



U. N. A. M.  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Sistema de Universidad Abierta**

**Rescaldos de Gilberto Owen:  
un acercamiento a Sindbad el varado.**

**Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura  
hispanicas**

Ramsés Sandoval Ramírez.

Asesor: Dr. Samuel Gordon Listokin

Ciudad Universitaria 2005

m. 343230





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

A mis padres y a mis abuelos, por enseñarme a leer.

## ÍNDICE

Introducción	4
I. Naufragio, revelación y primer intermedio	5
II. Llagas, fugas y segundo intermedio	40
III. Memoria del futuro, rescoldos y poesía	67
IV. Poesía, admonición del pasado y regreso del ángel	96
Conclusiones	131
Bibliografía	164

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## INTRODUCCIÓN

EN COMPARACIÓN con otros poetas de la generación Contemporáneos -GOROSTIZA, VILLAURRUTIA, NOVO O PELLICER-, a Gilberto OWEN se le puede calificar como un poeta de minorías; sin embargo, los estudios sobre el poeta -tanto aquellos publicados en años recientes, como aquellos trabajos pioneros- conforman un corpus crítico de enorme valor, pues cada uno de ellos pone de relieve la enorme riqueza interpretativa contenida en la obra del sinaloense, desde diferentes perspectivas y mediante diverso+s métodos. El interés por OWEN es creciente y a ello mucho han contribuido las publicaciones y las tesis universitarias. Una de las más significativas aportaciones y el punto de partida más recurrente, ha sido el develamiento del misterio que la vida de OWEN fue durante muchos años, a través de las referencias de ésta manifiestas en su obra y los escasos datos con que se contaban. Si bien las conclusiones a que llegan los críticos son variadas, también hallan muchas coincidencias, lo cual se debe a que la de OWEN es una poesía que permite y hasta exige ser leída en distintos niveles de comprensión; en esa estructuración polisémica, principalmente, se basa la fascinación común de los autores hacia la obra.

En diciembre de 1974, Tomás SEGOVIA<sup>1</sup> publica un ensayo, centrado en OWEN, sobre el “rescate” a los autores que no tuvieron en vida una difusión digna a su obra, con ello el maestro SEGOVIA marca una pauta de continua revisión y valoración de las lecturas previas, en particular sobre OWEN. Los

---

<sup>11</sup> Tomás SEGOVIA, “Gilberto Owen o el rescate” en *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, 36-58.

trabajos realizados posteriormente han cumplido con esa encomienda; autores como Guillermo SHERIDAN y Vicente QUIRARTE, a la par de sus sendas exégesis sobre la poesía, se han dado a la tarea de investigar y difundir constantemente nuevos datos sobre la vida del poeta; por su parte, el estudio alquímico de Jaime GARCÍA TERRÉS encuentra en OWEN un poeta de mensajes cifrados en la numerología y los símbolos alquímicos. Las tesis de BELTRÁN CABRERA, BOLDRIDGE, ORTEGA ALCÁNTARA, DAUSTER y CUERVO aportan juicios valiosos y proponen elementos metodológicos interesantes. Alfredo ROSAS MARTÍNEZ, en una reciente tesis de doctor en Letras, lee en la ambigüedad de OWEN la perspectiva de un poeta que de su formación católica va a la herejía, que escribe no al mal, sino desde él. Eugene L. MORETTA, Alí CHUMACERO Carlos MONTEMAYOR y Juan CORONADO, entre otros autores, han escrito ensayos y artículos complementarios para el aparato crítico de este trabajo.

Así, podemos establecer dos tendencias generales en la crítica sobre OWEN: la de aquellos que parten de la biografía del poeta y por otra parte la de quienes centran su lectura en el hermetismo de la poesía y la explican a través de sus correspondencias simbólicas, míticas y arquetípicas; esta división, por supuesto, no puede ser tajante, pues casi todos los trabajos incorporan elementos de ambas tendencias. Nuestra aportación en cuanto a la biografía del poeta será apenas de actualización con respecto a los trabajos consultados de más reciente publicación, pues el núcleo de esta tesis es centralmente el poema Sindbad el Varado.

Nuestra línea de trabajo será abordar el poema<sup>2</sup> a partir de ciertos elementos léxicos que en el contexto poemático establecen las líneas de un argumento, elementos que en nuestra lectura resultan importantes para entender cómo es que la obra permite lecturas tan variadas y siempre coherentes, aun cuando su realización en cada lectura sea polivalente y

ambigua. Entre los puntos de convergencia para la mayor parte de los autores que han escrito sobre la obra, y en particular sobre Sindbad el varado, son, por una parte, que se trata de una reinención mitificada de la autobiografía del poeta; por otra parte, que en el poema se declara a la Poesía como elemento de alta significatividad existencial; un tercer punto es que la autodenominación de Gilberto OWEN como “conciencia teológica” de su generación, es una búsqueda constantemente expresada en su poesía.

Aunque es cierto que entre el Madrigal por Medusa, las Tres versiones superfluas y el Libro de Ruth existen relaciones temáticas —que aun pudieran ser fundamentales—, consideramos que el Sindbad posee un signo individual, es decir, que constituye una unidad de sentido en sí mismo, por lo que no se requiere necesariamente relacionarlo con los otros poemas del *Perseo vencido*, ni con textos del resto de su obra, ciertamente autorreferencial como un todo en muchas de sus partes, aunque, ciertamente, la poesía de OWEN puede también, aunque tampoco exclusivamente, leerse como un solo poema donde cada una de sus partes es una entrada al resto de él.

Los distintos puntos de vista y métodos en los acercamientos a obras tales como la de OWEN son inevitables, y revisarlas constantemente, bajo diversas perspectivas, es también una forma de rescate, como el mismo SEGOVIA apuntó:

Toda obra poética debe ser incesantemente rescatada: rescatada de la insignificancia que tiende a vaciarla u opacarla, rescatada de la coagulación de su significación que tiende a agotarla e inmovilizarla — rescatada incluso de anteriores rescates y aun de ella misma, pues el propio cuerpo del poema se presenta

---

<sup>2</sup> Todas las citas sobre la obra serán tomadas de Gilberto OWEN, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 2ª edición aumentada, Letras Mexicanas.

como una superficie que a la vez delata y recubre el llamado que nos desafía a descifrarlo—<sup>3</sup>.

Es innegable que una gran parte de la obra sea relativa a la biografía del poeta; así dan cuenta convincentemente los estudios, ensayos y artículos sobre el particular. Los datos salidos a la luz nos permiten tener un contexto histórico, literario y biográfico en que la poesía oweniana surge; para nosotros, no obstante, las marcas autobiográficas son, en principio, un elemento estilístico que conforma el carácter de un personaje, el Sindbad que naufragó en un febrero imaginario quien, si bien está basado en la vida de Gilberto OWEN, no es su intención principal dar cuenta de esa misma vida, sino en todo caso de una reinención de ésta que al ser poesía ya es autónoma como obra, sin ligamen a su probable referente; por ello, nuestro punto de interés es el complejo confesional de la Voz Poética durante los 28 días contenidos en la bitácora del naufrago que es Sindbad, y no en la relación que los versos puedan tener con la vida de Gilberto Estrada, nacido en Toluca, Estado de México o en El Rosario, Sinaloa. En el poema se alude a la biografía de un personaje complejo y proteico, lo cual constituye el elemento más importante de la obra; si esas marcas autobiográficas son pistas de la biografía de OWEN, eso no quiere decir que deba conocerse su vida para una plena vivencia poética derivada de la lectura de Sindbad el varado, ni aun incluso cuando ésa fuera necesariamente la intención del autor, justamente porque la estructura argumental del poema conforma un personaje.

Conforme la lectura de Sindbad el Varado transcurre, los símbolos adquieren mayor, menor o distinta relevancia en cada reiteración que afirma, delimita o bien modifica los provisionales sentidos anteriores, lo que da a esta obra una importante carga narrativa; el poema conforma una novela

---

<sup>3</sup> Segovia, 41.

cuyas columnas son las referencias literarias y simbólicas, así como los elementos o grupos léxicos constantes. Es necesario determinar la ocurrencia durante la lectura de una relación tensiva entre los aspectos textuales, los aspectos intertextuales y los aspectos hipertextuales –pues las referencias literarias son abundantes y siempre significativas- en un contexto argumental de narración poética, la cual se subordina y es el medio por el que se construye un poema hecho de poemas.

La temporalidad, los sentidos y la identidad son los elementos léxicos -a manera de campos-<sup>4</sup> a que daremos seguimiento, y cómo es que estos interactúan para conformar un entramado de símbolos que constituye el “signo” de la obra<sup>5</sup>. Señalaremos también algunos nodos de la red hipertextual que actúan como elementos de diálogo entre la Voz Poética de Sindbad y la obra de autores reconocidos como influencias en la genealogía literaria de OWEN, cuando tales guiños cumplan funciones en la narración, cuando modifiquen, restrinjan o amplíen el sentido argumental.

Un aspecto estilístico fundamental de OWEN es la ambigüedad, incluso el hermetismo -“La poesía de Owen no se regala, se conquista” y “...no hay duda sobre su vocación por lo oscuro, lo oculto, lo oblicuo, lo circular, lo ambiguo”<sup>6</sup>, se ha escrito sobre ese rasgo-; sin embargo, a lo largo de la obra oweniana, la ilación argumental de elementos es tal, que el espectro de posibles interpretaciones se delimita y esas correspondencias se dan

---

<sup>4</sup> Según la terminología de Eugene COSERIU, *Principios de semántica estructural*, 40: “Hay que suponer, pues, que cada campo conceptual tiene un contenido (un “valor”) unitario y que este contenido se “subdivide” por medio de oposiciones entre los términos (“palabras”) que le pertenecen. En cambio, por su valor unitario, un campo se opone a otros campos (...) Dicho de otro modo: en la práctica, un campo se establece sobre la base de oposiciones simples entre las palabras y termina allí donde una nueva oposición exigiría que el valor unitario del campo se convierta en rasgo distintivo.

<sup>5</sup> Según la terminología de Jan MUKAROVSKY, “El arte como hecho semiológico” en *El lugar de la literatura*, 51-60.

<sup>6</sup> Juan CORONADO, “Presentación” a Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, 11-17.

constante y coherentemente de manera mucho más estrecha que lo que a primera lectura podría parecer; el hermetismo es complejidad, no ilegibilidad. La heterogeneidad de elementos y referencias en el poema serán comprendidos a diversos niveles de sentido y de profundidad en distintos receptores, pero la poesía de OWEN no precisa de erudición para que se dé en un más amplio espectro de lectores la vivencia estética, al igual que otros grandes oscuros como GÓNGORA, SOR JUANA, MALLARMÉ, ELIOT O DICKINSON<sup>7</sup>. La multiplicidad de símbolos y referencias literarias en Sindbad el Varado puede resultar abrumadora, pues permite sólo una comprensión fragmentaria; sin embargo, esa percepción no es un vacío, sino un enigma que invita a lecturas subsecuentes -inspirado en GIDE-, con la certeza de hallar en ellas más luz sobre lo leído, quizá cuando el lector haya enfrentado otras luchas en el mar oweniano que va "desde Homero hasta Joseph Conrad"; Sindbad el Varado es una obra escrita más para la relectura que para la lectura de primera mano —lo cual ha sido señalando en principio por

---

<sup>7</sup> De semejante opinión es Alcántara: "No puede calificársele de poeta 'hermético', no es, incluso, un poeta necesariamente 'difícil', si entendemos por 'hermética' una escritura que esconde una significación predeterminada bajo un conjunto de símbolos fuertemente codificados que requieren de una 'clave' para ser descifrados, modelo que sin duda proviene de las estrategias discursivas del esoterismo y las ciencias ocultas (...)Owen es, en cambio, el autor de una obra 'oscura'..." en J. Francisco Javier ALCÁNTARA POHLS, *Gilberto Owen: Génesis de un mundo imaginario, Tesis para obtener el grado de maestro en letras*, 12.

DAUSTER<sup>8</sup>—o, dicho en otras palabras, la complejidad del poema es un elemento estilístico que sirve para revelar en más de una jornada su cabal sentido. Esa ha sido, al menos, mi experiencia durante años como lector de Gilberto OWEN.

---

<sup>8</sup> Frank.DAUSTER, *Ensayos sobre poesía mexicana*, 111.

# I. NAUFRAGIO, REVELACIÓN Y PRIMER INTERMEDIO

SINDBAD EL VARADO

*Día primero*  
El Naufragio

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos;

• sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,  
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,  
correveidile colibrí, estático  
dentro del halo de su movimiento.

