “Ella

⁵³ Rosa García Gutiérrez, *op. Cit.*, p. 359.

preferiría mi beso entre los dientes” (p. 141); y le implora: “Déjame que me lave de mi virtud y de tu literatura, Ernestina; tú y yo nos casaremos cuando pase la cuaresma” (p. 143).

El eros de la perversidad permea *La llama fría*. Cuando Ernestina la beata, la “Mocha”, se presenta ante el joven ávido, éste, como todo perverso que se respeta, se fija, principalmente, en lo que se debe fijar:

Está hermosa y joven, increíblemente joven, embarneada también y hasta con un principio de obesidad, fruto a punto de desprenderse de la rama, mediodía de carne tórrida, pleamar de glóbulos rojos en las arterias; viajera que, habiendo partido de la Toledo del Greco, se detiene a pernoctar en la Francia de Watteau para seguir con rumbo a Flandes, donde habrá alquilado para habitación algún cuadro de Rubens. Yo me perdería en ese itinerario proceloso sin el *Baedeker* de sus manos, lo mismo de largas y de débiles, y el parpadeo de faro de sus ojos ancianos, que apagan y encienden sus luces verdes -¡ALTO! ¡ADIVANTE!, deletreando su nombre verdadero y repitiéndome que ésta es, con todo y mis imaginaciones, Ernestina, no la Ernestina de entonces, naturalmente, no la sólo mía por el arte.

(p. 134)

Mientras platican, el sujeto lírico ansía poseer a la mujer que tiene enfrente, pero se contiene castamente: “Bajo los afeites perfectos la adivino encendida como no lo estuvo antes, y me temo que habré de demandarla, judicialmente, ante la probidad universal y la cavilación homérica de los viejos de nuestra aldea, por este pensamiento mío de carne que está chamuscando las hojas tiernas, verdiamarillas de los prados”.

Ernestina, la Mujer, ha dejado de ser la beata y la Mocha. Ernestina es ahora una mujer que causa miedo y terror: “Mi juventud, la juventud es desbordada: se es romántico y hay que optar por la devoción o la depravación”. En el capítulo I de este trabajo puse estas palabras en boca de Owen. Por enésima vez me corrijo.

Pertenece a Ernestina, una mujer supuestamente beata y supuestamente "mocha". Como Owen, es una mujer perversa; aún más que él. En su juventud practicó la devoción absoluta; en su madurez rechaza la esclavitud de un noviazgo pueblerino (p. 144), y "fue entonces cuando decidí ser como ahora" (p. 136). ¿Y cómo es ahora? Ernestina conoció a fondo la devoción y la castidad durante su juventud; en la madurez le añade, se puede entender entre líneas, el placer de la carne, si es que no la depravación. Devoción más plenitud de la carne = mujer terrible y perversa. Owen así lo intuye y le dice "aunque has leído mucho, no sabes aún la tristeza de la carne" (p. 141). El joven-viejo le pregunta: "Entonces, ¿no me amas?" "Así no, le contesta. Yo no puedo dejar de considerarte un chiquillo; para mí no has cambiado, y por eso te soporto junto a mí". Owen se defiende inútilmente ante una mujer que lo supera en todo. O se separan ahora o no se separan nunca: límite de la perversidad en que ambos se desean ardientemente pero, al mismo tiempo, intuyen la tristeza de la carne cuando ésta se encuentra en plenitud.

En *La llama fría* aparece la Medusa. Ernestina es uno de los múltiples rostros de la Gorgona. Reunión de contrarios: devoción y depravación; inspira el deseo y lo contiene en el límite. No ama a Owen, pero lo besa sin que tengan que amarse necesariamente. Ernestina es la llama fría: lo frío remite a su juventud devocionaria; lo caliente, a su actualidad madura. La llama fría es una paradoja de lo terrible erótico: ninguna mujer puede ser más depravada que la que ha conocido a fondo la devoción, la castidad y la inocencia. La literatura de los libertinos abunda en ejemplos. Owen lo intuye entre líneas y se asusta ante esta mujer irreconocible. Desesperado, aprendiz de fotógrafo, nunca logrará enfocar ese rostro firme y sencillo y todo lo demás que sólo entre líneas se capta. La llama fría es el oximoron, el límite de toda perversidad.

He dicho que *La llama fría* es un texto interesante por la perversidad que deja leer entre líneas. Perdición en busca de redención. Podredumbre que ansía la pureza. El chacal que busca a la paloma herida. Lucifer intentando tentar a la Madre Eva. Ya se estará pensando que esto es una exageración. No hay tal. En *El azogue y la granada*, Vicente Quirarte tiene el acierto de incluir una serie de fotografías sobre Owen y su obra. En una de ellas aparece el frontispicio de *La llama fría* (1925), primer libro de Owen, con ilustración de Duhart. El mejor comentario a esta obra de Owen la hizo Duhart con su ilustración. El fondo es un paisaje oscuro y borrascoso; en primer plano está el cuerpo entero y desnudo de una mujer. Como si la mujer tuviera puesta sólo una bata y, de repente, lo abriera de par en par colocando los brazos en cruz y lanzándole a la cara del espectador toda su perturbadora desnudez: gesto cínico, descarado y exquisitamente perverso de lo que debe ofrecerse siempre, pero darse, habría que ver, pues lo que importa es el límite de la provocación. El rostro de la mujer mira piadosamente hacia el cielo. De frente, de cara al lector todo lo demás: un par de pechos perfectamente redondos y firmes, cuya turgencia de los pezones esta bien marcada; ombligo, vientre y caderas, y las piernas con los muslos bien cerrados: lo virginal, lo intocado se enuncia al mismo tiempo que se muestra la tentación de un cuerpo femenino en plenitud de alegría de la carne, tal y como Owen adivinó a Ernestina al desnudarla con la vista. Los pies, también juntos, están parados sobre un suelo oscuro. A un lado de la mujer hay un árbol de pie; al otro lado, un árbol podrido y tirado sobre el suelo. Y en medio de la ilustración, abajo, en el suelo oscuro y enroscándose voluptuosamente en los pies de la mujer —como no podía ser de otra manera— una sensual serpiente, que, con ojos libidinosos, mira de frente al espectador y, como corolario, le muestra con descaro su depravada lengua bífida. Un jardín destartelado (cfr. “Discurso del

paralítico”), una mujer desnuda y succulenta, dos árboles (uno de ellos caído) y una serpiente. El que tenga ojos que vea, y el que sepa leer entre líneas, que trate de entender una de las mayores obsesiones de Owen. En *La llama fría* prevalece la *espiritualidad* en el sentido que le da Georges Bataille: cada palabra se desvía perversamente de su uso establecido; en la aspiración ateológica importa la sensualidad y el mal. El máximo desgarramiento sin llegar a perecer. No hay contradicción; hasta para negar a Dios hay que afirmarlo siempre: ateo, ateológica; ya dije en el capítulo I que Dios y el Diablo siempre están presentes; lo importante es saber en qué forma y con qué intenciones. Por si todo esto fuera poco, en *La llama fría* anota Owen su confesión máxima y definitiva, la cual surge ante la tentación perturbadora de Ernestina (quien aparte de haber sido mocha y beata, posee y sabe que posee y sabe que es importante la alegría y la tentación de la carne):

...¿dónde ha crecido la higuera en que se pueda ahorcar mi remordimiento? Pero basta; ya mis ancestros lloraron por mí muchas noches largas -¿de cuál habré heredado esta inconsciencia en el mal, mi ferocidad de estas horas?
(p. 142)

y como corolario, la mencionada ilustración de Duhart está enmarcada en un círculo: ya desde entonces podía intuirse en Owen lo que de místico tiene Einstein: *looping the loop*: por la carne también se llega al cielo. O al menos eso se intenta.

¿Dónde está lo anodino, lo sentimental y lo azoriniano en *La llama fría*? En todo caso ¿dónde está sólo eso?

A *Novela como nube* tampoco le ha ido muy bien con un sector de la crítica. Christopher Domínguez Michael –en una consideración lapidaria- afirma de esta novela: “Sumando una lectura superficial de *Los alimentos terrenales* de Gide con el mitema recogido por Apolonio de Rodas y Píndaro, encontramos ante la esencia, poco original, de

la *Novela como nube* de Gilberto Owen: sólo la imaginación satisface el deseo".⁵⁴ No estoy de acuerdo y explico por qué. Frente a Owen, Apolonio de Rodas y Píndaro son unos ángeles de Dios por conformarse con la imaginación. La situación de Gide es un poco diferente. André Gide decidió ser artista en lugar de poeta. En otras palabras, encontró cierta tranquilidad. Owen leyó a Gide y encontró lo que él ya sabía desde siempre: la búsqueda de Dios o el placer transitando los caminos del Mal." En el Capítulo I de este trabajo indiqué la diferencia fundamental entre Gide y Owen: entre ser moral (hombre nuevo, artista) y ser el hombre sincero (natural, hombre viejo, poeta), Gide eligió lo primero. Pero Owen no quiso ser moral ni artista, como Gide, sino que decidió ser poeta (sincero, joven-viejo) en relación con la perversidad. Como decía Bataille: "El máximo desgarramiento sin llegar a perecer"; esto es, la condena eterna, no la salvación que Gide buscaba y, finalmente, encontró. Owen era demasiado carnal y tenía la suficiente fe como para conformarse con la pura imaginación que satisface el deseo; el poeta buscaba algo más que eso: los placeres y las alegrías y las tristezas de la carne al mismo tiempo que la noción siempre presente del pecado unidos por un cable de alta tensión. En *Novela como nube* se alude al adulterio, al incesto y a Caín. Por lo demás, al lado de las cuestiones míticas, Owen deja entrever sus múltiples experiencias amorosas, aunque poco tuvieran que ver con el sentido tradicional del amor. Cuando ellas usaban la palabra amor, Ernesto entendía aventura; así de opuesto era el sentido de su lexicología. Ernestina la Beata, la mocha y la matrona cuyo cuerpo es toda una invitación al viaje se corresponde con Ernesto, posible adúltero, incestuoso e hijo de un padre incierto ("El Torbellino Rubio"), como el mismo Caín. En una leyenda hebrea, Eva le es infiel a Adán. El Diablo,

⁵⁴ Ch. Domínguez Michael, *op. Cit.*, p. 22.

⁵⁵ Capítulo I de este trabajo, hoja 46

Lucifer, logra seducirla y poseerla. Caín es el fruto de esta infidelidad.⁵⁶ ¿Pruebas? No las hay. Por eso es perversa la poesía y la persona de Owen: porque no dice, sólo insinúa y emponzoña situaciones terribles que remiten al Mal. Pero de ahí a afirmar que sólo la imaginación satisface al deseo hay mucha diferencia. Como diría Owen, habría que ver.

La obra de Owen no es un canto al Mal. Lo sería si, como Lautréamont, el poeta detestara y ofendiera a Dios abiertamente y sólo se moviera en el ámbito del Mal. No. Gilberto Owen es coherente con su poética: poesía plena. No elige un aspecto (el mal) y desprecia su contrario (el Bien). El poeta prefiere el limbo, la ambigüedad, las dos cosas. Por tanto, la poesía de Owen no canta al Mal: ejerce el Mal de la perversidad por medio de su poesía como un lujo de la inteligencia poética. Los que optan sólo por el bien buscan la elección. Simone Weil dice: "Si la voluntad de Dios es que yo entre en la Iglesia, él me impondrá esa voluntad en el momento preciso en que yo merezca que me la imponga".⁵⁷ Los que optan sólo por el mal, como Lautréamont, ofenden directamente a Dios y jamás aceptan el Bien. El perverso es el elegido —desde siempre— por la divinidad y por el Maligno para moverse en el límite del abismo: hacer el mal por el mal mismo teniendo presente a Dios o a la Ley o al Dogma o a la Conciencia. El perverso sirve a dos amos y con los dos queda bien a cambio de su propia condenación. El ser humano —dice Tertuliano— no puede evitar el pecado ni siquiera después del bautismo. San Agustín —más pesimista— afirma que la esencia del pecado original consiste en la *concupiscentia* heredada de Adán, cuya única solución sería la redención. En palabras de C.G. Jung, se trataría de una "libido no domada, que como (...) compulsión de los astros y del destino, lleva al hombre a la culpa y a la perdición".⁵⁸

⁵⁶ Robert Graves, *Mitología romana*, p. 87.

⁵⁷ Simone Weil, *A la espera de Dios*, p. 27.

⁵⁸ C.G. Jung, *Tipos psicológicos*, p. 45.

Ya he mencionado cómo su obsesión por el noviazgo, por la mujer pura de su pueblo y por la mujer joven e inocente es una de las formas que asume el ansia del poeta por perderse y, al mismo tiempo, por redimirse; aunque sepa que jamás conseguirá esto último, pues la perversidad implica la perdición y el extravío totales.

El extravío y la perdición en el camino de la vida se resumen en la palabra *naufragio*. Predominantemente nocturno, el hermoso guardián insobornable ha llagado a Owen durante una lucha nocturna. Las llagas le fueron impuestas como las rutas de su destino. Al principio de la bitácora de febrero, una vez que ha amanecido, el sujeto lírico se siente extraviado y desorientado sobre la influencia de los astros; poco a poco irá reconociendo que los caminos de la perdición ya están trazados desde siempre en su mano como si fueran un mapa de los territorios del Mal:

Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes
y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma
de la mano.

El poeta Gilberto Owen escribe una poesía provocativa y provocadora. En su "Autorretrato" escribió de sí mismo: "Cree en el movimiento puro, desinteresado; sin embargo, un querido calumniador que le vio peripatético bajo esos manzanos de que las musas maduras se arrojan sobre los sabios distraídos, descubriendo la ley de Owen, asegura su conversión al modelo cezanneano, que

*...para tener en paz y en regla su postura,
le roba al tiempo su madura edad.*⁵⁹

El querido "calumniador" probablemente sea Jorge Cuesta; lo que sí es seguro es que se trata de una calumnia. Owen no participa del

⁵⁹ G. Owen, "Nota autobiográfica", en *Obras*, p. 190.

modelo cezanneano; Cuesta, sí. Vicente Quirarte ha estudiado con acierto la relación directa entre el autor de "Canto a un Dios mineral" y la técnica pictórica del artista francés. A propósito del soneto "Dibujo" de Cuesta, Quirarte afirma que Cuesta "No se limita a *trazar*, sino propone examinar los efectos de ese trazo, la acción que la luz tiene sobre *una* sonrisa, *la* sonrisa. De la indefinición de *un* sujeto, se pasa a *la* definición *del* sujeto. De la misma manera en la que Cezanne pedía a su mujer que posara con la impersonalidad de una manzana y así lograr el puro *hecho pictórico*".⁶⁰

La situación con Owen es diferente. Ciertamente, este poeta se sentiría feliz entre manzanas y sonrisas de mujeres; pero desde otro punto de vista. Owen le pediría a cualquier mujer (de preferencia joven, virgen e inocente o casada) menos a su esposa, que posara en relación con una manzana. Pero no exigiría la impersonalidad de la manzana. Por el contrario, exigiría toda la posible personalidad de la manzana, toda la alusión y toda la provocación posibles en relación con el fruto prohibido y con el pecado, a fin de que insinuara la ilusión serpentina del principio, el fruto a punto de desprenderse de la rama, medio día de carne tórrida y pleamar de glóbulos rojos que adivinó o inventó al ver, después de mucho años, el cuerpo de Ernestina la Beata. El hombre -fascinado- gozando en el límite del abismo ante la inminencia de la Caída en el pecado original.

La perversidad es la experiencia del límite, del goce y de la fascinación; finalmente, de la condenación eterna. Como Job y como Fausto, Owen es un huésped distinguido que transita por la ruta antigua de los hombres perversos.⁶¹ Como en el caso de Job, Dios y el Diablo se juegan el destino del poeta en un volado o en una

⁶⁰ Vicente Quirarte, "Jorge Cuesta, Paul Cezanne y la pureza de la geometría", en *Perdersé para encontrarse, Bitácora de Contemporáneos*, México, UNAM, 1985, p. 22.

⁶¹ Cfr. René Girard, *La ruta antigua de los hombres perversos*.

apuesta. El estigma es la tentación: esa oscura, recóndita e inexplicable necesidad de transgredir el límite de lo prohibido. En el Paraíso está el árbol de la vida, pero no puedes —ni debes— probarlo: lo único que se ha concedido es el deseo irrefrenable de morderlo. La noción de límite no excluye el acto: Adán y Eva comen del fruto prohibido. Ya mencioné que Eva tiene comercio sexual con un demonio, y de esta infidelidad nació Caín. El poeta Gilberto Owen pareciera provenir de esta estirpe. Cuando Edith Wolf habla de Caín, pareciera incluir a poetas como Owen:

La ambigüedad de Caín, “su pertenencia a dos mundos — la muerte y la vida, lo humano y lo divino, lo familiar y lo Otro—, es la de todos los personajes que se mantienen separados porque marcan pasajes. Al ser excluidos por pertenecer a lo sagrado, son temibles. Pero su papel fundador es esencial: son hombres-frontera que trinquilizan, ya que permiten a los humanos saber en qué territorio están y en dónde comienza el dominio del Otro”.⁶²

Por su parte, el poeta Gilberto Owen pasa lista de presente:

No ser y estar en todas las fronteras
a punto de olvidarlo todo o recordarlo todo totalmente.

“Discurso del paralítico”

Aunque sabían que no debían hacerlo, el Maligno logra convencer a Eva y ésta, a Adán. En la perversidad por excelencia convencer es sinónimo de seducción; aún mejor, de fascinación. El individuo es perfectamente consciente de lo que quiere hacer; por eso la falta es mayor:

Pero la ofensa de Fausto nunca podrá ser perdonada.

⁶² Edith Wolf, “Caín”, en *Revista Revista Biblioteca de México*, No. 50 y 51. Marzo-junio de 1999, p. 43.

Podrá salvarse la serpiente que tentó a Eva, pero Fausto no (...). Amigos míos, ¿qué será de Fausto condenado eternamente?

Ch. Marlowe, *Fausto*, Acto V, escena I, p. 170.

Una vez más, infancia es destino. Siendo niño, Owen asistía los sábados a la enseñanza de la doctrina cristiana en El Rosario o en Toluca: "...en aquella época el bien y el mal tenían una frontera precisa, definida, la barda que separaba del atrio a la huerta. De este lado baldosas oscuras, bancas incómodas en que los futuros fieles cristianos aprendíamos cosas que violar, y el Padre Ripalda, sabio y tenebroso, que era como un corsé o unos tirantes de fuerzas para seguir, rígidos, los cuerpos de las catequistas (...) Del otro lado... Después lo supe muy bien, porque luego nos explicaron el episodio de la serpiente, y al otro sábado salté la tapia de la huerta...".⁶³ Esta imagen se volvió arquetípica en Owen: ni el lado del atrio ni el lado de la huerta; ninguno de los dos en forma exclusiva o excluyente. Ambos son igualmente importantes. Lo fundamental es la barda, el término medio de la tentación, el límite de la perversidad.

El atrio y la huerta. El Bien y el Mal. El Paraíso y el Infierno. Lo Alto y lo Bajo. Dios y las Pasiones. Para pasar del atrio a la huerta, saltando el límite de la barda, es necesaria la ayuda de un ser especial; esta ayuda la proporciona por medio de un pacto inviolable e irreversible: vender el alma al Diablo.

Lo biográfico, lo poético y lo mítico.

A su manera, el poeta Gilberto Owen hace un pacto con el Diablo. El tres de agosto de 1949, en Filadelfia, Owen escribe una carta a José Vasconcelos en la que le recuerda su estancia en

⁶³ Gilberto Owen, *Examen de pueros*, en *Obras*, p. 196.

Manizales, junto con Francisco González de la Vega. Vasconcelos les platicó a ambos la emoción con que había leído una obra de Eugenio O'Neill y que Owen no conocía. "Me apresuré a comprarla, y desde luego advertí, en su belleza, que sus antecesores eran *Fausto* y, más remotamente, el *Libro de Ruth*. Éste ha sido muy calumniado por nosotros los católicos, que lo tomamos como un simple registro genealógico que partiera de David a Nuestro Señor —como si ello fuera necesario. Naturalmente es, sobre todo, un libro de amor. Y mi propia experiencia gemela a la de Ponce de León, me obligó a escribir un poema que publicaron luego en México".⁶⁴

La obra de O'Neill en cuestión es *The fountain*. El entusiasmo de Owen se explica porque se reconoce en ella: un joven soldado emprende un viaje con Cristóbal Colón en busca de oro para España. Veinte años después, y una vez conseguido dicho propósito, se siente vacío. Ya viejo, conoce a la bella y joven hija de la mujer que amó en Europa. La mujer joven será su salvación, la fuente de la juventud que tanto necesita ahora. Los motivos son recurrentes: blasfemias, actitudes demoniacas, la obsesión por la juventud, la mujer joven llamada Beatriz, la fuente de la juventud, el "doble" joven del viejo Ponce de León, el amor, Dios, la poesía, la muerte. En efecto, a esta obra le subyace el mito de Fausto y Margarita; y más atrás, el de Booz y Ruth: el hombre viejo en relación con la mujer joven. Owen declara que él escribió su *Libro de Ruth* en relación con una experiencia gemela con la de Ponce de León. Juan Ponce de León es el personaje principal de *The fountain* de O'Neill.⁶⁵

La imagen arquetípica del hombre viejo y la mujer joven obsesionaba a Owen. En esa imagen se funden sus experiencias personales, sus lecturas y su poesía. En efecto, esta situación remite a una de las obras de teatro que Owen actuó al lado de

⁶⁴ Gilberto Owen, *Obras*, p. 288.

⁶⁵ Eugene O'Neil, *The fountain*.

Clementina Otero. En el "Poema donde se usa mucho la palabra amor" –cuyo acróstico forma el nombre de esta bella y entonces joven mujer- se lee:

recuerda aquella postura en que yo era tu tío y que ha
eternizado
otra fotografía desenfocada por un temblor de tierra en la
luna

La fotografía existe.⁶⁶ Y, a decir verdad, no está nada desenfocada. En ella se ve a una joven inocente y bella, sentada en una silla. A un lado, un hombre ya canoso se inclina hacia ella: con una mano le acaricia el cabello; con la otra, toma la mano izquierda de la joven. Ambos se miran de frente y de cerca. Seguridad, aplomo y experiencia de la vida frente a la inocencia y a la juventud. Clementina Otero y Gilberto Owen en una escena de la obra dramática en la que él es el tío; y ella, la sobrina. Tanto en la obra como en la vida real, actualizan la imagen arquetípica; aun cuando no hayan tenido dicho parentesco. Lo importante es la pareja del hombre mayor y la mujer joven. Años después actualizará la imagen con Josefina Procopio, con Winona y, quizá, con su propia sobrina. Mientras tanto, habrá leído ya el *Libro de Ruth* bíblico, el poema de Víctor Hugo, la *Divina Comedia* y el *Fausto*. Y en otras obras, como en *The fountain* de O'Neill, volverá a adivinar su propio rostro.

Hay una situación ambigua y extraña. ¿Será casual que Owen, Fausto de Sinaloa, haya tenido una sobrina llamada Margarita? La vida y la literatura lo revelan a sí mismo. En la obra de teatro, el tío y la sobrina y una fotografía que eterniza el instante. En su libro sobre Owen, Vicente Quirarte incluye otra fotografía:⁶⁷ Owen, ya maduro, aparece con su sobrina en un parque. Ella: joven y elegante

⁶⁶ Vicente Quirarte, *El azogue y la granada*.