Y no hablas. No hables,  
que no tienes acaso ya voz de adivinanza  
y acaso te he perdido con saberte,  
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,  
tierra que me acogió de noche náufrago  
y que al alba descubro isla desierta y árida;  
y me voy por tu orilla pensativo, y no encuentro  
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;

sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche  
ni en su hermoso guardián insobornable:

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

Y luché contra el mar toda la noche,  
desde Homero hasta Joseph Conrad,  
para llegar a su rostro desierto  
y en su arena leer que nada espere,  
que no espere misterio, que no espere.

Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes  
y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma de mi mano.

En Día primero se presenta todo el planteamiento narrativo de la obra, y ese hecho explica en parte por qué el poema se percibe como oscuro, aun cuando argumentalmente deja muy pocos espacios de indeterminación, y habrá que volver sobre lo leído para corroborar el sentido en los fragmentos subsecuentes, pues la ilación de símbolos no siempre es evidente; antes bien, son frecuentes las digresiones, los intermedios y las transformaciones de los tópicos y personajes planteados desde el principio.

El desarrollo temático del poema en 28 fragmentos correspondientes a jornadas de un febrero mitificado, la titulación de cada uno de los fragmentos y que el primer verso de Día primero sea una referencia temporal, son hechos que realzan a primer plano la importante función interpretativa que tendrá el manejo del tiempo en el poema. Cuando leemos el texto del primer día nos situamos en un hecho recién acontecido, pues cuando el poeta enuncia sus primeras palabras ya el naufragio —ocurrido la noche anterior— se ha consumado y de él nos da cuenta en recuerdos. Las referencias de la fecha y del momento del día en que ocurre la revelación son precisas: primer día de febrero, en los primeros minutos del amanecer. Para nosotros es importante distinguir entre el naufragio, que ocurre durante la noche, y la mañana, cuando se le revela su situación tras el naufragio, pues el poeta mismo encuadra su bitácora en referencias temporales<sup>1</sup>.

Cuando el poeta observa el gesto sutil y rotundo en el rostro de la segunda persona a quien se dirige, en un "aire" que le hace comprender que ésta ya no "es" más para él, ese suceso modifica la percepción de sí mismo y del mundo exterior. La voz poética es la del sobreviviente de un naufragio nocturno; pero la suerte de haber sobrevivido, tras lo revelado, parece una

---

<sup>1</sup> De otra opinión en QUIRARTE, en base al relevo de personalidad de Sindbad a Jacob: "El instante que ocurre el naufragio es durante el día. Podríamos pensar que Owen se disfraza únicamente de Simbad, pero la circunstancia de que la voz que habla se entera 'por la mañana', de 'la conciencia de mis llagas', introduce una conciencia cristiana, la de Jacob, que se refuerza con la 'escalera inaccesible de la noche' y su 'hermoso guardián insobornable'...". "Perderse para reencontrarse", en Sergio FERNÁNDEZ (comp.), *Multiplicación de los Contemporáneos; ensayos sobre la generación*, 167-184.

prolongación de la agonía: “Tierra que me acogió de noche náufrago/ y que al alba descubro isla desierta y árida”. Si en la tormenta deseó salvarse, ahora no comprende el sentido de haberse salvado, pues la revelación excluye de su naufragio la esperanza, lo cual lo conduce a un nuevo entorno y a una conciencia abrupta de éste; las heridas frescas fundamentan la evidencia de lo acontecido: hubo una lucha contra el mar nocturno de la que hace un balance de daños en los versos de la segunda estrofa, noche oceánica y literaria con la que combatió, sólo para llegar a una isla en la que lee que nada debe esperar. La mañana, si bien da término al combate, también muestra los rastros de la derrota.

Los títulos aluden al clásico texto árabe, pero también está presente, por un lado, el diluvio universal, y por otro, fundamental, el primer encuentro de Jacob con un Ángel<sup>2</sup>. Las referencias literarias dan al fluir temporal un carácter mítico; la conciencia de haber vivido un parteaguas en el que el tiempo anterior —que culminara con la noche— desembocó en un presente de abandono, tal es el aspecto más importante en cuanto a la temporalidad en este primer fragmento, justamente porque es singular la distinción noche-día en el poema. En palabras de MONTEMAYOR, tal binomio antitético en este fragmento cumple la función de “...unir esa anagnórisis con la visión simultánea del naufragio”<sup>3</sup>, con lo que distingue también entre la conciencia del abandono y el de hecho de naufragar: éste ocurrió durante la noche, aquella se inicia con el amanecer. Para BELTRÁN Cabrera, quien parte de una distinción entre “tiempo sagrado” y “tiempo profano” para acercarse al poema, relaciona la memoria con el establecimiento del tiempo sacro:

(...) el motivo del viaje en los 28 poemas es una travesía realizada en la memoria, en el pasado; travesía en la que ahora, reconocido el trayecto, se descubre la realidad del naufragio. En ese ahora es

<sup>2</sup> Vicente QUIRARTE, *El azogue y la granada: gilberto owen en su discurso amoroso*, 101.

<sup>3</sup> Carlos MONTEMAYOR, *Tres contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen*, 94.

donde actúa la conciencia. Por eso surge la pregunta ¿cuál es el sentido del viaje? Acaso la paradoja de ese instante es lo que más importa: el presente sólo cobra sentido en el pasado. O bien, es el pasado —el viaje a la inversa— lo que golpea el presente.

Las referencias sensoriales permitirán establecer relaciones de significado en el poema, por lo que es necesario observar cómo, cuándo y qué sentidos tienen preponderancia en la sucesión de la lectura; en principio, la revelación se da por medio de la mirada del poeta en el rostro de la segunda persona que, si bien lo salva, es sólo para vararlo en el abandono, y ello a través de un elemento —el aire— más perceptible usualmente por el olfato o el tacto, de forma sinestésica; en una segunda denotación —tomando el sentido directo de la lexía "tener un aire de..."— la revelación es visual pero de manera intuitiva. Los versos "que no tienes ya voz de adivinanza/ y acaso te he perdido con saberte", connotan no sólo el testimonio de lo que escucha, sino la seguridad de saber que ese cambio en el carácter de la voz en la segunda persona es irrecusable. Los elementos noche=oscuridad=ceguera, y alba=luminosidad=vista, se asocian de forma convencional en los versos "tierra que me acogió de noche náufrago,/ y que al alba descubro isla desierta y árida": El poeta expresa el carácter visual de la revelación, si bien se manifiesta también que la vista es insuficiente para la comprensión de su entorno; fuera del rostro, la isla es inabarcable en una mirada, lo que hace necesario recorrerla a pie para circundar lo más cercano de sus límites: "y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro/ el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta"; en el adjetivo posesivo "tu" se identifica a esa segunda persona con la isla donde el poeta se encuentra.

Pero la visualidad se vuelve un tema neurálgico cuando el poeta refiere cómo fue herido por el "Hermoso guardián insobornable", y una de esas cinco heridas se produce en la mirada de su interlocutor, con lo cual nombra "desamor" ese vacío que vio en los ojos de la segunda persona, y se le atribuye no a ésta, sino al mismo Ángel, con un debilitamiento implícito de

la voluntad, pues al intervenir un ser sobrehumano en la llaga que se inflige al poeta a través de un sentido de otra persona, el libre albedrío de ésta se debilita: al respecto de la mirada, QUIRARTE escribe: "En el caso del Ángel oweniano de Sindbad el varado, su tragedia sobreviene cuando descubre la falsedad de los que parecía dominio de los ojos. Si la mirada es incapaz de mantener lo que despertamos en el otro, el amante se empeña inútilmente en poseer otras armas, en un vano intento de retener al objeto en fuga"<sup>4</sup>.

En la penúltima estrofa, el poeta redundante en lo más álgido de su drama: fue salvado para perder las esperanzas, pues la lectura —acto visual en este contexto— en el rostro de la segunda persona —ahora "arena"— le señala que no espere misterio<sup>5</sup>; no debe esperar es el sentido, no que ya no espera: la diferencia entre ambas lecturas consiste en una concordancia —o ausencia de ella— entre el designio y la voluntad de acatarlo. Así, se establece la importancia de la vista, no sólo como el sentido preponderante, sino como el que más influye en las percepciones intuitivas.

Los términos "rostro" y "nombre" se asocian en el poema de una forma tan recurrente que permite identificarlos como un solo elemento que cumple una función simbólica compuesta; en el decurso narrativo, estos términos presentan cierta distinción entre sí, pero en varias ocasiones los encontraremos a manera de *lexía*, lo cual nos indica que conforman un binomio. Es en el rostro de la segunda persona donde se revela el abandono, la pantalla —por así decirlo— en que se proyecta la no-significación del poeta para *ella*. Es "un aire que te cuelga de los ojos y los dientes" que es el signo de una presencia que no lo será más, sino por la ausencia hecha isla en la que quedara atrapado. La voz y las palabras, ante lo irrefutablemente verdadero de lo revelado, carecen de toda importancia. Al saberse abandonado, quien lo abandona pierde movimiento y la inmovilidad la convierte en isla, territorio vasto pero limitado que se vuelve una amenaza de

---

<sup>4</sup> QUIRARTE, *El azogue y la granada*, 120.

<sup>5</sup> "No es que Owen no espere misterio, se le indica que no debe esperar", DAUSTER, 64.

circularidad sin fin para el náufrago, de la misma forma que el tiempo, en una relación locativo-temporal que aparece en distintos momentos de la obra. Así, la inferencia provisional es que Sindbad no está inmóvil, sino preso en un territorio que hace su movilidad un mero agitar de alas en un mismo punto -"correvedile colibrí estático"-; si ayer hubo el deseo de ser rescatado, haberlo sido pareciera hoy el cumplimiento de una sentencia: por medio de esa ironía, la identidad del poeta sufre una fragmentación y no halla su nombre: "y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro/ el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta". Guillermo SHERIDAN —quien del hallazgo del acta de nacimiento aparentemente original de Gilberto Estrada, más tarde Gilberto OWEN, fechada en Toluca y no en Mazatlán— hace un recuento de las múltiples formas en que usa el nombre OWEN; afirma también que "la trastabillante relación entre el rostro y el nombre terminan por debilitarlos tanto al nombre como al rostro"<sup>6</sup>.

Es el dolor también el vehículo mediante el que la percepción del poeta cambia para adaptarse a la nueva situación que le permite ver a la noche como una "escalera inaccesible" resguardada por el Ángel. Hay que resaltar el proceso que se desprende de estos versos: Dolor-Nueva Percepción-Nueva Percepción del Dolor. El poeta, pues, se descubre herido por la mano, el sueño, la sonrisa y la poesía del Ángel, de tal modo que es más una víctima que sufre a causa de lo que voluntades supremas han decidido, y menos un adversario de quienes detentan éstas. La visión de su interlocutor, ya isla desierta, ya presencia sin ser, es una evidencia más de tal subordinación, pues también, como mencionamos, es ella un intermediario pasivo de las acciones del Ángel: "su desamor me agobia en tu mirada", verso en que se entrecruzan tanto los sentidos como el rostro por medio de sinécdoque, aspecto estilístico señalado por BELTRÁN, si bien este autor

---

<sup>6</sup> Guillermo SHERIDAN, "Gilberto Owen y el torbellino rubio", *Vuelta*, octubre de 1996 (Consultado en versión facsimil en [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 31 de agosto de 2001).

atribuye el diálogo del primer fragmento a un monólogo de la voz poética en dos presencias, a la manera de una andrógino o un ser frente a un espejo<sup>7</sup>.

La indeterminación sobre la personalidad de la segunda persona es el fundamento de la ambigüedad temática del poema. GARCÍA TERRÉS considera que el interlocutor puede ser o un desdoblamiento del poeta, Dios mismo reencontrado con el Caos o el Rostro de la Poesía, hipótesis no excluyentes entre sí; para QUIRARTE puede ser un monólogo, un diálogo del poeta con él mismo, un diálogo con la Poesía, diálogo con el Ángel -que es también el Mar-, la Mujer y el Demonio, o una mujer particular. ROSAS MARTÍNEZ<sup>8</sup> fundamenta su lectura en una combinación del diálogo con Dios de GARCÍA TERRÉS y el diálogo con el Ángel en desdoblamiento, agrega ROSAS que también se desdobra en Poesía. Nosotros agregamos que la importancia de la indeterminación consiste precisamente en establecerse como un tema a ser revelado, es decir, como un elemento de tensión argumental; por otra parte, Tomás SEGOVIA hace énfasis en la relevancia del tono confesional del poema, y nosotros agregaríamos que tal confesionalidad es el medio por el que se conduce la narración de un argumento. La primera estrofa está escrita en segunda persona, y es sólo a partir de la segunda estrofa en que el poeta habla de ese interlocutor en tercera persona, lo cual inicia ese tono de monólogo narrativo autobiográfico del que habla SEGOVIA, "de una manera ritual, legendaria, casi mítica."<sup>9</sup>, contrabalanceado por las referencias literarias. ALCÁNTARA<sup>10</sup>, por su parte, considera a Jorge Cuesta como "el Ángel contra el que Jacob-Gilberto lucha".