⁶⁷ *Ibidem*.

sobre los hombros lleva una especie de capa, gabardina o abrigo; usa zapatos negros de tacón alto. Él, junto a ella; el poeta porta un traje cruzado e impecable y corbata bien acomodada; con una mano demuestra que sabía fumar y tenía estilo; con la otra también revela su estilo para rodear la cintura de una mujer. En esta figura el poeta demuestra que conocía la vida; y ella, que estaba ansiosa por conocerla. Mientras ella tiene un aspecto de duda y temor, él sonríe mefistotélicamente. Tampoco esta fotografía está desenfocada. Al contrario, está tan bien tomada que permite intuir malos pensamientos. En el mencionado libro de Quirarte se lee que cuando Owen regresó a México, después de muchos años de ausencia, fueron tres cosas las que más le impresionaron: el tequila, el edificio de la Lotería Nacional y su sobrina.⁶⁸ Ella tenía alrededor de dieciocho años de edad. También nos enteramos, por boca de la propia sobrina, que el Tío Gilberto era todo un caballero: le compraba ropa y joyas, la sacaba a pasear, la invitaba a bailar a los centros nocturnos de donde solían salir hasta la madrugada.⁶⁹ Como un buen viejo libertino, la lucía ante sus amigos y se sentía orgulloso de que admiraran a su joven pareja. No cabe duda, Owen cumplía al pie de la letra los preceptos básicos del hombre perverso. Lo que la literatura y la teología le habían insinuado como imagen arquetípica, la vida se lo proporcionaba, cuando menos como tentación. ¡*Alastor* negativo!, exclamaría el oráculo griego; neurosis compulsiva, demoniaca y arcaica diagnosticaría con gravedad el doctor Freud; azar objetivo, reflexionaría el filósofo Hegel; viejo depravado y rabo verde, exclamarían los católicos, disciplinados y decentes; mito personal y destino, imaginaría poéticamente C.G. Jung.

El pacto con el Diablo lo había establecido Owen desde siempre. Cuando Vasconcelos menciona la obra de O'Neill, el poeta

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 39 y ss.

mexicano sólo recuerda su compromiso con Satanás. Establecer un pacto con el Maligno tiene sus ventajas. Aunque el doctor Fausto despectivamente la pregunta al Diablo: “¿Qué puedes darme, pobre Diablo?”, el doctor —apunta Freud— está equivocado. “El Diablo tiene muchísimas cosas para ofrecer a cambio del alma inmortal, cosas harto apreciadas por los hombres: riquezas, seguridad frente a los peligros, poder sobre los seres humanos y sobre las fuerzas de la naturaleza; también artes de encantamiento y , por encima de todo, goce, goce con hermosas mujeres”.¹⁰

En realidad, en el mito de Fausto la hermosura es un motivo secundario. En el fondo, lo más importante, lo fundamental, es la juventud de la mujer. Casi todos los faustos que establecen un pacto con el diablo son hombres viejos; y lo que más desean es una mujer joven. Como Drácula, son hombres “muertos”, revinientes, que ansían un poco de vida o de sangre simbolizadas en el placer de la carne joven. Si la mujer, además, es hermosa, el pacto habrá valido la pena totalmente. Fausto está lleno de décadas de años; Drácula, de cientos de años; el mito, la imagen arquetípica, como el arquetipo mismo, son milenarios, inmemoriales.

El mito de Fausto subyace a la obra completa de Gilberto Owen. Al poeta sólo le interesó el goce con jóvenes y —tal vez— hermosas mujeres. Por una parte, él es el doctor Fausto quien busca porque desea a la joven Margarita. Sabe que el pacto con el Diablo puede proporcionársela. Los motivos son abundantes. Cuando, en sus *Primeros poemas*, el joven-viejo desprecia la “árida maldición de pensar”, “la inquietud de saber” y “el mezquino ahorro de la hormiga”, parece que estuviera hablando el viejo y sabio Fausto en su gabinete de trabajo despreciando la ciencia terrena y añorando lo desconocido: el saber prohibido. Fausto hace un pacto con el

¹⁰ S. Freud, “Una neurosis demoníaca en el siglo XVIII”, en *Obras completas*, vol. XIX, p. 20.

Demonio; Owen, por su parte, está consciente de sufrir el único tormento del sensual mordisco del Demonio (“Canción de juventud”). En el Capítulo II de este trabajo ya mencioné que los versos “*cuéntalas bien / que las once son*” y “*Luego el castigo de la encrucijada / por el afán de haber querido / saber a dónde llevan todos los caminos*” (*Desvelo*, 4 “El agua entre los álamos”), de alguna manera remiten al ansia de saber lo que no se debe por parte de Fausto. La encrucijada, así sea la de los XV años (que nada tiene que ver con Xavier Villaurrutia), es el lugar más propicio para entablar relación con el Maligno. En plena juventud, el poeta Gilberto Owen sabe más por joven-viejo que por Diablo.

En plena madurez, el mito de Fausto se hace todavía más patente. La “Bitácora de Febrero” lleva un epígrafe de *Sindbad el marino*: “*Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra*”. Esta sentencia del pensamiento oriental se corresponde con el mito de Fausto. En la versión más maligna de este mito, cuando Mefistófeles se dispone a seguir escribiendo el pacto –miedo, placer, emoción, gozo-, mientras Mefistófeles sale por fuego, Fausto se anima a sí mismo y se decide a hacerlo. Con la sangre ya licuada redacta el documento. En ese momento ve unas letras en su brazo:

“*Homo fuge! ¿a dónde podría huir?
Si hacia Dios, Dios me precipitaría al infierno.
Mis sentidos están confusos: aquí no hay nada escrito.
¡Ah, sí! Ahora lo veo bien. Aquí pone
Homo fuge! Pues no será Fausto quien huya.*”⁷¹

Una vez que el poeta Gilberto Owen ha establecido su pacto, nos confiesa la situación de su alma podrida, de sus chacales y de sus virtudes negativas (sexo, alcohol, blasfemias y herejías), víctima del

⁷¹ Ch. Marlowe, *Fausto*, Segundo acto, escena I, p. 78.

“Anciano del Mar” (padre de las Gorgonas), afirma: “Para qué huir (...) / No huir. ¿Para qué? / Preso mejor”. Como Fausto, no será el poeta quien huya. Tanto el pensamiento oriental como el de Fausto coinciden en lo mismo: cuando el alma se ha vendido al Diablo (entiéndase: cuando el alma está en el Mal), el problema es uno mismo, no los demás ni los otros lugares. En la obra de Marlowe, Mefistófeles dice: “No tiene límites el infierno ni se circunscribe a un solo lugar: donde estamos nosotros está el infierno / y dónde él está allí hemos de estar siempre nosotros”.⁷²

En el límite entre la madurez y la vejez, Owen menciona directamente al Fausto en el *Libro de Ruth*. La expresión es interesante y sugestiva:

Fausto que te persigue desde el episodio fatal de la siega en mis
manos nudosas y tiernas de asesino.

Como en la obra de O’neill, el libro bíblico de *Ruth* y el *Fausto* le subyacen al *Libro de Ruth* de Owen. Pero la obra de Owen está signada por la perversidad. El diablo posee un horario que tiene que ver con el límite. Según el *Fausto* de Marlowe, el maligno llega a cobrar su deuda cuando suena la campanada número doce de la medianoche.⁷³ En la frontera del sueño y de la hora en que el Maligno arriba a cobrar su deuda, Booz-Fausto se impacienta al esperar a Ruth-Margarita: “Entonces doblarán las doce de la noche / y el Caos / acogerá sonriente al hijo pródigo”. Si ella llegara a otra hora —o con un minuto de diferencia sería suficiente— habría salvación: “Así iré mutilándome hasta las doce de la noche, / mas si llegaras un minuto antes / en él todas mis dichas vivirías de nuevo”. O llega antes o llega justo a las doce; de lo contrario, todo estará

⁷² *Ibid*, p. 80.

⁷³ *Ibid*, Quinto acto, escena 11, p. 177.

perdido: “Más allá de las doce no se puede ver nada (...) Más allá de las doce no se puede ser nada”.

El apartado “Booz encuentra a Ruth” es un homenaje al encuentro entre Fausto y el Diablo, Margarita de por medio como premio, por supuesto. Los versos paralelísticos “Traes un viento...”, “Traes un viento...”, “Traes un viento...” y “Traes un viento...” son un conjuro y una invocación ante la inminente llegada del Chamuco. El Diablo es el “Príncipe de la potestad del aire”.⁷⁴ Uno de los principales principios teológicos de los Padres de la Iglesia indica que “Los demonios tienen dos moradas, el infierno, en el que torturan a los condenados, y el aire, desde donde incitan a los hombres al mal”.⁷⁵ De la misma manera (con tormenta y un fuerte viento) arriba el Conde Drácula a la ciudad donde habita la joven y bella señorita Mina Murray, quien, cual debe, recorta el artículo del periódico *Dailygraph*, del 8 de agosto, el cual da cuenta de la llegada de Drácula y lo pega en su *Diario*.⁷⁶ En “Booz encuentra a Ruth”, el viento de lo demoníaco hace que el muerto resucite. Como un auténtico reviniente, Booz-Fausto-Drácula repite el conjuro tres veces “Traea un viento...”, y a la cuarta vez dice: “Traes un viento que lame tu nombre en las cien lenguas de Babel, / y en él me traes a nacer en mí”. Drácula está listo para empezar a buscar sangre joven.

En cuestiones del Mal, las mujeres siempre saben lo que deben hacer. La Ruth-Margarita no podía ser la excepción. El poema de Owen es como un juego de candentes espejos biselados. Ella es Él y Él es ella. Ella está en Él y Él está en Ella. A Owen le

⁷⁴ Cfr. San Pablo, *Efesios II*, 2. Y cfr. S. Tomás, *Cuestiones L-LXIV Summa Teológica. Tractatus de angelis*.

⁷⁵ Alfonso M Di Nola, *Historia del Diablo*, p. 263.

⁷⁶ Bram Stoker, *Drácula*, Cap. VII.

encantaba este tipo de copulaciones lingüísticas. En la primera edición del *Libro de Ruth* (México, Firmamento, 1946)⁷⁷, se lee:

Ya me hundo a *buscarte* en un te amé que quiso ser te amo,

Sin embargo, Owen corrige el ejemplar ya impreso y modifica:

Ya me hundo a *buscarme* en un te amé que quiso ser te amo.

Sería más común que él se hundiera a buscarla a ella como una entidad exterior a él; es más complicado, y quizá más poético, que él se hunda a buscarse a sí mismo en relación con un amor que está en relación con ella.

El amor entre Booz y Ruth o entre Fausto y Margarita está estigmatizado por ese viento maligno y perverso del juego de espejos. Owen ha dicho que el *Libro de Ruth* bíblico es una historia de amor. Sí, es cierto. Pero lo que Owen hace es ironizarlo y parodiarlo desde la perspectiva de la perversidad. En Owen, aparte del amor está el Eros. El viejo Fausto-Booz tiene bastante experiencia; sabe muy bien para qué sirven esos “diez cómplices impunes / tan lentos en tejer mis apetitos / y en destejerlos por la noche”. Mientras espera la llegada de Ruth-Margarita, Booz-Fausto habla de “sus manos, callosas de esculpir en el aire / el fiel vacío exacto que llenará la forma de tu gracia”. Más adelante, dice: “deja la arcilla informe que habitas y que eres / en tanto que mis dedos no modelen tu estatua”. No hay que olvidar que un poco antes ha dicho “Deja la luz sin sexo en que te ahogas / ángel mientras mi lecho no te erija mujer”. Primero, como Dios, modelará en arcilla su figura

⁷⁷ Agradezco a Vicente Quirarte que me haya proporcionado un ejemplar fotocopiado del original que él posee, el cual, aparte de algunas correcciones hechas por Owen, lleva una dedicatoria de puño y letra de Owen para Elías Nandino.

para crearla; luego, o al mismo tiempo, como hombre —o como Diablo— la hará pasar de ángel a mujer, con sexo de por medio. A estas alturas del partido, no podía faltar la blasfemia. Todas estas linduras que Booz le dice a la Ruth, con las más negras intenciones, están dichas en tono responsorial y litúrgico. Como en *El Cantar de los Cantares*, el sexo, el eros y la poesía coquetean con el Mal. El *Libro de Ruth* de Owen combina de manera admirable el mito con una teoría poética y con una o varias experiencias personales del poeta en relación con el eros.

Una vez hecha la advertencia fatal (Fausto que la persigue con sus manos nudosas y tiernas de asesino), el viejo Fausto-Booz le hace una declaración de amor tal, que el Conde Drácula, Baudelaire y el conde de Lautréamont hubieran firmado gustosos y sin dudarlo: se trata de la declaración de amor más memorable de la literatura, cuando menos mexicana, desde el punto de vista del Mal y de la perversidad:

De mí saldrás exangüe y destinada a sueño como las mariposas
que capturan los dedos crueles de los niños;
de mí saldrás seca y estéril como las maldiciones escondidas en
los versos de amor que nadie escucha.