---

<sup>7</sup> Francisco Javier BELTRÁN CABRERA, *Poesía, Tiempo y Sacralidad: Gilberto Owen, la conciencia teológica de los contemporáneos*, 75.

<sup>8</sup> Alfredo ROSAS MARTÍNEZ, *El sensual mordisco del Demonio; La presencia del Mal en la obra de Gilberto Owen*, 188.

<sup>9</sup> SEGOVIA, 21.

<sup>10</sup> Esa interpretación estaría basada en "Encuentros con Jorge Cuesta" (OWEN, 240-246), en el que Gilberto escribe de Cuesta: "Su influencia sobre mi juventud, he dicho, fue de diálogo, en ocasiones de pugna. Y en mi juventud era un Jacob demasiado vacilante, demasiado humanamente armada ante la seguridad de su razonamiento; no podría recordar las veces incontables en que mi guerrero salió cojo de la lucha desigual". ALCÁNTARA, 17.

Naufragio, abandono, un interlocutor indeterminado, la referencia bíblica a la lucha de Jacob, un Mar-Ángel, una alusión a las cinco heridas de Cristo, elementos que serán recurrentes en todo el poema. En una primera lectura es muy complicado aprehender la importancia de tantos aspectos, y aun para un lector más preparado será difícil moverse entre los niveles de significación —que, según SEGOVIA<sup>11</sup>, son al menos tres en todo momento— superiores en una lectura de primera mano.

*Día dos*

EL MAR VIEJO

Varado en alta sierra, que el diluvio  
y el vagar de la huida terminaron.

Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios  
y lentos nubarrones en tu oleaje.

Por tu plateada orilla de eucaliptos  
salta el pez volador llamado alondra,  
mas yo estoy en la noche de tu fondo  
desvelado en la cuenta de mis muertos:

el Lerma cenagoso, que enjugaba  
la desesperación de los sauces;  
el Rímac, sitibundo entre los médanos;  
el helado diamante del Mackenzie  
y la esmeralda sin tallar del Guayas,  
todos en ti con mi memoria hundido,  
mar jubilado cielo, mar varado.

En este fragmento, la noche no es tanto una mera relación temporal en oposición a otras partes del día como una metáfora sobre la oscuridad del mar que lo cubre todo, al igual que el cielo, describiendo una imagen de indefensión; no obstante, es significativo que sea en esa noche metafórica cuando el poeta realice un recuento: "mas yo estoy en la noche de tu fondo/ desvelado en la cuenta de mis muertos. Estar en tierra, siendo el mar cielo,

<sup>11</sup> SEGOVIA, 24.

equivale a estar en el fondo del mar. Las marcas temporales “noche” y “Día dos” representan otro aspecto: si en Día primero, el Ángel con el que combatió Sindbad-Jacob toda la noche era también Mar y ambos tormenta, en este fragmento el Mar y la Noche son dos seres independientes; podría decirse que hay una vuelta a la individualidad de los elementos tras haberse fundido en tormenta para confrontarlo.

Si en el fragmento primero el poeta recorre los límites de su isla, en éste, Sindbad se ocupa en mirar hacia el mar; pero la vista se convierte en mirada suprasensorial que observa los hechos del pasado; el poeta ve desde el fondo del mar, pero en un punto alto de su fondo —“Varado en alta sierra”—, por lo que la ascensión del mar a cielo significaría que el Náufrago ve el oleaje desde abajo como nubarrones; en este caso, la imagen visual de los versos “Por tu plateada orilla de eucaliptos/ salta el pez volador llamado alondra”, entrañarían que el poeta ve lo que sucede en la superficie del mar; sin embargo, también cabe la interpretación de que la tormenta, causa del naufragio provocó tal inundación que obliga a Sindbad a refugiarse en la parte más alta de la isla, y a través de la mirada subjetiva entra en el fondo del mar, en la noche marina; de ser así, la imagen visual se refiere a una constricción del espacio entre el cielo y la superficie marina, lo cual conllevaría una sensación de encierro terrible en la que las alondras apenas podrían desplazarse como si fueran peces voladores; en tal caso, la perspectiva visual del poeta sería de arriba-abajo, con lo que los versos referidos a los ríos —enumerados como muertos de los que Sindbad es deudo— cobrarían un sentido más preciso: el poeta se desdobra para mirar desde su punto en la isla, mientras su memoria se hunde en el fondo del océano; ambas miradas —la presente y la de la memoria— convergen para ver cada uno de los ríos sepultados. Las referencias geográficas le dan a la tormenta el carácter de diluvio continental y entrañan ya plenamente el tono confesional<sup>12</sup>. MONTEMAYOR<sup>13</sup> señala la alusión a Noé, lo cual le da en

<sup>12</sup> “...es el canto (Día tres) en el que se establece el fundamento autobiográfico de *Sindbad*”, SHERIDAN, “Gilberto Owen y el torbellino rubio”.

principio otro rostro a un Sindbad que continúa, si no combatiendo, si sufriendo los estragos de su batalla literaria y naval; en segundo lugar, se enlazarían también a nivel mítico estos dos primeros fragmentos<sup>14</sup> por su correspondencias del hipertexto de este caso, la Biblia.

El Náufrago se encuentra en alta sierra hasta la que llegó huyendo de la tormenta, evento de importancia en la asociación “mujer-isla”; si el día primero hubo una revelación por medio del rostro de la segunda persona y posteriormente se asocia el rostro de la ésta con la arena de la playa, en el recorrido del presente fragmento el poeta se aleja de esa faz, aunque la tierra memoriosa en que se encuentra sigue siendo el interlocutor del primer fragmento; es de noche y se hace un recuento de muertos que son ríos; nombres de ríos: “todos en ti con mi memoria hundidos/ mar jubilado cielo, mar varado”; esto conlleva una disociación de rostro y nombre que hará evidente su carácter de binomio cuando aparezcan asociados en los fragmentos siguientes.

### *Día tres*

#### AL ESPEJO

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.

Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,  
yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,  
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,  
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.

Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube,  
pareadas risas que se pierden por perdidos senderos,  
la inevitable luna casi líquida,  
el agua rota en trinos y en su música un lirio y una abeja en su estigma  
y en su aguijón su anhelo de olvidarme.

---

<sup>13</sup> MONTEMAYOR, 96.

<sup>14</sup> BELTRÁN afirma también el paralelismo de este fragmento con el diluvio bíblico y lo asocia simbólicamente con la regeneración y el origen del hombre nuevo, con lo cual se iniciaría la “suspensión del tiempo profano para dar paso a la cosmogonía, 77.

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

Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,  
el mal agujero de los pavos reales,  
jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,  
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán  
por el que soplan ráfagas de nombres.  
Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía  
o que borró una esponja calada de minutos,  
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo  
y que suele llorar ante el retrato  
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

El abandono revelado tras la tormenta evoluciona, ya no el reclamo de Día primero, sino un entrever furtivo hacia el interior de quien lo abandonara, o más propiamente, a la ausencia del poeta en ella, de la misma forma que se mirara desde fuera una casa recién deshabitada y aún fresca de recuerdos. La dificultad para percibir el fluir del tiempo forma parte de una opresión interior que es cárcel más estrecha que la prisión-isla en donde está varado, que lo mantiene a medio camino entre los extremos temporales, expresado así en el verso cumbre: "Yo, en alta mar de cielo/ estrenando mi cárcel de jamases y siempre". Sin perder el carácter de diálogo, también el poeta monologa frente al espejo; el poeta se ve en recuerdos de sí mismo en los que no se reconoce, o bien en los que mira una imagen de sí que el tiempo le ha cubierto de olvido<sup>15</sup>. El espejo donde se ve, es su imagen reflejada en unas pupilas de quien ya no es para él.

No obstante, parece admitir que algunas parcelas de esa memoria elige tenerlas en semi-olvido, más que no recordarlas, así cuando reconoce a uno de sus yoes olvidados, en una imagen de fragilidad y melancolía: "como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo/ y que suele llorar ante el retrato/ de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía"; ese mediodía del cual queda en entredicho si forma parte de la

significación temporal para la voz poética, pues ocurre a un personaje que es a su vez referencia para uno de los yoes en los que no se reconoce. En presente y en primera persona, cuando se refiere al "párvulo", el poeta contradice el no reconocimiento a éste como parte de sí mismo; por otra parte, presenta los recuerdos a manera de pasado-en-presente, lo cual es significativo, porque la voz poética -Sindbad-Jacob- ahora es un yo del pasado, el antiviajero legendario y el antielegido de Dios es un hombre como cualquier otro que fue niño y lloraba. El poeta se enmascara con su presente contra aquello que no desearía ver, pues no se reconoce en *ellos*, de su pasado de hombre común, guiño autobiográfico que humaniza el discurso mítico -en los términos de SEGOVIA- y da continuidad a la historia de amor que da origen a la bitácora.

Los ojos del poeta son de nuevo instrumentos de suprasensorialidad, y transformada por ésta la manera de ver, se centran en las pupilas de la segunda persona, que a su vez son ventanas o un muro transparente que aprisiona, paradójicamente en el exterior, a Sindbad, para quien en esa pared intrasgredible se proyecta su propia desolación: "Me quedo en tus pupilas sin convite a tu fiesta de fantasmas./ Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,/ yo solo afuera, y sin amor, más prisionero,/ yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana; yo nuevo triste, yo, nuevo romántico." José Sergio CUERVO ha hecho hincapié en esta "dialéctica de afuera y adentro" de la poesía oweniana, donde la libertad "no está necesariamente afuera, como ordinariamente la concebimos; el afuera también puede convertirse en prisión"<sup>15</sup>. Sin embargo, el naufragó adquiere de este modo otra forma mítica, la de Narciso<sup>17</sup>, y así, el sentido del fragmento se bifurca: o bien el poeta es al mismo tiempo la segunda persona por medio de un desdoblamiento, o es en el interior de "otro" ser dónde el poeta se ve a sí

---

<sup>15</sup> "Este poema es fundamental para la lectura que hago de Owen, porque revela, desde el primer verso, la suspensión del tiempo profano", BELTRÁN, 64.

<sup>16</sup> José Sergio CUERVO, *El mundo poético de Gilberto Owen*, 1974, 65.

<sup>17</sup> Juan CORONADO, edición y "Prólogo" a *La novela lírica de los Contemporáneos*, 9-37.

mismo. Nuestra lectura se inclina por esta segunda posibilidad. La razón se explica en seguida:

El poeta se ve a través de otros ojos y dentro de otro ser, mas lo que de sí ve no está más en la segunda persona; al igual que en el segundo día, realiza un reconocimiento de su entorno, pero en este caso no es esencialmente locativo sino de memoria, pues vuelve al momento de la revelación, que no es pasado, sino presente memorioso, en tanto la isla-prisión en la que permanece cautivo es, justamente y todavía, su interlocutora desde la que —por medio del desplazamiento físico que realizó en Día dos— es posible atisbar hacia el estado presente de una revelación que continúa manifestándose, de tal manera que el movimiento y la memoria se identifican en estos primeros fragmentos. Tal carácter geográfico-mnemotécnico de su prisión hace necesario no sólo el movimiento para poder abarcarla; éste es atributo de los ojos de la segunda persona: al mirarla, se ve a sí mismo, mirando en los ojos de ella —como en unas cajas chinas—, y tal disminución progresiva le permite ver su situación desde fuera de sí mismo, en un espejo ocular, prisionero en el exterior.

Un segundo sentido del espejo está relacionado con los verbos “ser” y “estar”: si el poeta, en presente narrativo, se observa en el interior de otro, y lo que observa son ojos del pasado a quienes no reconoce abiertamente como parte de sí mismo; si ve —como ya mencionamos— que él también “está” pero no “es”, en total correspondencia con lo que vio en ella la jornada primera; está *en* ella en tanto isla y como tal puede moverse sobre ella, pero en tanto mujer —su otro mutilado de Platón— él está desterrado de ella, estar y ser. El Náufrago está atrapado en el presente de un ser que lo expulsó de su pasado y de su futuro, tanto al rostro —mediante la sinécdoque pupilas— de en quien está, como a la que recuerda, a la que fue. La prisión de la inmovilidad que ha señalado SEGOVIA:<sup>18</sup> no es sólo la inmovilidad *en* el espacio y en el tiempo, sino la imposibilidad de volver adentro de donde fue expulsado es una hexogeneidad que le oprime.