También la hubiera firmado Lord Byron. El “nuevo” romántico Gilberto Owen sigue fielmente a los viejos románticos. Cuando, en el drama del poeta inglés, Manfredo dice de Astarté: “I loved her and destroy’d her” será la divisa de los héroes fatales de la literatura romántica: “Ellos siembran en torno la maldición que pesa sobre su destino, arrastran como el simún a quien tiene la desgracia de encontrarse con ellos (...); se destruyen a sí mismos y destruyen a las infelices mujeres que caen en su órbita. Su vínculo con la amada es la de un demonio íncubo hacia su víctima”.⁷⁸

⁷⁸ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la lit. romántica*, p. 96.

La declaración de amor mencionada antes hace honor al pensamiento de Bataille cuando afirma: "El erotismo es, creo yo, la ratificación de la vida hasta en la muerte (...) tanto si se trata de erotismo puro (amor, pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser. Lo que llaman vicio deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor desencarnado es tanto más simbólico de la verdad última del amor cuanto la muerte aproxima y hiere a aquellos a los que el amor une".⁷⁸

El Príncipe de este Mundo posee una característica ambigua; un vicio que también es una virtud. Miente y dice la verdad. Es sincero y, al mismo tiempo, es un hipócrita. La declaración de amor citada es una sinceridad y está dicha abiertamente y sin tapujos. El Príncipe de las Potestades del Viento también es un caballero que advierte a una dama del peligro que él representa para ella como una perdición irresistible:

Huye de mí que soy ELVIENTOELDIABLO que te arrastra⁷⁹

Pero la Ruth-Margarita, como toda niña inteligente y bien nacida, sabe que las advertencias y las prohibiciones son las mejores invitaciones para ingresar al ámbito del Mal ("Prohibidnos algo, Y lo desearemos", dice la mujer sabia en *The wife of Bath's tale* de Chaucer). Cuando se trata de un aquelarre o de una "Noche de Walpurgis", la multitud acude, corre, vuela a su encuentro con el Macho Cabrío de la Media Noche; y el coro de brujos canta: "Las mujeres van todas delante; porque en tratándose de ir a casa del

⁷⁸ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, p. 23.

⁷⁹ En la edición de las *Obras* de Owen en el F.C.E., la expresión maligna aparece con cursivas pero minúsculas. En la primera edición del *Libro de Ruth* (México, Firmamento, 1946), revisada y aprobada por el propio Owen, dicha expresión aparece con mayúscula cerrada. El poeta resalta los signos del pecado.

Diablo, la mujer tiene mil pasos de ventaja”.⁸⁰ Las virtudes negativas de Owen, sus vicios, sus oraciones hipócritas y sus lujurias bilingües son tan reales como los “confesionarios [que] desencadenan sus arrepentimientos mentirosos”. El Sumo Señor y Regente de la Noche Perpetua no creó el mal, sólo lo ejerce. Él no echa a perder a las personas, sólo las ayuda un poco a poner en práctica su propia perversidad. Cuando el Arcángel Miguel trata de impedir que su hermano Lucifer siga echando a perder al mundo, le dice: “Detente (...) ¡Te lo ruego! Ante esta situación, Lucifer le contesta:

-Yo no obligo, sólo tiento. ¿Lo has olvidado?⁸¹

Actitudes perversas máximas. En “El Gato Negro” de E.A. Poe, el personaje principal ama profundamente a su esposa y los animales. Cuando es víctima del demonio de la perversidad ahorca cruelmente a su gato querido y asesina a su esposa. En relación con el animal, dice: “...lo ahorqué *porque* recordaba que me había querido y *porque estaba* seguro de que no había motivo para matarlo; lo ahorqué *porque* sabía que, al hacerlo, cometía un pecado, un pecado mortal que comprometería mi alma hasta llevarla –si ello fuera posible– más allá del alcance de la infinita misericordia del Dios más misericordioso y más terrible”.⁸² Owen podría decir lo mismo a propósito de las palabras que pronuncia Fausto-Booz sobre sus nudosas manos y tiernas de asesino y sobre la inminente seducción de una joven virgen. Fausto-Booz seduce y destruye a Margarita porque no debería hacerlo; porque ella lo ama; porque ella ha aceptado lo que el Maligno le ofrece; porque no se detiene. En este conocimiento, con la conciencia de saber que se hace algo malo porque es malo, que podría evitarse para hacer el bien, pero por eso

⁸⁰ Goethe, *Fausto I*, Escena XXI, p. 830.

⁸¹ Taylor Caldwell, *Diálogos con el Diablo*, p. 218.

⁸² E. A. Poe, “El gato negro”, en *Cuentos I*, p. 108.

mismo no se evita; en este límite está su máxima perversidad. ¿No hay en este caso –dice Poe- “una tendencia permanente, que enfrenta descaradamente el buen sentido, una tendencia a transgredir lo que constituye *La Ley* por el solo hecho de hacerlo?”.⁸³ Owen ha dicho que el *Libro de Ruth* trata de una historia de amor. Interesante concepto del amor, el cual remite directamente al pensamiento de otro discípulo del Maligno:

Pero yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor estriba en la certidumbre de hacer el *mal*. El hombre y la mujer saben, desde que nacen, que en el mal se halla toda voluptuosidad.⁸⁴

Que el amor tenga que ver con la voluptuosidad, con el sexo y con el mal en una obra donde se habla de Fausto y se alude a una mujer joven –Margarita-, no es casual. El mito de Fausto se basa en estos elementos. Un poeta inteligente que sabía pensar y escribir entre líneas como Owen lo captó muy bien en sus lecturas de la obra de Goethe y de Marlowe. La mayor obsesión del doctor Fausto es, en su vejez, recuperar la perdida potencia física y viril para poder poseer a Margarita; y lo logra gracias al pacto que hace con el Diabolo. Entre líneas, en esta trama está implícito el sexo, la juventud, la vejez y el Diabolo; obsesiones innegables en todo ser humano. Cuando el doctor Fausto habla con Mefistófeles le dice: “...en mi ser íntimo quiero gozar de lo que de toda la humanidad es patrimonio, aprehender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también”.⁸⁵ Lo más alto seguramente tiene que ver con el conocimiento superior, con el Bien y la sabiduría. Pero lo más bajo

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Charles Baudelaire, *Diarios íntimos*, p. 16.

⁸⁵ Goethe, *Fausto, primera parte*, escena IV, p. 792-793.

tiene que ver con el Mal. En este sentido, son importantes la magia, la brujería, el sexo, la lujuria y la depravación. La "Noche de Walpurgis" es un buen ejemplo. Este aspecto de lo más bajo es tan terrible, que Goethe mismo sólo lo dejó entrever entre líneas en su obra máxima. Tal vez no tuvo valor para publicar completo el pasaje original de tal noche demoníaca. Por miedo a la censura y a la opinión de sus lectores, decidió quitar la parte más fuerte y dejar guardado, para tiempos futuros, ese "odre infernal con escenas de brujas".⁸⁶ En esta parte expurgada, la "Noche de Walpurgis" es un verdadero aquelarre; situación que preocupaba e interesaba sobremanera a Goethe, pues como Owen, sabía que "por la carne también se llega al cielo".

Aparte del límite y conciencia o conocimiento de una situación límite, la perversidad es gozo y placer. Y éste también es un motivo importante en el mito del Fausto. Cuando ha expirado el plazo pactado con el Diablo, el doctor empieza a pagar su deuda sufriendo los tormentos del infierno. Ante tal tormento, pide compasión y clemencia; como no puede soportar la visión de los tormentos espantosos del infierno, exclama que ya es suficiente, pero el ángel malo le dice:

Aún no: Todavía has de sentir
y degustar el agujijón de todos ellos.
Que quien ama el placer perecerá por el placer.⁸⁷

Sentir, gustar, degustar, disfrutar el placer del Mal, al sufrirlo. En "El extraño caso del Sr. Valdemar", de E.A. Poe, un médico logra que su paciente se mantenga en el límite justo entre la vida y la muerte. Después de un buen tiempo, cuando el sufrimiento

⁸⁶ Cfr. Raúl Torres, "Goethe: *Paralipomena obscena*. La escena suprimida en la 'Noche de Walpurgis' de *Fausto*". En *Tema y variaciones de literatura*. México, UAM, 1977, p. 31-83.

⁸⁷ Ch. Marlowe, *Fausto*, Acto V, p. 175.

es ya insoportable, el individuo pide, implora que ya lo dejen morir. En "Ligeia", la mujer que porta este nombre posee una belleza extraña, ajena al concepto de belleza griega. Ligeia posee una belleza irregular, inarmónica, pero sumamente extraña; al mismo tiempo es comprensible e inconcebible. Al contemplarla se goza y sufre su belleza, porque remite al placer que se produce cuando se tiene la sensación de que está uno a punto de comprender lo extraño, sin conseguirlo nunca. Como cuando se está a punto de acordarse de algo, y ese algo se tiene "en la punta de la lengua". Límite, sufrimiento y goce; situaciones en las cuales es fundamental la morosidad.

El mito de Booz y Ruth es pródigo en estas situaciones. En el texto bíblico, Ruth pasa la noche calentando los pies del viejo Booz; la unión vendrá después. En el poema de Víctor Hugo lo importante es la contemplación mística. En el poema de Owen, el viejo Booz – poseedor de la ciencia y la paciencia- hace un recorrido, todo un viaje, por el cuerpo de Ruth. El cuerpo es una isla, un litoral, un planeta y es la vía láctea. Ya se ve que el recorrido llevará su tiempo. Pero, se pregunta Booz ¿cuál es la prisa? El hombre viejo y la mujer joven; el hombre viejo quien, como Ponce de León (en *The fountain* de O'Neill), anda en busca de la fuente de la juventud: "Quién habitara tu veraz incendio / rodeado de azucenas por doquiera": incendio (eros) y azucenas (pureza, inocencia y virginidad). "Has bajado una mano hasta tu centro" (...) "Cinco uñas se apagan en tu centro". En el viaje de la experiencia mística que Owen recomendaba (a propósito de hacerle el amor a una mujer virgen –cfr. Cap. I de este trabajo, hoja-), hay que hacer numerosas escalas: rostro, cabello, orejas, brazos, pechos, vientre, piernas, pies besables y besados que aún saben al vino que pisaron en los lagares: embriaguez, éxtasis: "Ya no va a dolerme el mar / porque conocí la fuente". "Cómo temer tus años, si me dabas / toda mi juventud en

mi deseo". En la relación entre Booz-Fausto y Ruth Margarita, se da lo que en la novela de Raymond Radiguet (*El diablo en el cuerpo*) se menciona como "El juego inocente que se cifra en la profanación o el desgarramiento de la virtud y la inocencia". En este acto supremo se mezclan la moral, el acto libre, la poesía y la teología; todas ellas situaciones bastante caras a Gilberto Owen. "Es difícil aislar una cualidad moral en el acto libre —afirma Balthazar, el personaje de Durrell. Y, además, enamorarse de alguien más ignorante que uno mismo añade el delicioso estremecimiento que produce la conciencia de pervertirlo, de sumirlo en el barro del que nacen las pasiones, y los poemas, y las teorías sobre Dios. Quizá sea más prudente no emitir juicios".⁸⁸

Mientras esto sucede, Ruth-Margarita es ángel, sirena sin canción y corza sin pulso, antes de que en el lecho de Fausto-Booz sea erigida mujer. Este acto sucede tras bambalinas o no sucede nunca; eso no importa mucho. Lo verdaderamente importante es agotar la eternidad en el instante del límite de la perdición, propia de la perversidad y gozarlo infinitamente. "Si observamos el interdicto —escribe Bataille— le estamos sometidos, dejamos de tener conciencia de él. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la que el interdicto no sería tal; es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda, que manteniendo el interdicto, lo mantiene *para disfrutar de él*".⁸⁹ Tan intensa es esta situación, que la mejor manera de tratar de explicarla es citando un poema en el que el sentido de la morosidad en relación con el eros es fundamental; el poema es de un poeta, quien, no por casualidad, es oweniano:

El peligroso amor a una virginidad
No habrá sido en verdad amor a ella

⁸⁸ Lawrence Durrell, *El cuarteto de Alejandría*. Balthazar, p. 59.