Verse en el espejo cóncavo de quien los abandona es compulsión de amantes despechados: buscar dentro de sí mismos el error por el que se les repudió. Eso, en el poema, ocurre a un amante que naufraga y es rescatado por una isla-amante que lo desprecia, a la que el mar lo arrojó, y eso le obliga también a alejarse de las zonas bajas de esa isla para huir de la inundación, en una nueva identificación locativo-temporal, de modo tal que el poeta se mira dentro de su isla tanto física, en la que está, como la metafórica, para la cual ya no es más.

La definición que el poeta hace de sí mismo como "nuevo romántico" agrega una hipertextualidad indirecta a su discurso, pues en un escenario libresco como el del Sindbad, la mención al Romanticismo debe ser significativa; los ecos de personalidades en que el poeta se desdobra o da cuenta de ellos no sólo se usa en personajes, sino en autores entre los que se incluye el mismo autor de Sindbad el varado, en forma de alguien que fue y cuya pervivencia en el que es en el presente no necesariamente se verifica con el reconocimiento. Pero ese desdoblamiento, como ya lo hemos visto, no es una reproducción pasiva, sino una inversión en el significado convencional de los héroes y arquetipos que, dentro de Sindbad, encarnan los autores a que alude: "...y tenemos una anti-historia y un anti-héroe muy del gusto romántico"<sup>19</sup>, como señala ORTEGA.

Esos versos -"yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico"<sup>20</sup>- se ha señalado que tienen relación con José de ESPRONCEDA, y no es el único antecedente, pues uno de los epígrafes con que OWEN encabeza las *Tres versiones suprefluas* es precisamente del poeta español; además, tanto el extremeño como el sinaloense parten en algunas de sus obras de un mito narrativo para expresar su arte poética, ambos encabezan su obra con epígrafes de

---

<sup>18</sup> SEGOVIA, 24.

<sup>19</sup> José Hilario ORTEGA, *La Personalidad Poética de Gilberto Owen (spanish text)*, 179.

<sup>20</sup> Compárese con los versos de "La degradación de Europa": "Dicha, tranquilidad, gozo y fortuna/ Reina en sus quietos lares./ Y entre los hielos, al rayar la luna,/ Ve

influencias plenamente identificables en aspectos más profundos que la cita misma —ESPRONCEDA cita a Lord BYRON en *El estudiante de Salamanca*, OWEN a T.S. ELIOT y a las *Mil y una noches*—, además de cierta similitud temática entre el descenso a las galeras de la ruente por Montemar para seguir a una mujer, mientras que el Sindbad oweniano queda varado en una mujer-isla; si se considera la “visión al revés” característica del sinaloense, la relación es aún más clara<sup>21</sup>; no hay que olvidar que en ambos coinciden también en el tono confesional, el tema de la tormenta —con lo que se incluye en la literatura de marinos—, el desencanto ante la mujer y el amor, los temas religiosos y satánicos, el alcohol, la memoria, los Ángeles y el pesimismo. La referencia, como la de ELIOT, la de LÓPEZ VELARDE ---que se manifestará jornadas adelante— y la del mismo Sindbad el marino también funcionan como hipertexto, es decir, que remiten a la obra citada, pero a través tanto del poema de OWEN como de sus referidos, lo referenciado sufre ya una reinvención.

Desde otras perspectivas, para SHERIDAN, el espejo de este fragmento se refiere al “hermoso guardián insobornable” de Día primero<sup>22</sup>. El mismo autor resalta en estos versos una confesión autobiográfica: Guillermo Owen, padre de Gilberto, murió en Rosales, Sinaloa, un 13 de febrero; así, el “párvulo” del fragmento, y no sólo el retrato del “gambusino rubio” sería el de Guillermo, también sería la voz poética en un “discurso prestado”. Pero OWEN no sólo trastoca su nombre —como en el poema “el rostro ensaya nombres”—, sino que se forja un mito personal, pues el gambusino, al parecer no era tal, sino minero, y OWEN no es un apellido irlandés —como Gilberto lo ostentaba—, sino galés, escogiendo Irlanda como origen, la patria del padre que conoció en mayor parte por un retrato, debido a su “prestigio poético”, según escribe el mismo SHERIDAN.

---

callada la choza,/ Callado el muro donde el rico goza./ Mas ¡ay! Yo, triste de continuo, lloro...” en José de ESPRONCEDA, *Espronceda (un autor en un libro)*, 104.

<sup>21</sup> “¡Villano!...mas esto es/ Ilusión de los sentidos,/ El mundo que anda al revés,/ Los diablos entretenidos/ En hacerme dar traspiés”, ESPRONCEDA, “El estudiante de Salamanca”, 151

Si bien se reiteran las identificaciones mar-cielo y pasado-presente dentro de la isla-ser —y fuera del poeta—, el pasado comienza a vislumbrarse como algo irremediable, pero la identidad sigue perdida, pues los nombres en ráfagas no encuentran al objeto que debiera corresponderles, aún cuando el mar por el que soplan tiene la clara referencia de un puerto —Mazatlán— y se hagan hallazgos sorprendentes cuando el poeta escucha su nombre: "Más si gritan el mío responden muchos nombres que yo no conocía". Es importante señalar que el tiempo presente de ese verso está subordinado por un condicional. Entre esos rostros suyos desconocidos para él mismo, está ya mencionado del "párvulo que esta noche se siente sólo e íntimo" frente al retrato de un personaje que tiene rostro, pero del que no se menciona el nombre. El nombre es un elemento permanente de identidad, pero carece de existencia concreta si no hay un rostro que le contenga; por su parte, el rostro es contingente a las situaciones externas y es un elemento que por sí mismo también resulta insuficiente para crear una identidad, pues es fugaz y cambia siempre. El rostro es lo que *está*, el nombre es lo que *es*.

*Día cuatro*

ALMANAQUE

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.

---

<sup>22</sup> "Gilberto Owen y El torbellino...", loc cit.

En el Día cuatro "Almanaque" la relación temporal rompe con la tendencia sucesiva de los fragmentos anteriores, pues el tiempo se relaciona con el confeso determinismo del poeta; la circularidad del calendario en el poema refleja, a través de la inmovilidad —todos los meses son el mismo febrero—, la tiranía del destino y su agente, el tiempo; en la profecía incompleta, sabe qué día va a morir y cada veintiocho días se repite el ciclo de esperar el cumplimiento funesto. El punto medular del fragmento es la certeza de fallecer en una fecha específica, por lo que el tiempo futuro aparece por primera vez en el poema como una amenaza cíclica y como un velado deseo de trascender. mediante la muerte, la circularidad, la semimovilidad en la inmovilidad: "Y, además, ha de ser martes el 13/ en que sabrán mi vida por mi muerte." Las cinco llagas de Cristo de Día primero -a quien también se le vaticinó la muerte- se relacionan aquí con la idea de la resurrección, correspondencia argumental que tendrá continuidad temática.

El determinismo, una espera que ocupa todo en la conciencia, explica la ausencia de relaciones sensoriales en el fragmento. El personaje que en domingo no vigila y que deja desprotegidos a todos los Owen, quienes nacen siempre en ese día; la referencia ideográfica expresada en las mayúsculas, y el mito judaico de la creación en seis días con descanso dominical indican que es Dios el "Él" que el poeta menciona. El martes 13 es un símbolo convencional identificable en la creencia popular como un día de mala suerte; el poeta re-integra tanto mitos populares como historias bíblicas y leyendas árabes que, aglutinadas, lo determinan, lo cual formaría parte, al fin y al cabo, del mar inclemente y libresco con el que combatió. Debió nacer en domingo 4 para morir en martes 13<sup>23</sup>, día de la mala suerte en el mes más singular del año; todo fue establecido desde el momento en que se le asignó el apellido Owen. Así, la cara de la identidad que en el poema se liga al nombre no sólo es inmutable, sino que es un factor decisivo para la conformación del destino; la voz poética trasmigra de personaje en personaje, pero no deja de llamarse Sindbad y de pertenecer a los Owen. Usando los términos de Tomás SEGOVIA, el martes trece es un símbolo al que el poeta da un tratamiento mítico, pues: "El enunciado mítico es inverificable como el

---

<sup>23</sup> GARCÍA TERRÉS, 107.

simbólico, pero se presenta como verificado igual que el literal, sólo que verificado fuera del mundo"<sup>24</sup>. Tal operación se realiza al insertar el símbolo "Martes trece" en una situación de estaticidad en el tiempo mítico: el del febrero intransgredible del Sindbad náufrago: "...tratando la propia vida como si fuera un mito y tratando los mitos como si fueran la propia vida"<sup>25</sup>, así explica el maestro SEGOVIA este elemento estilístico.

La dilución de la identidad se interrumpe en el Día cuatro, debido también a la conciencia de un destino ineluctable que lo condena a conocer el día de su muerte, de lo que resulta en una permanente conciencia de finitud, lo que en el estado de indefensión del Náufrago es una certeza terrible, pero certeza al fin, banco de arena más o menos firme en una anegación total de dudas; en "Almanaque", el poeta pasa de la confusión a la certeza de lo que el apellido, como un eslabón que lo une al hado, le deja en herencia; el nombre es la parte atemporal de la identidad para el poeta: "porque los Owen nacen ese día".

Por otra parte, ROSAS MARTÍNEZ<sup>26</sup> da noticia de un dato que enriquece la lectura del poema; quien firma lo que el lector lee es Gilberto Owen, y el personaje de tantos rostros —la Voz Poética— en el texto se autodenomina también Owen en este fragmento, hay un claro señalamiento del carácter vivencial en toda la obra: todos los Owen nacen en 4 de febrero, y según el santoral católico, tal es el día de San Gilberto, lo cual connota sin duda la prevalencia de una postura católico-cristiana. Todos los Owen convergen en Gilberto Owen, náufrago como Sindbad, eco tráfuga de Jacob, de Noé, de Cristo.

El asunto del nombre entraña otro aspecto a resaltar, y del que ya anteriormente escribió MONTEMAYOR<sup>27</sup>; a saber, que los Owen "Huyen de sed en sed" por el delirio de aquél que se descuida cada domingo de su vigilancia y en ese descanso permite que nazca esa progenie. El nacimiento del poeta es, ya en sí mismo, un suceso hasta cierto punto prohibido y se podría decir que maldito, de

---

<sup>24</sup> SEGOVIA, 69.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> ROSAS MARTÍNEZ, 154.

<sup>27</sup> "...equiparar el nacimiento a una huida, a un viaje o aventura frenética...". MONTEMAYOR, 100.

espaldas a y acto de omisión de la voluntad divina. Este tipo de imágenes sustentan una lectura como la de ROSAS MARTÍNEZ quien considera a Sindbad el varado parte de la obra de un poema herético. A estos rasgos, QUIRARTE aplica el término “agolagnia”, —“visión erótica, una sensibilidad perversa donde placer y dolor, amor y odio, ternura y sadismo aparecen combinados”<sup>28</sup>—, bien aplicable tanto a la poesía de OWEN como a la de los autores románticos que se han documentado influencia en el poeta sinaloense: LAUTREAMONT, ESPRONCEDA, BLAKE, POE, López VELARDE. La forma tan precisa en que el poeta entrelaza los símbolos, las referencias míticas y la sucesión cronológica a manera de bitácora, son las bases del camino alquímico y numerológico que usa GARCÍA TERRÉS para acercarse al poema. Un fragmento que descontextualizado apenas contiene rasgos para considerarlo como un “poema” por sí mismo —a diferencia de otros fragmentos; v. g. Día dieciocho —, pero que es imprescindible para explicarse al argumento de Sindbad el varado. La sucesión argumental se evidencia, a partir de lo anterior, como un elemento de importancia para la conformación del “objeto estético”, pues la compleja urdimbre que conforma el asunto de la obra exige mayor atención por parte del lector a sus relaciones argumentales.

### *Día cinco*

#### Virgin Islands

Me acerco a las prudentes Islas Vírgenes  
 (la canela y el sándalo, el ébano y las perlas,  
 y otras, las rubias, el añil y el ámbar)  
 pero son demasiado cautas para mi celo  
 y me huyen fingiéndose ballenas.

Ignorantina, espejo de distancias:  
 por tus ojos me ve la lejanía  
 y el vacío me nombra con tu boca,  
 mientras tamiza el tiempo sus arenas  
 de un seno al otro seno por tus venas.

Heloísa se pone por el revés la frente

---

<sup>28</sup> QUIRARTE, 103.

para que yo le mire su pensar desde afuera,  
 pero se cubre el pecho cristalino  
 y no sabré si al fin la olvidaría  
 la llama errante que me habitó sólo un día.

María y Marta, opuestos sirisabores  
 que me equilibraron en vilo  
 entre dos islas imantadas,  
 sin dejarme elegir el pan o el sueño  
 para soñar el pan por madurar mi sueño.

La inexorable Diana, e Ifigenia,  
 vestal que sacrifica a filo de palabras  
 cuando a filo de alondras agoniza Julieta,  
 y Juana, esa visión dentro de una armadura,  
 y Marcia, la perennemente pura.

Y Alicia, Isla, país de maravillas,  
 y mi prima Águeda en mi hablar a solas,  
 y Once mil 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.

En Día cinco "Virgin Islands", el poeta realiza un recorrido por agua a través de su entorno memorioso, luego de tres jornadas en que el movimiento fue sólo en el presente y circunscrito a la mujer-isla en quien está cautivo; esto ocurre luego de la atemporalidad del cuarto día. El movimiento temporal en este fragmento es un recordar desde el presente a esas islas-mujeres que, junto a la que lo mantiene prisionero, conforman un archipiélago; es notable el sentido de pertenencia a las mujeres del pasado; en contraste con su no reconocerse –tanto en el sentido de admitirse, como en el de mirarse y saberse uno lo que mira- en los recuerdos sobre él y ajenos de Día tres. La tierra firme son mujeres míticas que han pasado por su vida, en un transitar por un mar de diluvios y azares entre cada hembra insular.

Al abandonar las fronteras de su isla para recorrer a nado una geografía de mujeres en el tiempo, los sentidos son absorbidos por la memoria. Predominan los recuerdos y las imágenes relacionadas con la vista: "pero son demasiado cautas para mi celo/ y me huyen fingiéndose

ballenas"; "...espejo de distancias/ por tus ojos me ve la lejanía"; también menciona que "Heloísa se pone por el revés la frente/ para que yo le mire su pensar desde fuera/ pero se cubre el pecho cristalino"; la imagen de la frente vuelta al revés es importante por la evocación de Día tres, cuando la Voz Poética mira al interior de los ojos de ella, su interiorcutora, a quien tuvo que espiar en furtividad, Heloísa en cambio le ofreció ese panorama interior. La vista, una vez más, permite al poeta trascender su función convencional para "mirar" más allá de las apariencias cotidianas e incluso al interior de otros seres, si bien no le dota de omnisciencia -"y no sabré si al fin la olvidaría"-; esos límites de la mirada, que serán un tema argumental, acotan la ambigüedad de lo que hemos llamado suprasensorialidad de la vista.

No obstante la predominancia visual, las referencias sensoriales del fragmento van de olfativas —"la canela y el sándalo"—, táctiles —"la llama errante que me habitó sólo un día"—, gustativas —"...opuestos sinsabores/ (...) / sin dejarme elegir el pan o el sueño/ para soñar el pan por madurar mi sueño"— y sólo una clara referencia auditiva, pero que resulta muy significativa: "y mi prima Águeda en mi hablar a solas". Ahora el poeta se apropia de un personaje de otro enorme poeta confesional, Ramón LÓPEZ VELARDE, pues la Voz Poética menciona que es la de un personaje y se re-entiende aglutinando alegóricamente a los tres centrales personajes: el de un náufrago que escribe una bitácora, el de un hombre en desamor y un marinero de la literatura.

"Virgin Islands" es un nombre propio, lo que representa uno de los elementos para conformar identidad. En la excursión, el poeta encuentra a Ignorantina, una de las "prudentes Islas Vírgenes"; quien se sugiere que se trata de la segunda persona, de la que partió para excursionar el archipiélago, lo cual entrañaría una imagen visual de alejamiento, como quien voltea el rostro para observar la tierra que va abandonando —"por tus ojos me ve la lejanía"—; por otra parte, es a la única de esas islas a quien se habla en segunda persona en el fragmento, como se ha referido antes el poeta a quien lo salvó del naufragio para dejarlo en abandono. Otro elemento

que nos permite inclinarnos por tal lectura es el apunte que hace BELTRÁN sobre la metáfora del tiempo en los dos versos finales de la segunda estrofa: “revisa la imagen del tiempo como un reloj de arena dibujado en la figura femenina”<sup>29</sup>. Ignorantina, pues, sería la isla en que transcurre su presente de tiempo contado<sup>30</sup>.

Los versos finales se refieren de manera más clara a la identidad: “Y Once Mil que se arrancan los rostros y los nombres/ para servir a la plena de gracia, la más fuerte/ ahora y en la hora de la muerte”. El evidente carácter católico de estos versos permite inferir la identificación que hace el poeta de amor-religión, por un lado, y por otro distingue a las “vírgenes” terrenales de las celestiales, pues al éstas servir a la madre de Dios, no necesitan de rostro ni de nombre: su identidad la da su misma labor divina. Aquí se ha señalado, en cuanto al catolicismo, la huella de T. S. ELIOT. ROSAS resalta lo que él llama el tono litúrgico, un recurso que el poeta usa en algunos fragmentos y que en éste es particularmente notable, recurso característico del poeta norteamericano<sup>31</sup>.

Es importante comentar sobre cada una de las heroínas que menciona el poeta: ya mencionamos que, en nuestra lectura, Ignorantina es el interlocutor a quien el poeta ha hablado en los fragmentos primero y tercero, pero Ignorantina también es un juego de palabras cercano a una definición de “sustancia que provoca la ignorancia”, tanto en la acepción de “no conocer” o de “no hacer caso, o fingir no hacer caso de una presencia”; el poeta se desplaza desde una isla-prisión que finge no conocerlo o bien que no lo conoce y por ello lo “ignora”, un rasgo de humor en el poema para reiterar el juego de espejos. Heloísa, según ROSAS<sup>32</sup> —y también mencionado

---

<sup>29</sup> BELTRÁN, 65.

<sup>30</sup> ROSAS, sin embargo, complementa el rasgo erótico de la imagen con otro dato: “Santa Águeda, mártir y santa cuyos pechos le fueron cortados. En la iconografía cristiana aparece con una charola en sus manos, y en la charola, como las dos mitades cortadas de un reloj de arena, porta sus dos pechos mutilados”, 155.

<sup>31</sup> Ibid, 117.

<sup>32</sup> Ibid, 155.

por MONTEMAYOR<sup>33</sup>— es la amada del monje herético Abelardo<sup>34</sup>. María y Marta son una nueva referencia bíblica: las hermanas de Lázaro, el resucitado, quienes lavaron los pies al redentor. Diana es la diosa romana de la cacería, equivalente a la Artemisa griega. Ifigenia, de acuerdo al contexto, se refiere al personaje de EURÍPIDES, pero también alude, por el contexto cultural e histórico del poema, a la *Ifigenia cruel* de Alfonso REYES<sup>35</sup>, lo cual propone dos significados distintos de acuerdo a las sendas soluciones que da tanto el dramaturgo griego como el humanista mexicano: la resignación o la rebeldía ante el destino<sup>36</sup>.

Además, estos dos personajes –Diana e Ifigenia–, señala BOLDRIGE, aparecen significativamente juntos, pues: “Agamemnon, the father of Iphigenia, offended Diana and in order to appease her he offered his daughter in sacrifice to her. Just before the fatal moment, however, Iphigenia was rescued”<sup>37</sup>, de tal modo que conforman una pareja antitética. Julieta y Alicia son referencias librescas fácilmente identificables: la amante suicida del drama shakespeariano, y la heroína del mundo onírico de Lewis CARROLL. Marcia, según Octavio PAZ es “la mujer de Catón el Menor, convertida por Dante en guardián del purgatorio”<sup>38</sup>. Juana es sin duda Juana de Arco, que representa a la mujer heroica e íntegra (y también, por cierto, santa).

La mención de cada una de las islas da una profundidad mítica al archipiélago de la memoria en que el poeta está varado. Al recorrer esos nombres, la voz poética mitifica también a los personajes de sus recuerdos y se mitifica a sí mismo al emparentarse con ellas, con lo que se reafirma una vez más la pluripersonalidad del poeta: entre los personajes hay un monje

<sup>33</sup> MONTEMAYOR, 101.

<sup>34</sup> “Al escuchar la apología que haces/ del mejor de los mundos, se creyera/ que lees a Abelardo...”, fragmento de “En un Jardín” de Ramón LÓPEZ VELARDE.

<sup>35</sup> Alfonso REYES, “Ifigenia cruel”, en *Obra poética*, 257-304.

<sup>36</sup> Ver Víctor CINTIO, “Alfonso Reyes: intención clásica y crítica” en *Alfonso Reyes, homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, 261-273.

<sup>37</sup> E. J BOLDRIGE, *The Poetry of Gilberto Owen*, 107.

<sup>38</sup> Octavio PAZ, “Gilberto Owen y la Alquimia” en *Sombras de Obras*, 288-294.

herético,<sup>39</sup> un resucitado, el redentor —lo que se relaciona con las cinco llagas de Día primero y la huida de “Él” en Día cuatro— y Ramón LÓPEZ VELARDE, por mencionar algunos; la complejidad de encarnaciones del poeta llega al grado de ser tanto el Cristo como un sujeto de los milagros de éste.

El guiño sobre el poeta zacatecano es más que significativa; LÓPEZ VELARDE fue una influencia indudable, no sólo en OWEN, sino en toda la generación Contemporáneos: Eugenne L. MORETTA<sup>40</sup> escribió un ensayo sobre la obra del de Jerez en el autor de *Perseo vencido*. Hay que señalar también la aportación ya mencionada de ROSAS MARTÍNEZ al respecto: Santa Águeda tiene su lugar en el santoral católico el 4 de febrero<sup>41</sup>; impensable una casualidad, es una prueba más de la compleja y coherente estructuración del poema, que exige al lector desplazarse en diferentes estratos de significación en torno a la personalidad de un personaje dentro de un argumento.

Finalmente, las mujeres son porciones de tierra firme a mitad de su mar de letras, y esas mujeres-isla, representadas en personajes míticos y literarios, conforman un mosaico de caracteres diversos que se remata en las que sirven a la madre de Dios; esa misma diversidad responde a una dualidad que nos remite inevitablemente a tomar el sentido de la Virgen en el de la Edad Media: la femineidad idónea e ideal, contraria a Eva, femineidad en que se encarna el pecado original: “En el discurso medieval aparecen como dos opuestos que mantienen el equilibrio, los dos símbolos contrarios:

---

<sup>39</sup> “Abelardo conduce al poeta al problema del ‘Nominalismo’ medieval en relación con el Nombre de la poesía (...). 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”, ROSAS, 156.

<sup>40</sup> Eugene L. Moretta, *Gilberto Owen en la poesía mexicana (dos ensayos)*.

<sup>41</sup> ROSAS, 155.

el bien y el mal, la Inmaculada María y la seductora Eva, lo celestial y lo terrenal, lo espiritual y lo carnal.<sup>42</sup>

*Día seis*

EL HIPÓCRITA

Este camino recto, entre la niebla  
entre un cielo al alcance de la mano,  
por el que mudo voy, con escondido  
y lento andar de savia por el tallo,  
sin mi sombra siquiera para hablarme.  
Ni voy —¿a dónde iría?—, sólo ando.

Niebla de los sentidos: no mirar  
lo que puede esperarme allí, a diez pasos,  
aunque sé que otros diez pasos me esperan;  
frígida niebla que me anubla el tacto  
y no me deja oírla ni gustarla  
y echa el peso del cielo a mi cansancio.

Ese 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,  
de bostezar, de verme en el espejo,  
de oír silbar mi nombre en el teatro.

El presente del fragmento es el de una crónica de lo inmediato, del recorrido a pie por un camino neblinoso, de modo que la relevancia de la jornada ocurre en el momento mismo de escribir en la bitácora una plegaria cínica. El presente -sólo interrumpido por el “¿A dónde iría?” en futuro del subjuntivo-también es una manera de expresar la opresión que le provoca la religiosidad fallida; sin embargo, este es uno de los fragmentos en que más sutilmente se distingue la fascinación por la ambigüedad de la poesía

---

<sup>42</sup> María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, *‘Por amor d’esta dueña fiz trobas e cantares’, Los personajes femeninos en el “Libro de Buen Amor” de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, 22.

oweniana, pues el tiempo por momentos parece un presente histórico, en momentos parece hablarlo como actuante, y en otras, mirándose en un desdoblamiento, como testigo de sí mismo visto por él mismo desde afuera, y las estrofas de desvelo en rezos parece en los versos finales concluir en onirismo, al mismo tiempo que el riguroso presente parece abrirse a la memoria: "de oír silbar mi nombre en el teatro", que por su misma impostura con respecto al desarrollo temático resulta un nuevo guiño intimista.