⁸⁹ Georges Bataille, *El Erotismo*, p. 56.

Si no la ha desflorado
 Mas tampoco la ha amado
 Si no la ha amado intacta
 Y sólo el más moroso de los desfloradores
 Suspende ese desgarró ensangrentado
 De sus dos rostros de su amor dolorosos
 Pero esa suspensión nunca concluye
 Estará abierto su llamado
 En su amor desflorado
 Siempre hablará el amor indesflorado ⁹⁰

Una vez que ha transcurrido el instante de la eternidad, y después de haber suplantado su edad, ahora sí, el perverso está listo para huir, y la huida —como no podía ser de otra manera— es “infame”. Cometida la infamia, cuando el individuo se despide (“Ya me voy con mi muerte de música a otra parte. / Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía”), pareciera repetir las palabras de otro perverso llamado Des Esseintes: “¡Señor, ten piedad de este cristiano que duda, de este incrédulo que quisiera creer, de este galeote de la vida que se embarca, en plena noche, solo, bajo un firmamento que ya no iluminan los faros consoladores de la antigua esperanza”.⁹⁰

Límite y conciencia del placer y del temor de lo prohibido. Owen sabía —tenía que saberlo— que el texto bíblico que él parodia se usa en las ceremonias de bodas entre los judíos. Booz y Ruth son el símbolo de los futuros esposos conforme a la Ley. Lo importante en Owen es la transgresión de esa Ley; asimismo, Owen sabía que ese libro es importante por contener el inicio del linaje que empieza por Booz, pasa por el Rey David y termina en Cristo. Saberlo, parodiarlo, ironizarlo, transgredirlo, gozarlo.

El linaje es importante. En el *Manual del perfecto perverso*, se lee: “Como el rey David era viejo, y entrado en días, cubríanle de

⁹⁰ Tomás Segovia, “Ceremonial del Moroso”, *Poesía* (1943-1997), p. 684.

⁹¹ Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, p. 366.

vestidos, mas no se calentaba. / Dijéronle por tanto sus siervos: Busquen a mi señor el rey una moza virgen, para que esté delante del rey, y lo abrigue, y duerma a su lado, y calentará a mi señor el rey" (*Libro primero de los reyes, I, 1-2*). Sabiduría milenaria en la *Biblia*, con el tiempo va adquiriendo el matiz de la perversidad. Otro del mismo linaje (o calaña), hace la defensa de los viejos "rabos verdes".⁹³ El hombre viejo y la mujer joven actualizan el arquetipo: el *Senex* y el *Puer*. Este arquetipo era otra de las obsesiones del poeta Gilberto Owen desde siempre. En plena juventud (a los 19 años), como todo un joven-viejo, ya sabe de la importancia de las mujeres jóvenes. En esa edad, nada mejor que las colegialas. En 1923, Owen escribe un poema que ya apunta y revela el sentido de la perversidad y del libertinaje; en él se mezcla la juventud, lo carnal y lo divino; sin faltar, por supuesto, la noción de límite del mediodía. El poema se llama "Mediodía arbitrario"; en él describe a unas colegialas que "Van volando (...) / locas, carnales y divinas (...) ¡floridas, carnales, divinas!". La repetición y el matiz de admiración son bastante significativos y también la lujuria:

Y para fiesta de mis ojos,
y fiesta de las bocas rojas,
el viento despliega mil alas,
mil alas de doradas hojas,
y con libertinos arrojados
alza el traje de las colegialas.⁹³

Ya desde entonces la noción de límite, en relación con el eros y la perversidad, estaba en su incipiente poema. La situación sucede al mediodía; y lo que menos importa –por el momento– es el deseo de poseerlas físicamente. Lo fundamental es que los ávidos ojos del

⁹³ Ramón López Velarde, "Los viejos verdes", en *Novedad de la patria y otras prosas*, p. P. 63.

⁹³ Gilberto Owen, "Mediodía arbitrario", México, D.F., 1923; publicado en *Periódico de poesía*, Nueva Época, No. 12, Invierno de 1995-1996, p. 88.

poeta se fijan, sobre todo, en la “fiesta de las bocas rojas” de las colegialas. Además, lo esencial es el momento justo en que el viento levanta el traje de las colegialas, no lo que se podría ver después. El poema, en su última estrofa, termina insistiendo en la boca de una de las colegialas y, además, en los ojos de ella que apuñalan a los de él. No la amenaza de la herida, ni la muerte posterior, sino el momento de la ráfaga, del látigo del instante eterno de la perversidad. Es interesante destacar la insistencia de Owen en relación con los elementos que remiten al Mal. En la segunda estrofa del poema “Mediodía de arbitrio”: el grupo de mujeres que en día domingo alegran el parque junto con la banda municipal, “Bajo un terco llover / de hojas de oro, pasa el Pecado Mortal / en teorías de carne florecida y triunfal”. Además, el corazón del sujeto lírico corre tras de una de las mujeres en desbandada, lo cual significará: muerte, sacrificio, sufrimiento o expiación: “corre tras el milagro que en sus risas replica, / ¡oh corazón! Y enclávate en esa nueva cruz”.

El instante eterno de la perversidad es el vicio mayor de Owen, el cual rinde el máximo deleite a su alma. En esto se parece Owen a Don Juan; de aquí su pesimismo, su desamor y su errancia sin fin. Cosa rara en un filósofo racionalista, Ortega y Gasset ha sabido señalar este vicio en Don Juan: “El vicio de Don Juan no es, como una plebeya psicología supone, la brutal sensualidad. Al contrario, las figuras históricas que con sus rasgos han contribuido al carácter ideal de Don Juan se distinguieron por una anómala frigidez ante los placeres sexuales. El deleite donjuanesco es el de asistir una vez y otra a esa maravillosa escena de la transfiguración femenina, a ese patético instante en que la larva se hace, en honor de un hombre, mariposa. Concluida la escena vuelve la mueca fría a los labios de Don Juan y dejando que la mariposa quemé al sol sus

alas recién desplegadas se orienta hacia otra crisálida".⁹⁴ La diferencia con Don Juan es que en la perversidad importa todo: la brutal sensualidad, la ausencia de toda frigidez, el placer, el gozo, el sufrimiento y el éxtasis del momento que agota la eternidad en un instante. Tampoco hay ninguna prisa para orientarse de inmediato hacia otra crisálida, pues hay otro elemento, propio de la perversidad, que impide toda huida: la fascinación.

La perversidad –límite y goce y sufrimiento- también tiene que ver con la fascinación. Y Owen no es ajeno a ello. En el capítulo 13 de *Novela como nube (notas de policía)*, Ernesto asiste con una amiga a ver una película. De repente, aparece un hombre delante de ellos. Ernesto no sabe decir cómo es, pero –dice- es El Hombre, así con mayúsculas. Por alusión a una mujer llamada Eva, se puede pensar que se trata de Adán. Algo brilla en sus manos. "Ernesto siente algo ardoroso, incendiado, como el índice de Dios –y su Ojo, en los de ese hombre, como un espejo ustorio que recogiera todos los pecados de toda la vida de Ernesto, y los proyectara, ardientes, con un solo castigo- que le toca el rostro, quemándoselo".⁹⁵ Los motivos son interesantes: Dios, Ojo, espejo ustorio, pecados, castigo, rostro quemado. La mirada de Dios –Su Ojo, Su Mirada y Su Dedo Índice calcinan el rostro. La mirada poderosa sobre otro individuo, quemándolo, paralizándolo, tiene que ver con el temor y la superstición del mal de ojo: la fascinación.

La fascinación –como mal de ojo- remite al mito de la Medusa y Perseo. Según Ovidio, Perseo roba el ojo de las Greas –como si se tratara de un amuleto-, el cual permite acercarse a la Gorgona para vencerla cortándole la cabeza.⁹⁶ Nadie ha podido describir realmente el rostro ni el cuerpo de la Medusa. Lo más común es representarla,

⁹⁴ José Ortega y Gasset, "Divagación ante el retrato de la Marquesa de Santillana", en *El espectador*, p. 181.

⁹⁵ Gilberto Owen, *Obras*, p. 162-163.

⁹⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, p. 80

ya muerta, como una cabeza decapitada. El arte la representa ya muerta y nada más como un objeto aterrador. La Gorgona es el símbolo de la mirada pasmosa: paralización, estupefacción: las caras de la fascinación.

La fascinación tiene que ver con lo sagrado. *Sacer*: lo sagrado: lo benigno y lo maligno. Lo tremendo y lo fascinante. Lo tremendo: la sagrada cólera y la inexorable justicia de los celosos dioses, ante quienes el temeroso pecador pide perdón. Lo fascinante: formas de posesión sagrada: vértigo dionisiaco, éxtasis divino, intensidad de la bondad de Dios, el perdón y el amor divino a sus criaturas, lo cual atrae irresistiblemente al creyente. La fascinación, en rigor, incluye tanto la posesión divina como la fascinación maligna.⁹⁷

Lo mismo sucede con el rostro de la Medusa. La Gorgona expulsa y encarna simultáneamente un ideal nefario y nefasto. Incluye lo insólito y lo extraordinario. "Las pautas normales, las clasificaciones, aparecen embrolladas y trastocadas. Lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo bello y lo feo, lo humano y lo bestial, lo celestial y lo infernal, lo alto y lo bajo (Gorgo da a luz a sus retoños a través del cuello a la manera de las comadreas que, al parir, por la boca, invierten las funciones bucal y vaginal), lo interior y lo exterior (la lengua no permanece oculta dentro de la boca sino que se proyecta como un sexo viril, desplazado, erecto, amenazante), en fin, todas las categorías se trastuecan, se funden y se confunden en su rostro. De ahí que esa figura se sitúa de entrada en una zona de lo sobrenatural que de alguna manera, cuestiona la rigurosa diferenciación entre dioses, hombres y animales, como entre los niveles y los elementos cósmicos. Se produce una mezcla muy inquietante, análoga a la que realiza Dioniso, mediante la alegría y la liberación, hacia la comunión con una edad de oro; pero con Gorgo ese desorden se produce, por el horror y el espanto, en la

⁹⁷ Tobin Siebers, *El espejo de Medusa*, p. 94.

confusión de la noche".⁹⁸ Lo sagrado y lo profano; el tabú y la ley; lo puro y lo impuro. Amuleto que contagia y cura el mal de Ojo. Como máscara es fascinante, protectora y perversa: duplicidad que hechiza, que fascina.

Su duplicidad máxima se revela en la evolución de sus representaciones en el arte. En su aspecto arcaico, posee un rostro redondo, rizos ornamentados, una ancha boca que pone al descubierto dientes y colmillos, una saliente lengua; serpientes en la cabeza y barba en el rostro. En su etapa de transición, el rostro sigue siendo redondo, los dientes y la lengua aparecen como rasgos mucho más suaves y menos repulsivos que los de la forma anterior. Las serpientes parecen bucles, y la barba desaparece. En su aspecto más insólito, la Medusa aparece con el rostro de una mujer hermosa; rostro siniestro, triste y crecientemente patético; hasta llegar a una máscara mortuoria serena y dignificada.⁹⁹

El monstruo y la mujer hermosa: Gorgona y la diosa Atenea, las dos caras de la misma moneda. Pareciera que tanto la Medusa como Atenea tuvieran que hacer un recorrido que va del monstruo o de la diosa serpiente a la de guardián benévolo o imagen protectora (recuérdese "el hermoso guardián insobornable" mencionado en el capítulo IV de este trabajo). Duplicidad por excelencia, no podía faltar el Esto y lo Otro terrible. "La amenazante figura, ataviada con una inhumana indumentaria representación sobrenatural, parece justificar la implacable e inmediata justicia de Perseo. Empero, al mismo tiempo que deforma la representación de Medusa, con objeto de desencadenar esta violenta y dudosa justicia, se vuelve contra sí mismo, revelándonos gradualmente los rasgos de un rostro humano bajo la máscara de la Medusa".¹⁰⁰ La evolución que va de un

⁹⁸ Jean Pierre Vernant, *La muerte en los ojos*, p. 103.