Existe una ilación entre el acento católico del fragmento anterior con la conciencia de practicar un sentimiento religioso, no por genuino fervor, sino sólo por no encontrar satisfacción a sus deseos terrenales o como un arrepentimiento de emergencia; ésa es justamente la hipocresía de la que el poeta está conciente en estos versos autocríticos. Su camino espiritual obnubila y no aclara, consiguiendo apenas con ello adormecer a los sentidos y no hacerlos partícipes de ese camino falso: evitar ver lo inevitable y fingir no darse cuenta de la llana postergación; tacto adormecido, sin oído y sin gusto. Ese mínimo esfuerzo es infructuoso, pues la conciencia trae la culpa: "y echa el peso del cielo a mi cansancio". En esta estrofa se refleja claramente que, hasta ahora, los demás sentidos están en subordinación a la vista: "Niebla de los sentidos: no mirar"<sup>43</sup>.

Una religiosidad mecánica como la forma fallida de asegurarse el cielo, pero que mantiene al creyente en un camino de ceguera y soledad bajo la opresión celestial. En estos pasos mecanizados de la fe, el poeta cuenta la identidad inasible de Dios y de poseer su propia identidad sólo a través de los demás. Entre las tareas que el poeta menciona como actos superficiales hay una referencia a la comprobación —magro pago de sus ritos— de su propia identidad, pero lo que resulta es casi la filiación de un fantasma: "...de verme en el espejo/ de oír silbar mi nombre en el teatro.". En los versos anteriores encontramos un recurso semejante al que se utilizó en Día tres, cuando el poeta halla en su memoria recuerdos de rostros disociados de su

---

<sup>43</sup> "Que la importancia esté en tu mirada, no en la cosa contemplada". Andre GIDE, *Los alimentos terrestres y Los nuevos alimentos*, Luis Echavávauri (trad.), 16.

nombre, pero que alguna vez fueron él. Cuando mencionamos Dios como el personaje en mayúsculas en nombre de quien no ha de jurar, lo hacemos no sólo pensando en la más clara alusión de este fragmento —en clara referencia al séptimo mandamiento: (No tomarás el nombre de Dios en vano)—, como por el mismo uso gráfico de “Él” en el fragmento número cuatro; la relación entre ambos fragmentos se sostiene no sólo en la marcación de las grafías, aunque por sí misma sería ya significativa, sino que se apoya también en el contexto léxico y sígnico de los fragmentos cuarto y sexto.

BELTRÁN considera que tales virtudes no son verdaderas: “puesto que la castidad (...) sofoca la existencia”<sup>44</sup>. GARCÍA TERRÉS interpreta en estos versos la intención fallida y conciente de los místicos que consiste en la muerte de los sentidos; así, el poeta “se define como un hipócrita, ya que confunde ‘el peso del cielo’ con su cansancio y su bostezo, y enmascara como virtudes lo que no es sino vacío, por fatiga, de actos pecaminosos”.<sup>45</sup> En nuestra lectura, como ya mencionamos, las virtudes negativas son los actos rituales que el poeta reconoce sólo valederos a los ojos de los demás y no ante sí mismo; practica la castidad, la continencia, cumple con los mandamientos, acalla a la soberbia, y todo ello le da una magra porción de identidad, si bien, y de nuevo, de forma fantasmal; pero sin fe auténtica, esos actos no sólo son meros formalismos, sino incluso campos fértiles donde los pecados germinan.

### *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

---

<sup>44</sup> BELTRÁN, 84.

<sup>45</sup> GARCÍA TERRÉS, 116.

me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,  
 a memoria morosa en las heridas,  
 a norte y sur y rosa de los tiempos.

El poeta distingue a esa noche de las demás con una oración adversativa; esa noche singular la memoria se ha quedado sin mando, lo cual, por contraste, también describe a las noches anteriores. El alcohol desordena los recuentos y hace a esa noche más álgida; el viento, también sin mando, es la chispa que enciende los rencores. El juego de palabras “rosa de los tiempos” proyecta una encrucijada de caminos temporales donde los recuerdos se aglutinan. Los sentidos se adormecen o se excitan, y con ellos, el dolor, vía lucidez, versos éstos descriptivos de la ebriedad; así, las referencias sensoriales son vagas, pues se menciona en un juego de palabras que recrea el gusto en la homofonía entre “saber a mar” y “saber amar”; calificar al viento como “civil” liga a éste, como al poeta, a la falta de “capitán” —cuya identidad queda sin revelarse explícitamente— que libera a la memoria del régimen naval. El viento tiene gusto a mar y al mismo tiempo posee el don de paliar, aunque sin sanar el rencor ni conseguir completo olvido, lo cual es un paralelismo con respecto al alcohol: en esta lógica, el alcohol igual tiene sabor a mar -agua imbebible en la que el poeta combatió hace unas jornadas-, pero ofrece la sensación del amor. A lo anterior se puede agregar, siguiendo la lectura de Vicente QUIARTE, que el mar también se transforma en alcohol —con lo que se proyecta en un nivel de significación que el relato y las descripciones son de un universo interior—: “no es el mar abierto sino el que se halla dentro del vaso de ron infame, abridor de otras puertas”<sup>46</sup>, y esos umbrales que en la ebriedad se traspasan lo son también de la memoria. El mar ahora es ron y silencio.

El hecho de que se interrumpa la subordinación a la vista, pues los sentidos que se mencionan son el oído: “...el capitán borracho de ron y de silencios”; y el gusto: “me sabe amar, me sabe a mar colérico en los

---

<sup>46</sup> QUIARTE, 150.

mástiles", es acorde a la diferenciación de esa noche con respecto a los demás fragmentos. El fragmento entraña una imagen de esa inercia de seguir navegando aun tras haber ya bajado a tierra: el viento entre los árboles —es decir, en tierra— le sabe al viento de mar entre los mástiles, árboles de mar.

La mención de alcohol es una ilación argumental a lo referido en el fragmento anterior, cuando el poeta manifiesta que es "...hora de cuidarme de mi hígado", implica que del reconocimiento de la hipocresía, el poeta decidió cometer otros pecados que los de conciencia de Día seis, lo cual ya fue señalado por BELTRÁN<sup>47</sup>. ORTEGA también encuentra en la hilación temática de los días seis y siete una alusión a los juramentos católicos —y costumbre mexicana— para dejar de beber, explícitamente rota en la séptima jornada, rota como el compás que nos remite así tanto al instrumento de geometría —usado también para fines cartográficos y de navegación— como a una brújula, por medio del anglicismo "compass".<sup>48</sup>

La indeterminación en la identidad del capitán, cuya ebriedad deja al garete la memoria del poeta, entraña un regreso a la identidad inicial: de nuevo es Sindbad, pero el héroe legendario se transforma en simple marinero que se apresta a emborracharse tan pronto baje del barco; a diferencia del "Él" con mayúscula de Día cuatro, o el "Su Nombre" de Día seis, el capitán no presenta distinción gráfica que lo relacione con algún ser mítificado o superior, lo que no es una minucia, pues escribir en mayúsculas un pronombre, tomando en cuenta la ya abierta relación con la búsqueda de identidad del poema, equivale a sustituir un nombre innombrable, como el nombre de Dios en algunas tradiciones religiosas; este capitán no merece tal distinción<sup>49</sup>; la lectura de GARCÍA TERRÉS también repara en este punto<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> "Una memoria que recuerda todo, una memoria consciente, en plenitud (y traicionera). En cierto modo, es una respuesta, o la salida, a las preocupaciones del poema del día seis", BELTRÁN, 85.

<sup>48</sup> QUIRARTE, 150.

<sup>49</sup> En cambio, MONTEMAYOR sí encuentra una relación con "Él" de Día cuatro, 103

<sup>50</sup> "A Owen no le basta hacerse representar en el relato por Sindbad, su creatura y reflejo. Sindbad mismo se desdobra sin cesar, y ahora se proyecta, a la vez, en el

Día siete conmemora el séptimo día de la creación y cita el octavo mandamiento, como se alude el séptimo en Día seis. Día siete es un fragmento que funciona como bisagra en la estructura del poema, lo que se muestra en el cambio de tono en su discurso y se confirma por el viraje temático de los fragmentos posteriores. Es un intermedio significativo en que el personaje de sí mismo vuelve a su forma para embriagarse, si bien toda borrachera conlleva el castigo posterior de la cruda, más cuando se está lastimado, como el poeta, quien a partir de la siguiente jornada tendrá que dar cuenta de sus cinco heridas.

---

capitán y su barco, y encarnando en el primero asó la conciencia como la culpa de su repentina supresión, deja libre la memoria del segundo, para que el viento le devuelva el vigor oceánico”, GARCÍA TERRÉS, 118.

## II. LLAGAS, FUGAS Y SEGUNDO INTERMEDIO.

### *Día ocho*

Llagado de su mano

La ilusión serpentina del principio  
me tentaba a morderte fruto vano  
en mi tortura de aprendiz de magia.

Luego, te fuiste por mis siete viajes  
con una voz distinta en cada puerto  
e idéntico quemarte en mi agonía.

Lascivia temblorosa de las tardes de lluvia  
cuando tu cuerpo balbucía en Morse  
su respuesta al mensaje del tejado.

Y la desesperada de aquel amanecer  
en el Bowery, transidos del milagro,  
con nuestro amor sin casa entre la niebla.

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

Y la que se quedó en bajorrelieves  
en la arena, en el hielo y en el aire,  
su frenesí mayor sin tu presencia.

Y la que no me atrevo a recordar,  
y la que me repugna recordar,  
y la que ya no puedo recordar.

Las cinco llagas que le asestara el Ángel, por las que en Día primero dice que por ellas cree en el "Hermoso guardián insobornable", constituyen los sendos temas del subcapítulo de los Llagados, en una estructura causal

borrachera- cruda, a lo que el fragmento precedente da pie, pues el dolor moral viene desde Día primero, el intermedio de alcohol sólo lo precipita. Ésta, la primera llaga a restañar, es la de la mano del Ángel. A esta altura del poema, el poeta ya se dirige a la presencia angélica en segunda persona y la temática del fragmento trata sobre la presencia de ésta en diversas mujeres, con lo cual se pone de relieve que el nivel de la "historia de amor" es un pretexto argumental y no es el tema nuclear de Sindbad el varado.

La linealidad temporal sólo se manifiesta a nivel bitácora, pues la memoria y el contexto de Mar-Literatura vuelven el tiempo parte del mito, ese tiempo es también en donde transcurre la historia que el poema narra. El combate de Día primero es la consecuencia de una serie de encuentros previos con mujeres de su pasado, por las cuales se manifestaba el Ángel, hecho que ahora el poeta comprende plenamente, por ello es que en Día cinco nombra a muchas de las Islas Vírgenes, mientras que en Día ocho no sólo omite los nombres de esas presencias, sino que ya no los recuerda o no quiere recordarlos. Para dirigirse al Ángel el poeta lo femineiza, pues femeninas han sido las máscaras con las que aquél se ha manifestado; le habla, como en ausencia a quien se recuerda, en tiempo pasado. Al ser todas las voces alomorfias de un solo ser, adquieren también la transitoriedad e inconclusión de los rostros y le son comunicados por la amada, que ya se incorpora en el recuerdo a las anteriores, no para sumarse, sino para hacerse una con ellas, sin que éstas dejen de corresponder a sendos viajes; incluso, tres de ellas permanecen en los márgenes de la memoria.

La lucidez de este fragmento contrasta con la "memoria a la deriva" de la jornada anterior, pero es consecuencia de ésta, igual que tras una breve ebriedad la cruda arremete más álgidamente con aquello que se quería olvidar;

esa causalidad también contextualiza el porqué en Día cinco es tan importante nombrar a quienes se recuerda –incluso la omisión del nombre de la Virgen se debe a la devoción, no a la ignorancia—, mientras en éste fragmento se evade mencionarlas, pues tanto aquellas menciones

representan el estado de ánimo de un náufrago en sus primeros días tras el estupor inicial, como las omisiones de ahora establecen la situación interior del mismo hombre, pero en la primera de cinco jornadas que le durará la resaca.

Cuando el narrador, la Voz poética, cambia tanto de máscaras, por un lado construye una historia y por otra se reconstruye a si mismo como el personaje central, porque él mismo es la historia, un hombre en el que transcurren las literaturas de occidente, lo cual es explícito en algunas partes y simbolizado en otras; sin duda, el peso de esa entramada red de símbolos es mayor al de la vivencia, ésta es el hilo conductor de esa urdimbre. Las posibilidades interpretativas de símbolos, citas o caracteres son numerosas; pero el relato intimista, el del hombre común despechado, crudo y absorto en su pasado, coexiste unos momentos con el de los personajes que le dan un rostro al poeta, y en otros se funde con ellos. En "Llagado de su mano" vemos esta imagen de un marinero ebrio quien al mismo tiempo es Jacob y combate con el Ángel, a quien hiere cinco veces como a Cristo; los contrastes no podrían ser más extremos: de sobrevivir a Dios y ser el redentor, a terminar en un ebrio abandonado.

Esa misma dialéctica de nombrar-omitir la encontramos iconizada en los sentidos presentes en el fragmento, pues entre los recuerdos hay evocaciones gustativas —"me tentaba a morderte fruto vano"—, táctil-visual —"Y la pluvial, de una mirada sola/ que te palpó(...)"—, y auditivas, por las voces distintas en cada puerto; sin embargo, la vista predomina en el discurso, pues si en Día cinco el poeta recorre a nado nombres que recuerda en tiempo presente, ahora el poeta evoca rostros de quienes habla en tiempo pasado.

Día ocho marca el inicio de la segunda semana de estar varado: desde aquella primera jornada, el poeta es conciente de sus heridas y ello le permite creer en el Ángel guardián de la noche, a quien ahora ya pareciera dirigirse al entenderlo el ánima tras las mujeres de su pasado; el poeta reconoce en el Ángel la existencia verdadera y subyacente tras los distintos rostros y nombres por los que ha navegado. El símbolo de "eterno femenino"

es claro desde la descripción locativa en Día cinco; ahí, como en este Día ocho, el conteo de las islas es preciso, Águeda es décima, las once mil vírgenes, y el doce sería "la plena de gracia". En cambio, en este fragmento, esas mujeres que recluye, si no en el olvido -salvo una- sí detrás del silencio, son siete: como los viajes, los pecados y la cuarta parte transcurrida de su febrero.

En cuanto una mujer es parte de su pasado -que no de su memoria o de su olvido- se vuelve isla; en esta isla donde es preso no es del todo dueña de su albedrío, pues el Ángel hirió al náufrago por medio de la mirada de ella; una ilusión primigenia impelía —como a Adán— al poeta a morderlo, fruto prohibido, y a quien habla fue con él en cada uno de los siete viajes con sendas voces de lascivia, de desesperada, de pluvial, de bajorrelieve en arena, y las tres que, ya señalamos, lindan en la memoria; cada una de esas voces le dejaron el mismo dolor al despedirse, porque un ser estaba detrás de ellas, el Ángel, ya su interlocutor.

GARCÍA TERRÉS<sup>1</sup> hace notar la enrevesada organización numérica de Sindbad el varado, pues las menciones simbólicas de números se manifiestan, como hemos visto, de forma reiterada y estratégica en el poema; este crítico menciona que también hay una correspondencia formal con los siete viajes-mujeres del fragmento y las siete estrofas en que está escrito el mismo. BELTRÁN también señala que la alusión a Día primero marca un ciclo: "...es el retorno al instante, a la recuperación del tiempo y la vivencia a través de la memoria (...), que recupera aquel amanecer, en el cual están todos los instantes en uno solo, en el ahora de la conciencia"<sup>2</sup>. ROSAS, por su parte, remarca la identificación de los siete viajes de Sindbad con los siete pecados capitales.<sup>3</sup>

El ser sobrenatural no requiere de nombre —si los mortales— y puede mudar de aspecto. La segunda persona, como el poeta mismo, y los

---

<sup>1</sup> GARCÍA TERRÉS, 120.

<sup>2</sup> BELTRÁN, 87.

<sup>3</sup> "Los siete viajes de Sindbad equivalen a siete pecados capitales. Todo ello gracias a la llaga producida por el lado oscuro de la divinidad". ROSAS, 195.

personajes que evoca, también se desdobra y aglutina, adquiere una personalidad colectiva, pero necesariamente femenina. Si en Día cinco resalta la Virgen, en este fragmento es Eva quien es puesta de relieve: como origen femenino, es cada una de los personajes de los recuerdos del poeta: "me tentaba a morderte, fruto vano", donde el él es Adán y las islas hijas de Eva. Así, el Ángel era serpiente y al mismo tiempo Eva; el Ángel es un ente femenino, el "ánima" de Dios y del Hombre. Recluso el poeta en aquella que lo expulsara de su vida, quien es menos de él que de nadie, pasa de ser un amante despedido a un creyente que ha erotizado el rito y sacralizado el amor: Eva y María. Ebriedad y cruda.

### *Día nueve*

#### Llagado de su desamor

Hoy me quito la máscara y me miras vacío  
y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñido  
donde habitaban tus retratos,  
y arriba ves las cicatrices de sus clavos.

De aquel rincón manaba el chorro de los ecos,  
aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo,  
allí crujó la grávida cama de los suplicios,  
por allá entraba el sol a redimirnos.

Iba la voz sonámbula del pecho combo al pecho,  
sin tenerse a clamar en el desierto;  
ahora la ves, quemada y sin audiencia,  
esparcir sus cenizas por la arena.

Iba la luz jugando de tus dientes a mis ojos,  
su llamarada negra te subía de los hombros,  
se desmayaba en sus deliquios en tus manos  
su clavel ululaba en mi arrebató.

Ahora es el desvelo con su gota de agua  
y su cuenta de endrinas ovejas descarriadas,  
porque no viven ya en mi carne  
los seis sentidos mágicos de antes,  
por mi razón, sin guerra entumecida,  
y el despecho de oírte: "Siempre seré tu amiga",

para decirme así que ya no existo,  
que viste tras la máscara y me hallaste vacío.

En Día nueve se restaña la llaga donde el desamor del Ángel le hiera: "su desamor me agobia en tu mirada", verso que explica el regreso al discurso hacia su isla para revivir la mañana primera, cuando se le revela que ella no tiene más "voz de adivinanza". En el primer fragmento, también, el poeta halla desnudo el rostro de ella, quien a su vez lo ve vacío y el desengaño se le va por la voz; ahora el poeta mira por los ojos de su prisión la mañana del primer día de febrero. El discurso es de la memoria reflexiva que construye respuestas, pasado vivido en presente, al tiempo que un último reclamo a la mujer-isla por la afrenta que significa la oferta de amistad; las primeras cuatro estrofas están escritas en copretérito y tras las dos veces en que usa el adversativo "ahora", describe su presente, consecuencia de ese abandono.

En ese regreso al naufragio, el poeta se convierte en un casa recién deshabitada tan sólo nueve días antes; dirigiéndose a la mujer le presenta su vacío donde antes, prisión y prisionero, tenían retratos en las paredes ahora llanas y llenas de huellas. A partir de la tercera estrofa, Sindbad contrasta para ella lo que fue y lo que ahora es; la segunda herida es un volver a la revelación de Día primero –y esto de forma doble: al saberse Jacob y al saberse abandonado por la mujer-, pero desde el presente; el tiempo transcurrido y los sufrimientos de esos días encuentran lo que, evidentemente, no le fue posible obtener cuando la verdad revelada le hizo visible que salvarse era quizá peor que haber muerto durante el naufragio. Ahora obtiene una respuesta: perdió o murieron "los seis sentidos mágicos de antes"; ello hizo posible que su máscara fuera vulnerada, y entre los amantes todo termina cuando el misterio se vuelve gastada adivinanza. El poeta recibió, tras el abandono, la peor afrenta que puede recibir quien es rechazado: la oferta de amistad; ofrecerla es una forma de lástima y la involuntaria jactancia de poder sobrellevar a quien se abandona: quien

ofrece amistad es porque ha dejado de amar irreparablemente o no lo hizo nunca.

No obstante este fragmento sea quizá el más rico en referencias sensoriales, la vista prevalece. El recurso de ver intuitivamente el interior de otra persona es de nuevo utilizado, aunque con otra variante: en Día primero es en el rostro de la segunda persona donde el poeta descubre la desnudez, y lo que tal visión le provoca se refleja en los ojos de aquella en una reproducción interminable de espejos enfrentados que repiten la imagen propia en el otro. En Día tres, el poeta se asomó furtivamente al interior de quien lo excluyera de sí misma, y paradójicamente en la que está varado: dentro de ella, mira un gran festejo, paisajes nocturnos y la casa junto al mar, quizá en la que el poeta se ha convertido en este fragmento, lo que entraña un extraordinario juego de muñecas rusas: primero, en ella ve el recuerdo de la casa junto al mar, luego el poeta es la casa derruida sobre la isla-herida-mujer en la que antes vio esa casa, en su visión, habitada tanto por él como por ella. Se trata de un espejo de tiempo que devuelve el futuro y el pasado a la mirada, y es capaz también de reproducir las transformaciones de lo que refleja; parte de la "metáfora del relevo" que señala SEGOVIA<sup>4</sup>.

Nuevamente, una de las siete voces en que se transformó la segunda persona, como se menciona en Día ocho, ejerce y es percibida por otros sentidos que el oído: el poeta sabe que su prisión —quien ahora está dentro de él— ve el recuerdo de esa voz que compartían, y además voz flamable que se ha consumido. La sinestesia está presente también en la cuarta estrofa, de manera inversa a la anterior; el clavel de luz en el recuerdo ululaba en los momentos pasionales, y esa flor lumínica ahora es el goteo que enloquece a los insomnes. El tiempo trastoca las funciones de los sentidos: en el pasado, la voz tenía funciones auditivas; ahora, la segunda persona sólo la ve. La transposición funcional de los sentidos adquiere tonos

---

<sup>4</sup> Lo ejemplifica con los versos de "Pureza" (p. 26): "Y el Río, Amor -el río: espejo que anda-/ Llevaba mi mirada al mar sin mí". SEGOVIA, 52.

mayores en las imágenes poéticas de este fragmento. El poeta reconoce en la pérdida de "seis sentidos" la razón del abandono.

La primera de sus heridas es una vieja lesión vocal que reaparecía en cada uno de sus viajes; ahora, en la llaga del desamor re-vive el momento del abandono, pero desde la manera en que la amada lo vio. Es una vez más el rostro, parte mutable del binomio identidad, de donde parte el poeta para sumergirse en el pasado, y lo hace en presente histórico, pues ha comprendido por qué sorprendió en el rostro de la amada una desnudez de abandono y lo reconstruye paso a paso: el poeta perdió la máscara en la lucha nocturna con el mar, y entenderlo —además de la no posesión de esos mágicos sentidos— amplía la magnitud de lo revelado: lo que había tras la máscara era el vacío, el mismo vacío de recuerdos que llena de tristeza la casa que el poeta es.

Vicente QUIRARTE comenta sobre la aparición dialógica del interlocutor, única en el poema, la cual entraña también lo no textual, la parte hundida del iceberg, "bajo los silencios tácitos de toda relación", una vez curada la ceguera que permitía al poeta y a su isla comunicarse<sup>5</sup>. Para GARCÍA TERRÉS, quien relaciona el regreso temático al Día primero dentro de su lectura alquímica, pues "el nueve equivale al cero en otro nivel de numeración", El poeta habla a su alma", (...) Y entre los dos sobreviene la *separatio*, equivalente a la desunión de los amantes"<sup>6</sup>. ORTEGA señala la estructura en el entrecruce del espacio —y en éste, la dialéctica dentro-fuera, ya señalada, entre otros por CUERVO<sup>7</sup>— y el tiempo —mediante el contraste pasado-presente, en relación causativa—<sup>8</sup>. MONTEMAYOR considera que, en este fragmento, el interlocutor es el capitán de Día siete<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> QUIRARTE, 126.

<sup>6</sup> GARCÍA TERRÉS, 124

<sup>7</sup> ORTEGA, 65

<sup>8</sup> CUERVO, 91.

<sup>9</sup> MONTEMAYOR, 107.

*Día diez*

Llagado de su sonrisa

Ya no va a dolerme el mar,  
porque conocí la fuente.

¡Qué dura herida la de su frescura  
sobre la brasa de mi frente!  
Como a la mano hecha a los espinos  
la hierde con su gracia la rosa inesperada,  
así quedò mi duelo  
crucificado en su sonrisa.

Ya no va a dolerme el viento,  
porque conocí la brisa.

Aun alguna de las llagas es producto de una herida feliz, recobrada en el recuerdo, que puede hacer al poeta capaz de enfrentar su desventura porque supo alguna vez de la felicidad; los elementos naturales podrán conjurar contra él y hacer sucumbir su barco, pero no pueden borrar la tactilidad que alivió alguna vez su fiebre<sup>10</sup>. Un evento extraordinario en el recuento de lo vivido a que obliga la tercera llaga, la correspondiente a la sonrisa del Ángel. En palabras de BELTRÁN, el poeta “reconoce en ésta la herida más fuerte y la más grata, la más persistente en la memoria, y también la de mayor contraste”<sup>11</sup>. Pero la voz poética de Sindbad el varado es la de un hombre planeando su pasado y arrepentido del futuro; cuando halla un recuerdo amable, opone éste de inmediato a su visión del porvenir amenazante. La “metamorfosis del tiempo mismo”, como señala ALCÁNTARA<sup>12</sup>.