⁹⁹ Tobin Siebers, *op. Cit.*, p. 59.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

monstruo aterrador a un hermoso guardián es una imagen cautivante, fascinante.

La poesía de Gilberto Owen participa de la perversidad: límite, goce y fascinación. La poesía de este poeta nunca dice ni deja de decir. Por el contrario, sólo insinúa; todo lo cual termina en provocación e incertidumbre. Ya he hablado de sus recursos y de la no facticidad de su lenguaje en el Capítulo III "El nombre, el signo y el cuerpo de la poesía". Cuando quiere velar un nombre importante en su vida, hace uso del acróstico. Cuando se trata de situaciones de la vida, él siempre encuentra o se sitúa en el límite de los contrarios: en cuestión de memoria (tiempo presente y tiempo pasado), él está a punto de recordarlo todo; en cuestión de espacio (quedarse o irse) todo está a punto de partir. En cuestión de mito, su lugar no es, en rigor, el Infierno, sino esa isla árida y desierta que Dante describe como límite entre el Infierno y el Purgatorio, y donde el ángel de Dios, el hermoso guardián insobornable, lo marca con siete llagas en la frente y que son los siete pecados capitales. Importancia del Purgatorio: de un lado, la condena eterna; del otro, la esperanza de salvación. Provocación y desafío. Conciencia e inconsciencia. Aspectos moral (perversidad) y psicopatológico (perversión). Problema teológico (el Mal) y actitud inconsciente (el deseo). Como Don Juan, "El perverso es justamente aquel que se confronta con la cuestión del principio mismo que pone en movimiento el lenguaje inconsciente: el del deseo. Pues el deseo encuentra, en su ser, la cuestión de lo que se opone a él y lo funda simultáneamente -lo prohibido, instancia de la *ley*- término que aquí designa lo que tiene función de prohibido en la estructura inconsciente".¹⁰¹

Como Emily Dickinson, pareciera que Owen poseyera o conociera un saber prohibido y le fuera imposible nombrarlo; o, lo

¹⁰¹ Paul-Laurent Assoun, *El perverso y la mujer en la literatura*, p. 23.

que es peor, se negara a hacerlo, sólo por el placer y el goce. Como él mismo, el poeta quiere que su lector aprenda a pensar y a leer entre líneas. En esto se parece a la Medusa. “La notable habilidad de la cabeza de la Medusa para representar lo que no se puede o no debe representarse, emerge constantemente a lo largo de la historia del pensamiento. La cabeza de Medusa con frecuencia simboliza aquellos aspectos de la filosofía que son inconcebiblemente perversos o simplemente impensables: los misterios”.¹⁰¹

A Owen le gusta hablar de vicios, chacales, milanos y de alma podrida; pero le gusta todavía más la palabra *pecado*. Como las personas que lo rodean carecen de esta noción, el poeta exalta sus signos; sólo los signos, no la expresión directa. Por tanto, si habla de Xavier Villaurrutia, le dice que no lo olvida y que acaso no lo pueda encontrar sin regresar. Dice “Se aficiona uno a la sed, se vuelve un vicio”. Menciona la exaltación de los signos del pecado y agrega: “Una Sodoma virginal, pero Sodoma no más, es prueba para ángeles teologales. Lo ha sido mía y me llamo llama, fervor, oh llama de amor viva”. Una vez más, la provocación, la insinuación, el límite, el goce de saber algo, pero nunca decirlo abiertamente. La fascinación de la tentación.

En la fascinación de la tentación, el poeta Gilberto Owen actualiza otro arquetipo: El Diablo. El viernes por la tarde del 12 de agosto de 1949, Owen le escribe una carta desde Filadelfia a Salvador Novo. Y le dice: “Salvador queridísimo: Aquí, en el verano, les salen a las mujeres unos paricutinitos que llaman senos; son unas cosas perturbadoras que, a veces, resultan lo que llaman *cheaters*, los cuales pueden adquirirse en cualquier casa de modas femeninas”. Y más adelante dice: “Yo vivo cinco días a cien grados en Filadelfia, y dos días de millonario en Allenhurst. Es una playa para menores de

¹⁰¹ Tobin Siebers, *op. Cit.*, p. 34.

edad, en la que suelo repasar, de memoria, el *Libro de Ruth*".¹⁰² En principio la situación es simple. La esposa de Owen era millonaria y dejaba que el poeta viera y estuviera con sus hijos los fines de semana; esos son los días de millonario de Owen, y bien pudo llevarlos de paseo a dicha isla. Sin embargo, cabría pensar ¿por qué, precisamente, en una playa para menores de edad se dedica a repasar de memoria el *Libro de Ruth*? ¿Contemplando a qué menores de edad cuáles versos eran los repasados en relación con el viaje de Booz por el amor y el cuerpo de la Ruth? Nunca lo sabremos. Pero es interesante la forma exquisita en que Owen envenena, emponzoña todo lo que toca o, en este caso, lo que dice; mejor dicho, lo que está siempre a punto de decir. Como quiera que sea, en esta situación actualiza la imagen arquetípica de Lucifer: De la misma manera que Owen, Satanás abandona temporalmente el infierno y se dirige a la isla del Paraíso del Edén; agazapado entre la maleza, ve, mira y contempla a la pareja no por primordial menos desnuda. Y mientras goza el panorama, repasa en su memoria el plan que ha elaborado para hacer caer en tentación a la hermosa y desnuda y succulenta Madre Eva.¹⁰³

El Príncipe del Oriente no obliga, sólo tienta. Aparte de la inteligencia y su relación con la creación poética —como lo entendía Jorge Cuesta-¹⁰⁴, el Diablo es la tentación. Y algunos individuos encarnan dicha tentación, la actualizan y la ponen en práctica. "Algunos seres han nacido para sembrar el bien y el mal en una medida mucho mayor que los demás mortales, portadores inconscientes de enfermedades que no pueden curar. Quizá deberíamos estudiarlos, pues es posible que estimulen la creación en la medida misma de la corrupción y confusión aparentes que

¹⁰² Gilberto Owen, *Obras*, p. 292-293.

¹⁰³ John Milton, *El Paraíso perdido*, p. 55-56.

¹⁰⁴ Jorge Cuesta, "El Diablo en la Poesía", *Poemas y ensayos II*, p. 166 y ss.

provocan o buscan”,¹⁰⁵ dice Darley refiriéndose a ese otro ser demoníaco y perverso llamado Justine. En un relato de Robert Musil, una mujer burguesa de nacimiento y fiel y decente por vocación, se atreve a viajar sola sin saber que el Príncipe de este Mundo se le aparecerá. Se topa, se encuentra, se reencuentra y se vuelve a encontrar con un individuo que la inquieta. El fulano posee todo menos lo que sería atractivo e interesante para ella. Sin embargo, la mujer ya no puede vivir en paz. Aunque se resiste heroicamente escudándose en su virtud, el Diablo sabe más por Diablo y le dice:

- Se le nota en la cara que usted es una de aquellas mujeres cuyo destino es ser arrebatadas por un huracán. Usted es orgullosa y quiere ocultarlo; pero créame, eso no engaña a un conocedor del alma femenina.

Y como la mujer todavía se resistiera, el individuo le da el tiro de gracia:

- Es el destino, hay hombres cuyo destino es traer la inquietud, hay que abrirse a ella, nada puede servir de protección.¹⁰⁶

El poeta Gilberto Owen —libre albedrío que conduce a los vicios, herejías, blasfemias, tentaciones— es uno de ellos. Libertino y, sobre todo, perverso, obliga a pensar con García Ponce, que “El libertinaje no es sólo una cuestión de valores morales o económicos sino una práctica gozosa para sus adeptos, mediante la cual se define

¹⁰⁵ Lawrence Durrell, *El enristo de Alejandria. Balthazar*, p. 58.

¹⁰⁶ Robert Musil, “La culminación del amor”, en *Uniones*, p. 58.

su manera de ser y de pensar y es una fuente de riqueza para la creación. Hay que guardar este derecho".¹⁰⁷

El núcleo de toda la obra de Owen es el *Madrigal por Medusa*: alarde y monumento a la perversidad (límite, goce, sufrimiento y fascinación). En el enfrentamiento con lo inconcebible del rostro de la Medusa, Perseo se queda petrificado en el momento justo —el límite— en que sus ojos quedan astillados y, al mismo tiempo, siente la prisa de salvarse. El instante del límite se vuelve eterno y sufriente y gozoso y fascinante: el pulso de la mano asesina es como una noche feliz cuyos minutos no deben contarse; es una noche que es amor dormido y es dolor bisiesto emparedado en años. "Lo que puede llamarse la fascinación de la corrupción penetra cada rasgo de su belleza exquisitamente realizada".¹⁰⁸ Como se trata de poesía que siempre está a punto de decir, la voz del pez sitibundo debe quedar helada en la garganta, pues si dijera lo que no debe —lo inconcebible—, sería capaz de romper la muerte del pez sitibundo con semejante grito de la noche. Cuentas claras y amistades duraderas. Perseo acepta la derrota y queda petrificado y fascinado de sí mismo; acepta perderlo todo: espada y cabeza no cortada; excepto lo más importante, lo único que se puede ganar en la derrota: el gesto huraño, la mueca, como única huella del límite, del goce y de la fascinación eternos, sin excluir el sufrimiento y la tortura.

La poesía de Owen es una metáfora del rostro de la Medusa; esto es, de la mueca de la perversidad (límite, goce y fascinación). Parafraseando a E. A. Poe, frente al abismo de la destrucción en relación con el lenguaje de la poesía, de este lado del abismo está la salvación del sentido directo (denotación); enfrente, el abismo de la polisemia y del sinsentido (connotación), lo cual, viéndolo bien, es

¹⁰⁷ Juan García Ponce, "Algunos apuntes sobre la costumbre conocida como libertinaje", en Revista *Biblioteca de México*. No. 59 y 60, ser., dic. De 2000, p. 7.

¹⁰⁸ Walter Pater citado por Mario Praz en *op. Cit.*, p. 44.

otra forma de la salvación. La poesía de Owen se balancea entre estas situaciones: el límite, como lujo de la inteligencia poética, del goce y de la fascinación como castigo por intuir lo que no se puede ni se debe mencionar. Medusa y Gorgona, nuestra señora de los umbrales y de los tormentos eternos. Milton la sitúa en una posición clave: es el hermoso y terrible guardián de una laguna, cuya agua, de ser bebida, proporcionaría el olvido total. Pero sólo la ofrece a los condenados y, cuando éstos están a punto de tomarla, se las desaparece.¹⁰⁹ Como el tormento de Tántalo, el hombre perverso no busca ni quiere la salvación ni la abolición de la Divinidad o de la Ley o el Interdicto; por el contrario, los conserva, a fin de que el tormento eterno valga la pena.

Hay hombres que nacen viejos, cansados y derrotados, decía Fernando Pessoa; contemplan el rostro de una muerta cuyos ojos ninguna mano cerró con amor, a fin de encontrar el nombre, el signo y el cuerpo de la poesía. No obstante, el hermoso guardián insobornable los castiga o los premia con el sensual mordisco del Demonio, lo cual los lleva al ámbito de la perversidad. Ritmo hesicástico del límite, del goce, del sufrimiento y de la fascinación, podemos terminar.

La poesía de Owen es como el cuadro "Inmaculada" de Balthus, para mencionar a otro huésped distinguido en la ruta antigua de los hombres perversos: una hermosa joven adolescente, con pijama verde intenso, duerme profundamente en una postura y una posición completamente provocativas. La pijama está desabotonada de tal manera que exhibe impudicamente los senos de la joven. La blancura del cuerpo contrasta con el verde intenso de la pijama y ambos colores contrastan con el negro azabache de la cabellera larga, rizada y abundante de la hermosa joven. Ante tal imagen es inevitable preguntarse ¿en quién o en qué estará soñando?

¹⁰⁹ John Milton, *op. Cit.*, Libro II, p. 27.

La misma pregunta se hizo Proust viendo dormida a Albertina; la misma situación vivió Gerardo Diego con la mujer inmensamente lejana que dormía a su lado (ella por sus sueños y por el mar las naves). Así le pasó a Booz ante Ruth (“-y no saber qué eres ni qué estarás soñando”). Y así nos pasa a nosotros lectores ante la poesía de Owen.

A final de cuentas ¿qué dice o qué intenta decir la poesía de Owen: mitificar la vida y vivificar el mito, un proceso alquímico, la historia de un desamor, quedarse como obra abierta, sus traumas psicológicos en relación con la figura de su padre y su nombre verdadero, el tiempo sagrado y el tiempo profano, el Mal y la perversidad?

Hoy, la destrozáramos por saberlo.

CONCLUSIONES

Se les llame o no se les llame, Dios y el Diablo siempre estarán presentes. Lo importante es saber en qué forma y con qué intenciones. Así reza la sabiduría de los hombres antiguos. Carl Gustav Jung escribió estas palabras en la entrada de su casa. Este pensamiento es milenario. Algunas personas se desenvuelven al margen de cualquier religión o dogma; otras lo hacen dentro de alguno de dichos dogmas. De cualquier forma, en el fondo la situación es la misma. Ambos tipos de personas tienen que elegir entre lo que deben hacer porque está bien, y lo que deben evitar porque se trata de algo malo. Que unos se enfrenten sólo con su conciencia y otros con las personificaciones de ella en relación con su religión o dogma, sólo es cuestión de formas. En ambos casos se trata del individuo frente al Bien y el Mal.

Los grandes poetas no tienen biografía; su obra es su biografía. Lo que escribió Octavio Paz a propósito de Fernando Pessoa, podría decirse también del poeta mexicano Gilberto Owen. En mi trabajo hice un recorrido cronológico por la obra del poeta de Sinaloa (de Primeros poemas al Libro de Ruth). Mi intención fue tratar de comprender la visión del mundo del autor. Con los pocos indicios biográficos que el poeta revela, intenté captar cómo se inicia un tono y un uso de ciertos motivos; cómo se desarrollan, y cómo, finalmente, se llevan a plenitud en la obra de madurez. Al principio se delata como un joven-viejo; al final, como un viejo que a toda costa —mitología y malignidad de por medio— trata de no perder lo que le queda de joven, así sea mera nostalgia.

El Mal tiene sus profundidades. De la postura judeo-cristiana, Owen pasa a la cultura griega. El individuo tiene que conciliar su sentido del Mal con su postura como artista y como poeta. Al contemplar la imagen plástica de Perseo cortando la cabeza de la Medusa, intuye el Mal propio del Cosmos: el hombre, hasta cuando gana, pierde. El poeta, quien intenta conquistar o vencer a la poesía, también pierde siempre. El lado contrario de las cosas (el contramito) también posee un valor fundamental cuando se lo enfrenta con el lado conocido y aceptado culturalmente. El "Madrigal por Medusa" es la parte más importante de Perseo vencido. Por un lado, la imagen de la decapitación de la Medusa permite al poeta intuir el Mal que radica en el Cosmos; por otro, determina el pesimismo y el sentido de la derrota de Owen. A diferencia de los otros miembros del grupo de Contemporáneos, Owen no se pierde para encontrarse; antes bien, cuando contempla tal imagen, en realidad se encuentra a sí mismo para perderse. Pesimismo, derrota y sumo Mal determinan la poética de Owen en tres niveles.

En un primer nivel, Owen se enfrenta con la poesía desde el punto de vista del cuerpo, del signo y del nombre de tal entidad inasible. En cuanto al cuerpo, el poeta se refiere a la sensualidad del lenguaje poético sin excluir el buen uso de la retórica. Los recursos que el poeta utiliza y las manipulaciones que hacen con ellos, revelan una actitud erótica frente al lenguaje. Como el poeta mezcla biografía, mito y poesía, al escribir revela un signo: la línea circular que baja para subir (looping the loop). El sistema de coordenadas, desde un punto de vista geográfico y desde la perspectiva de la física moderna, es fundamental. En cuanto al nombre de la poesía y del poeta, el pesimismo y el sentido del fracaso determinan este primer nivel de la poética: el poeta no posee nombre; al mismo tiempo, la poesía es inenominable.

En un segundo nivel, la poética de Owen tiene que ver con la personalización de las entidades del Alma. De alguna manera, hacer poesía es nombrar míticamente. Las figuras del Alma se relacionan y se funden entre sí. La profundidad del Mal en el Cosmos se corresponde con la profundidad del Mal en el alma del individuo. El alma es el cosmos del individuo. El poeta realiza un viaje al interior de su Alma y se encuentra con los tres mil personajes llamados Owen que lo constituyen. A partir de entonces su poesía se puebla de una legión de personajes: Orfeo, Ulises, Penélope, Susana, Cristo, Lot, Booz, Jacob, Fausto, Ruth... El Alma está plagada de entidades que desean hablar. El poeta les da voz y los personifica. De esta manera se funden el mito y la vida en la poesía de Owen. Dos figuras míticas sintetizan el pesimismo, el sentido de la derrota, lo antiheroico, lo poético, lo amoroso y lo erótico en la obra de Owen: la lucha de Jacob con el ángel y el sueño de la escala nocturna. La escalera: subir y bajar; arriba y abajo; el Cielo y el Infierno. En Owen el destino es importante: no le fue dado el ascenso. Feliz ante esta maldición, por medio de los conocimientos de la física moderna inicia un looping the loop: se baja para subir. El Mal también puede ser un camino hacia el Bien. Como por la carne también se puede llegar al cielo, el ángel que lucha contra Jacob es el ángel de Yahveh, es el Diablo, es una entidad femenina y también es la poesía. Como Owen es un pesimista irremediable, cada una de estas figuras lo vence. Para hacer más universal el asunto, una vez más el poeta pasa de la cultura judeo-cristiana a la cultura griega arcaica. El ángel que lucha con Jacob es, en realidad, la Medusa que vence al héroe Perseo. Es el "hermosos guardián insobornable" que resguarda la escala y el que se encarga de llagar al poeta marcándolo con un destino maldito.

En un tercer nivel de la poética, la poesía de Owen está fundamentada por el sentido de la perversidad. La perversidad es

límite, goce y fascinación. En cuanto al límite, la poesía de Owen es provocativa. Decir o no decir; una tercera posibilidad: estar a punto de decir (alusión y elusión que se resuelven en provocación). Owen empieza por decir (Primeros poemas); comienza a arrepentirse (Escorzos); casi se niega a decir claramente (Otros poemas y Línea). Finalmente logra su estilo de madurez: estar a punto de decir sin lograrlo o sin querer hacerlo nunca (Perseo vencido). En este sentido, la noción de límite es fundamental. El Eros se funde con la poesía y con el mito. Como en el mito, el hombre viejo busca su límite contrario (la mujer joven); como en el Eros, lo que más importa es eternizar el instante (el límite de la consumación del acto y el momento previo); como en la palabra poética incandescente, la poesía plena de una significación que está a punto de explotar. En este “estar a punto de” radica la originalidad y la vigencia de la poesía de Gilberto Owen.

Cada nivel de sentido de Perseo vencido está signado por la perversidad. En el aspecto mítico, las figuras de Booz y Ruth son determinantes. El hombre viejo (Booz, Fausto, Drácula) ejerce la perversidad en la mujer joven (Ruth, Margarita) en relación con el Eros. En el Libro de Ruth de Owen, se funden mito, poesía y biografía. En cuanto al mito, Booz seduce a Ruth; en cuanto al aspecto biográfico, es inevitable relacionar las experiencias personales del poeta con diversas mujeres jóvenes (Winona, Josefina Procopio...); en cuanto al aspecto poético, Booz es el poeta, y el cuerpo de la Ruth es el cuerpo de la poesía. Ninguno de estos tres niveles está dicho en forma clara y definitiva. La perversidad en el estilo poético de Owen sólo permite insinuar sin afirmar nunca el pleno sentido de las expresiones. Como en el poema de Tomás Segovia, se trata de todo un “Ceremonial del Moroso”, en el cual sólo el más moroso de los desfloradores sabe del peligroso amor a una virginidad: “No habrá sido en verdad amor a ella / Si no la ha

desflorado / Mas tampoco la ha amado / Si no la ha amado intacta".
 En cuestiones de perversidad, en la poesía de Owen vivir, amar y
 escribir poesía participan del límite, del goce del instante eterno y
 de la fascinación del "estar siempre a punto de decir":

Como el decir siempre pospuesto
 Del moroso pastor de intranquilas palabras
 Que no obstante desflora la hoja en blanco
 Y nunca apresará en ella el prodigio
 Mas no dejará nunca concluido el suyo
 El manchado prodigio a solas de su obra
 Donde seguirá siempre abierta una salida
 A lo que en su moroso camino se perdió
 Y así por siempre lo que deja dicho
 Con la sed de decir seguirá ardiendo.

(Tomás Segovia, "Ceremonial del Moroso")

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Gilberto Owen

Obras, ed. de Josefina Procopio, pról. de Alí Chumacero, recopilación de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, F.C.E., 1996, 1ª. Reimpresión. Letras Mexicanas: que contiene:

Poesía:

- Primeros poemas
- Desvelo
- Línea
- Perseo vencido
- Otros poemas

Prosa

- La llama fría
- Novela como nube
- Examen de pausas
- Cartas

Cartas a Clementina Otero. Prefacio de Tomás Segovia, prólogo de Clementina Otero, México, UAM, 1988. Colección Molinos de Viento, 56.

El infierno perdido. Ordenación y prólogo de Luis Mario Schneider, México, UNAM, /s.a/. Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, 36.

“Mediodía arbitrario”, México, D.F., 1923, en Periódico de poesía. Nueva época, No. 12, UNAM-INBA, 1995-1996.

Cartas a Celestino Gorostiza. José Gorostiza, Jorge Cuesta, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, pról. de Gabriel Zaid, México, Ediciones del Equilibrista, 1988

Estudios sobre la obra de Gilberto Owen

Beltrán Cabrera, Francisco Javier. Poesía, tiempo y sacralidad: La poesía de Gilberto Owen, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1988.

Bejarano, Álvaro, "Abolición de la aventura. Gilberto Owen en Colombia", en revista Biblioteca México, No 14, marzo-abril de 1993.

Boldrige, E.J. The poetry of Gilberto Owen, Tesis. University of Missouri, 1970.

Coronado, Juan (Ant.) "Presentación" a De la poesía a la prosa en el mismo viaje. Gilberto Owen, México, CNCA, 1990, p. 7-17.

Cuervo, José Sergio. El mundo poético de Gilberto Owen. Tesis, University of N.Y. at Buffalo, 1974.

Escalante, Evodio. "Gilberto Owen o la musa cibernética", en Ensayos heterodoxos T. I, México, UNAM, 1991, p. 139-147.

Fernández, Sergio. "El Éter y el andrógino. Aproximaciones a los Contemporáneos", en "El estiércol de Melibea" y otros ensayos, México, UNAM, 1991, p. 195-225.

García Gutiérrez, Rosa. "Autobiografía, mitología y experimentalismo en Novela como nube de Gilberto Owen", en Contemporáneos. La otra novela de la revolución mexicana, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

García Terrés, Jaime. Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen, México, ERA, 1980.

Luna, Víctor. "Una posible solución al poema 'Acróstico' de Gilberto Owen", Revista Literal, 42, mayo-junio de 1999. México, Difocur-Sinaloa.

Moretta, Eugene L. Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos, México, F.C.E., 1985.

Ortega José Hilario. La personalidad poética de Gilberto Owen, Tesis. University of Texas at Austin, 1988.

Paz, Octavio. "Gilberto Owen y la alquimia", en Sombras de obras, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 288-296.

Quirarte, Vicente. "Perderse para reencontrarse: itinerario de Gilberto Owen", en Multiplicación de Contemporáneos. Ensayos sobre la generación, Introducción de Sergio Fernández. México, UNAM, 1988, p. 167-184.

_____. El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso, México, UNAM, 1990.

Segovia, Tomás. "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen", en Actitudes, México, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 155-188.

_____. "Prefacio" a Gilberto Owen, Cartas a Clementina Otero, México, UAM, 1988 (Molinos de Viento, 56).

_____. "Gilberto Owen y el rescate" (1974) y "Owen, el símbolo y el mito" (1981), en Trilla de asuntos. Ensayos II, México, UAM, 1990. P. 51-72 y 73-98, respectivamente.

Sheridan, Guillermo. "Gilberto Owen y el torbellino Rubio", en Vuelta, Año xx, No. 239, octubre de 1996, p. 6-12.

_____. "Introducción" a Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa, México, INBA-CULTURA-SEP, 1982.

_____. Los Contemporáneos ayer. México, F.C.E., 1988.

Sobre la metodología: Mitocrítica

Bachelard, Gaston. El agua y los sueños, México, F.C.E., 1982.

Brunel, Pierre (ed). Companion to literary myths, heroes and archetypes, London and New York, Routledge, 1996

Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras, México, F.C.E., 1984.

_____ . Las máscaras de Dios, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 4 vols.

Dodds, E.R. Los griegos y lo irracional, Madrid, Alianza Editorial, 1970

Downing, Christine (ed.). Espejos del Yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas, Barcelona, Kairós, 1994.

Durand, Gilbert. La imaginación simbólica, Bs. Ars., Amorrortu, 1976.

_____ . Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1981.

_____ . De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra, Barcelona, Anthropos, 1993.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama, 1973.

_____ - . Mito y realidad, Barcelona, Labor, 1983.

_____ . El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza EMECE, 1984.

Frazer, James George. La rama dorada, México, F.C.e., 1996.

Frye, Northrop. Anatomía de la crítica, Caracas, MonteÁvila, 1991.

Graves, Robert. La diosa blanca de la poesía. Historia comparada del mito poético, Buenos Aires, Losada, 1970.

_____ . Los mitos griegos 2 vols., Buenos Aires, Losada, 1967.

_____ y Rafael Patai. Los mitos hebreos, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

García Berrio, Antonio. Teoría de la literatura. La construcción del significado poético, Madrid, Cátedra, 1989.

Jung, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos, Barcelona, Edit. Caralt, 1984.

_____. Símbolos de transformación, Buenos Aires, Paidós, 1990.

_____. Arquetipos e inconsciente colectivo, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Jung, Carl Gustav. Psicología y simbólica del arquetipo, Buenos Aires, Paidós, 1989.

_____. Aion. Contribuciones a los simbolismos del Sí-mismo, Buenos Aires, Paidós, 1986.

_____. Psicología y religión, Buenos Aires, Paidós, 1990.

_____. Tipos psicológicos, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

_____. Las relaciones entre el Yo y el Inconsciente, Buenos Aires, Paidós, 1996.

_____. Recuerdos, sueños, pensamientos, Barcelona, Seix-Barral, 1989.

_____. Los complejos y el inconsciente, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

_____. Simbología del espíritu, México, F.C.E., 1994.

Hillman, James. Re-imaginar la psicología, Madrid, Edit. Siruela, 1999.

Kirk, G.S. El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas, Barcelona, Paidós, 1990.

Sobre el mal y la perversidad

Abelardo, Pedro. Ética o Conócete a ti mismo, Madrid, Tecnos, 1990.

Alighieri, Dante. La divina comedia y la vida nueva, México, Porrúa, 1973.

Barjau, Eustaquio et aliter. El mal. Irradiación y fascinación, Universidad de Murcia y Ediciones Serbal, 1993.

Bataille, George. La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1987.

_____ El erotismo, Barcelona, Tusquets, 1988.

Baudelaire, Charles. "Las flores del Mal " en Obra poética completa, Edición bilingüe, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1977.

_____ Diarios íntimos, México, Ediciones Coyoacán , 1999.

_____ Pequeños poemas en prosa, México, Ediciones Coyoacán, 1996.

Blanchot, Maurice. Lautrémanot y Sade, México, F.C.E., 1990.

Cabrera, Isabel. El lado oscuro de Dios, México, Paidós, 1999.

Caldwell, Taylor. Diálogos con el Diablo, México, Grijalbo, 1985.

Coústé, Alberto. Biografía del Diablo, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

Cuesta, Jorge, "El Diablo en la poesía", en Poemas y ensayos . Ensayos I, México, UNAM, 1978.

De Sade, D.A.F. Los 120 días de Sodoma, México, Juan Pablos Editor, 1998.

Diel, Paul. El simbolismo en la mitología griega, Barcelona, Labor, 1976.

Ducasse, Isidore Conde de Lautréamont. Los cantos de Maldoror, Madrid, Cátedra, 1988.

- Durrell, Lawrence. El cuarteto de Alejandria (Justine, Balthazar), Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Fernández, Sergio. "El caso de un amor perverso: la señorita de Venteuil", en "el estiércol de Melibea" y otros ensayos, México, UNAM, 1991, p. 387-397.
- Freud, Sigmund, "Una neurosis demoniaca en el siglo XVIII", en Obras completas vol. XIX, Buenos Aires, Amorrourtu, 1980.
- García Ponce, Juan. "Algunos apuntes sobre la costumbre conocida como libertinaje", en Revista Biblioteca de México, Nos. 59 y 60, set- dic. 2000.
- Gide, André. Diario /1889-1949/. Buenos Aires, Losada, 1960
- Girard, René. La route antique des hommes pervers, París, Bernard Grasset, 1985.
- Godwin, Malcolm. Ángeles, una especie en extinción, Barcelona, Robinbook, 1991.
- Goethe, J.W. Fausto, Madrid, Aguilar, 1991.
- Graneris, G. Et alter. El pecado en las fuentes cristianas primitivas, Madrid, Rialp, 1963.
- Haag, Herbert. El problema del mal, Barcelona, Herder, 1981.
- Huysmans, Joris-Karl. A contrapelo, Madrid, Cátedra, 1984.
- Journet, Charles. El Mal, Madrid, Rialp, 1965.
- Kierkegaard, Sören. Temor y temblor, México, Fontamara, 1989.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, Antigua versión de Casiodoro de Reina, Corea, Sociedades Bíblicas Unidas, 1993.
- Marlowe, Christopher. Fausto, Madrid, Cátedra, 1991.
- Martínez, José Luis. La literatura mexicana del siglo XX, México, CNCA, 1995.
- Matzneff, Gabriel. Lord Byron. La perversión diaria, Barcelona, Laia, 1987.
- Mauriac, Francois. El mal, Buenos Aires, Losada, 1974.
- Milton, John. El paraíso perdido, Madrid, Cátedra, 1980.

- Musil, Robert. Uniones, Barcelona, Seix-Barral, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. Más allá del bien y el mal, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Nola, Alfonso de. Historia del diablo, Madrid, EDAF, 1992.
- O'neill, Eugene. The fountain, en Complete plays 1920-1931. Vol. II. N.Y., The Library of America, 1988
- Pieper, Josef. El concepto de pecado, Barcelona, Herder, 1986.
- Poe, Edgar Alan. "El Gato Negro", "El Corazón Delator" y "El Demonio de la Perversidad", en Cuentos I, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Praz, Mario. La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Radiguet, Raymond. Con el diablo en el cuerpo, México, Cátedra, 1991.
- Ricoeur, Paul. Introducción a la simbólica del mal, Buenos Aires, Megápolis, 1976.
- Rimbaud, Arthur. Una temporada en el infierno, Edición bilingüe. México, Premiá, 1981.
- Russell, Jeffrey Burton. El diablo: percepciones del mal desde la antigüedad hasta el cristianismo primitivo, Barcelona, Laertes, 1995.
- _____ Satanás. La primitiva tradición cristiana, México, F.C.E., 1986.
- San Agustín. Confesiones, México, Porrúa, 1986.
- San Agustín. La ciudad de Dios, México, Porrúa, 1992.
- Sauri, Jorge. Las perversiones, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé. 1983.
- Schärf, Riwkah. "La figura de Satanás en el Antiguo Testamento" en C.G. Jung. Simbología del espíritu, México, F:C.E., 1994, p. 111-225.
- Shattuck, Roger. El conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía, Madrid, Taurus, 1998.

Sibony, D. Las perversiones, México, Siglo XXI, 1978

Sichère, Bernard. Historias del Mal, Barcelona, Gedisa, 1996.

Siebers, Tobin. El espejo de Medusa, México, F.C.E., 1993.

Souvirón, José Ma. El príncipe de este siglo. La literatura y el demonio, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1968.

Torres, Raúl. "Goethe: Paralipomena obscena, La escena suprimida en la 'Noche de Walpurgis' de Fausto". En Temas y variaciones de literatura, México, UAM, 1977.

Vernant, Jean-Pierre. La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia, Barcelona, Gedisa, 1986.

Weil, Simone. A la espera de Dios, Madrid, Trotta, 1996.

_____ Pensamientos desordenados, Madrid, Trotta, 1995.

Wolf, Edith. "Caín", en Revista Biblioteca de México, Nos. 50 y 51, marzo-junio de 1999.

Zweig, C. J. Abrams (eds.). Encuentro con la sombra. El poder del lado oscuro de la naturaleza humana, Barcelona. Kairos, 1994.

Diccionarios de símbolos y de religiones

Chevalier, J. Y Alain Gheerbrandt. Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1991.

Haag, Herbert et alter. Diccionario de la Biblia, Barcelona, Herder, 1981.

Paupard, Paul. Diccionario de las religiones, Barcelona, Herder, 1987.

Bouyer, L. Diccionario de teología, Barcelona, Herder, 1990.

Sobre cultura literaria

Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española, Madrid, Gredos, 1979, p. 43-77.

Apolodoro. La Biblioteca, Madrid, Gredos, 1975.

Beguin, Albert. Pascal, México, F.C.E., 1989.

Bloom, Harold. El canon occidental, Barcelona, Anagrama, 1999.

Brodsky, Joseph. "El poeta, la amada y la musa", en Revista Vuelta, No. 206, enero de 1994, p. 13-18.

Caillois, Roger. Medusa y Cía. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza del hombre, Seix-Barral, 1980.

Coploeston, Federico. Historia de la filosofía, Vol. II. La Edad Media, Barcelona, Ariel, 1975.

Curtius, Ernst Robert. Literatura europea y Edad Media latina, Vol. I. México, F.C.E., 1975.

Deleuze, Gilles. Proust y los signos, Barcelona, Anagrama, 1995.

De la Peña, Ernesto. La rosa transfigurada, México, F.C.E., 1999.

De León, Fray Luis. De los nombres de Cristo, Madrid, Cátedra, 1980.

Domínguez Michael, Christopher, "Los hijos de Ixión", en revista Vuelta No. 186, mayo de 1992.

Eco, Umberto. "La Epístola, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno", en Acta poética No. 6, UNAM, otoño de 1986.

Einstein, Albert. Sobre la teoría de la relatividad especial y general, Madrid, Altaya, 1998.

Eliot, Thomas Stearn. Función de la poesía y función de la crítica, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

_____ Sobre la poesía y los poetas, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

_____ Criticar al crítico y otros escritos, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

_____ Los poetas metafísicos vol I, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

Espinoza, Elia. Jean Cocteau: el ojo entre la norma y el deseo, México, UNAM, 1988.

Ferguson, George. Signs and symbolism in christian art, New York Oxford University Press, 1961.

Frye, Northrop. T.S. Eliot. An introduction, The University Chicago Press, 1981.

Gracián, Baltazar. Agudeza y arte de ingenio, en Obras completas II, Madrid, Turner, 1993.

Hebreo, León. Diálogos de amor, Madrid, Tecnos, 1986.

Hegel, G. W. F. Lecciones sobre la estética, México, F.C.E., 1970.

Heidegger, Martín, Carta sobre el humanismo, México, F.C.E., 1984.

Homero, La Ilíada. México, Porrúa, 1084.

López Velarde. Novedad de la patria y otras prosas, México, SEP, 1987.

Mata, Rodolfo, "Borges y la cuarta dimensión", en La jornada semanal, 257, 6 de febrero de 2000.

Ortega y Gasset, José. "Divagación sobre el retrato de la Marquesa de Santillana", en El Espectador, España, Salvat, 1978.

Ovidio. Metamorfosis, México, ESPASA CALPE MEXICANA, 1995

Pasher, C. El año litúrgico, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.

Paz, Octavio. Los hijos del limo, Barcelona, Seix-Barral, 1981.

Proust, Marcel. En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swan, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

Rilke, R.M. Cuadernos de Malte Laurids Brigge, Buenos Aires, Losada, 1990.

Segovia, Tomás. Poesía (1943-1997), México, F.C.E., 1998.

Yates, Frances A. El arte de la memoria, Madrid, Taurus, 1985.