Tanto en la primera como en la última estrofa del fragmento hay paralelismo en las acciones futuras por causa de un elemento genérico —“Ya

<sup>10</sup> “(la vista)...el más desconsolador de los sentidos...cuanto no podemos tocar nos desconsuela; el espíritu capta el pensamiento con más facilidad que nuestra mano lo que codician nuestros ojos. ¡Oh!, que lo que puedes tocar sea lo que deseas Natanael, no busques una pasión más completa. Los goces más dulces de mis sentidos, han sido sedes satisfechas”. GIDE, 111.

<sup>11</sup> BELTRÁN, 93.

<sup>12</sup> ALCÁNTARA. 26.

no va a dolerme el mar" y "Ya no va a dolerme el viento"—, paliadas por el recuerdo de la sustancia de esos elementos, pero en el primer caso contenida y en mínima cantidad —agua: fuente y mar—, y en en el segundo atenuado —aire: brisa y viento—. La oposición temporal se presenta, aunque en distinta situación, dentro de la segunda estrofa, cuando el poeta ejemplifica, mediante el el presente, cómo le fue inflingida esa herida por la sonrisa angélica en el pasado. La felicidad es un recuerdo táctil; la vista da al poeta la capacidad de ver incluso ahí donde la pura mirada humana jamás llega, como por éste sentido es que la revelación del abandono le es dada; anublándole a la vista, los demás sentidos quedan adormecidos, y en contraste con el sentido preponderante, el tacto en el poema está significativamente marcado por recuerdos no tormentosos.

Para Día diez, el discurso en segunda persona se afirma tras los razonamientos de Día ocho, cuando identifica al Ángel de Día primero como el ánima que cambiaba de voz y de rostro en cada viaje, y por tanto, también en la mujer que tras el naufragio abandonara al poeta. Si el tono del fragmento anterior es de reclamo, en éste es de quien evoca alegremente un recuerdo compartido. Poema de rostros y de máscaras, el poeta evoca a la mujer —"¡Qué dura herida la de su frescura/ sobre la brasa de mi frente!"— y habla al Ángel —"así quedó mi duelo/ crucificado en tu sonrisa"—; la mujer ya es tercera persona para el Náufrago: ya es el Ángel el interlocutor.

El poema es un hipertexto que comunica, reproduce o parafrasea otras obras literarias, incluyendo en éstas a las tradiciones orales: el refrán, las lexías, los cuentos tradicionales, por lo cual MONTEMAYOR<sup>13</sup> encuentra en la estructura del presente fragmento un guiño esbozado a una décima española. Para ROSAS MARTÍNEZ, el fragmento contiene un elemento no profundizado en los trabajos anteriores, a saber, la mención de "Emel" en Día primero como el lugar dónde la herida de la sonrisa angélica le fuera inflingida; para este autor, la aparente felicidad de Día diez no es sino un encubrimiento de una blasfemia, una actitud retadora; para afirmar lo anterior

---

<sup>13</sup> MONTEMAYOR, 109.

se basa en un juego de palabras, por medio del cual el poeta remeda, una vez más, la historia de Jacob<sup>14</sup>; éste, al recibir la aparición de Jehová, quien le promete las tierras en que el elegido de Dios está parado, las rebautiza con el nombre de Bet-el, casa de Dios<sup>15</sup>. Jacob combate con el Ángel de Dios, lo cual le vale ser renombrado y ser en lo sucesivo Israel —el que lucha con Dios—; el lugar en que combaten es llamado por Jacob, Peniel —el rostro de Dios—<sup>16</sup>. Así, Emel se interpreta como un lugar geográfico, renombrado por un suceso de encuentro con lo divino, pero siempre trastocado por la ironía de OWEN, como una parodia del lugar bíblico Peniel. Rostros, nombres, la sonrisa del Ángel le hirió en algún sitio llamado antes de otra manera y que desfigura morfemáticamente la palabra que significa "el rostro de Dios".

### *Día once*

Llagado, de su sueño

Encima de la vida, inaccesible,  
negro en los altos hornos y blanco en mis volcanes  
y amarillo en las hojas supérstitas de octubre,  
para fumarlo a sorbos lentos de copos ascendentes,  
para esculpir sus monstruos en las últimas nubes de la tarde  
y repasar su geometría con los primeros pájaros del día.

Debajo de la vida, impenetrable,  
veta que corre, estampa del río que fue otrora,  
y del que es, cenote de un Yucatán en carne viva,  
y Corriente del Golfo contra climas estériles,  
y entrañas de lechuzas en las que leo mis augurios.

Al lado de la vida, equidistante  
de las hambres que no saciamos nunca  
y las que nunca saciaremos,  
pueril peso en el pico de la pájara pinta  
o viajero al acaso en la patz del rokh,  
hongo marciano, pensador y tácito,

<sup>14</sup> ROSAS, 202-207.

<sup>15</sup> Génesis 28: 10-22.

<sup>16</sup> Ibid, 32: 22-32.

niño en los brazos de la yerma, y vida,  
 una vida sin tiempo y sin espacio,  
 vida insular, que el sueño baña por todas partes.

Día once, la llaga del sueño angélico, describe la fabricación y revisión de los sueños en la vigilia, encima, debajo, al lado, por un lago onírico circundada la vida vuelta al revés. Las referencias temporales identifican el sueño como un proceso que se fabrica durante el día y su conformación se completa cuando la tarde linda el ocaso, se manifiesta de noche y sus reminiscencias llegan hasta los primeros minutos del amanecer, cuando su olvido inaugura el día. La herida del sueño es mimética y se confunde en el color, ora de los accidentes geográficos, ya en el ambiente amarillento del otoño. El poeta, como mencionamos en fragmentos anteriores, comprende en sus llagas y detrás del abandono la acción de una presencia celestial; en retrospectiva, también descubre que el combate no comenzó en la jornada del Día primero, sino que es lucha permanente que se ha manifestado incluso en asuntos cotidianos. La mención de que hubo un octubre alguna vez, aunado a la profecía de morir en una fecha considerada por la creencia popular como de mala suerte, desdice argumentalmente la impresión de que febrero sería una paradoja de la vida misma, y apunta así a que este febrero es un evento vaticinado e ineludible en un momento determinado de la vida de Sindbad: si nacieron él y su ascendencia paterna, su si en febrero y en ese mes fallecerá también, el poema se muestra como una lucha cíclica del hombre común ante la muerte, cada año vivido más cercana, y desde la incertidumbre de un antielegido.

El sueño del Ángel es hermético debajo de la vida, sellado tras paisajes en retazos y con aires de profecía en su ilógica lógica; a un lado de la vida, el sueño se hermana con las insatisfacciones y con las imágenes de viajes que alguna vez el poeta realizara. El sueño, no por opuesto a la vida es muerte: el sueño es alomorfo de la vida, pero es vida "sin tiempo y sin espacio"; Sindbad sabe de su sueño —herida del sueño del Ángel— que es

un trozo de loca lucidez rodeada por tinieblas. Hay sólo dos referencias sensoriales en el fragmento; la primera es gustativa, cuando el poeta fuma sueño, pero es tan aislada que parecería más bien un recurso de "asensorialidad", como en los sentidos acallados de Día seis; a lo anterior sustenta el que la mención de fumar se da cuando reflexiona el proceso por el que el sueño se fabrica, y por tanto no es sentido de sueño sino de vigilia<sup>17</sup>. En cambio, la referencia visual del fragmento, implícita en el verbo "leer" de la segunda estrofa, está relacionada con la capacidad intuitiva, suprasensorial, del sentido de la vista y no de la mirada común; a su vez, la mención de colores, paisajes y personajes rítmicos son elementos visuales que predominan, como en la mayoría de los fragmentos; sin embargo, apenas aludido, el tacto permea todo el fragmento en la imagen amniótica bañando al poeta que sueña. Pareciera incluso que esa tactilidad adormecedora fuera envés de la tactilidad del décimo día.

La simbolización de la identidad por medio del binomio rostro-nombre ha quedado ya bosquejada, por lo que la ausencia de rostro o de nombres en Día once no significa que la búsqueda —cada vez más conciente— de su propia identidad se detenga, significa que en el sueño no requiere buscarla, pues ésta es una certeza rodeada de imágenes oníricas; en el sueño bastan referencias vagas como "cenote de un Yucatán en carne viva" y "Corriente del Golfo". El rostro es el cotiledón mutable de la identidad y quien sueña no ve su propio rostro; los rostros de los demás —ni el de él mismo—, a menudo no corresponden a la certeza de quiénes son por parte del soñante. Las mujeres correspondientes a sus viajes también son isla, e isla es la mujer en que está cautivo, tierra firme a mitad del mar. La herida lo conduce a entender que el sueño es también una isla a mitad de otro mar, de otra vida; el sueño, en su universo paralelo, superior y subterráneo de la vigilia, es también tierra firme, un ejemplo, lo anterior, del carácter femenino de las

---

<sup>17</sup> "Si antes fue la niebla de los sentidos, ahora es una niebla de vida que nos invade con el mundo". MONTEMAYOR, 110.

ensoñaciones, según BACHELARD<sup>18</sup>. Luego de las numerosas transformaciones de personalidad del poeta, que sin dejar de ser Jacob y Cristo, Adán y Noé, o la pareja ficticia de las islas cercanas, vuelve a ser Sindbad, el marinero preso que recorre a diario sus glorias pasadas, desde el primero de los Llagados; en el presente fragmento predomina esa identidad por medio de nombres de bestias de las *Mil y una noches*, como la pájara pinta y el ave rokh.

Los comentarios de GARCÍA TERRÉS sobre este fragmento resaltan la existencia de los cuatro elementos (fuego, agua, tierra, aire), los tres reinos (mineral —“el implícito diamante en la pata del gigantesco rokh”—, vegetal, y animal) y los tres estados de la materia, “diversos grados de temperatura, de humedad y de sequedad”<sup>19</sup>. La lectura de QUIRARTE, en cambio, propone entender el sustrato de los versos “vida insular...” como una evocación regresiva a lo primigenio, al estado fetal de la vida humana, a causa del desamparo amoroso<sup>20</sup>.

### *Día doce*

#### Llagado de su poesía

Tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo en ruinas.  
 Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.  
 Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,  
 me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,  
 pero tu tronco sobrevive a mis inviernos.

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,  
 pero hay una rendija para fisgar, y miro:  
 Yo voy por sus veredas clausuradas que ilumina  
 una luz que no llega hasta las ramas  
 y que no emana de las raíces,  
 y que me multiplica, omnipresente,  
 en su juego de espejos infinito.

<sup>18</sup> Gaston BACHELARD, *La poética de la ensoñación*.

<sup>19</sup> GARCÍA TERRÉS, 127.

<sup>20</sup> QUIRARTE, 148.

Yo cruzo sin respiro por su aire irrespirable  
 que desnuda un prodigio en cada voz con sólo dibujarla  
 y en cada pensamiento con sentirlo.

Me asomo a sus inmóviles canales y me miro  
 de pájaro en el agua o de pez en el aire,  
 ahogándome en las formas mutables de su esencia.

Día doce es clave en el argumento, aunque su crucialidad se reconoce en digresiones de fragmentos posteriores referenciando a éste. La llaga de Poesía permite que el cielo aún no se le venga encima, y el poeta comprende que por sí mismo no habría podido detener por mucho tiempo la ruina celeste. El clímax es premeditado, pues si revisamos el orden en que el Náufrago enumera sus heridas en la primera jornada y lo comparamos con el orden en que las revisa, resulta que en ese primer día la Poesía del Ángel antecede a la mención del desamor, sucesión que es traspuesta en la serie de los Llagados: para el período de los días ocho al doce, de la Poesía se habla en último lugar, trasposición significativa que muestra cómo el poeta re-construye su pasado, desde el vientre materno hasta la medida calendárica en que transcurre el poema, y en ese tránsito, el poeta ha pasado de ver su abandono en tiempo continuativo a verlo como pasado completo, pues ha realizado un recuento de cuatro de las cinco llagas que le dejó el abandono.

La "escalera inaccesible de la noche" ahora es un tronco misterioso y la entiende no más como recurso del enemigo que le afrenta, sino como un hecho natural, el cual puede incluso evitar que el cielo se le caiga. El Náufrago recorre las raíces hechas de "lecturas mal soñadas", sube a ras del suelo para agostarse en las hojas malhadadas de lo escrito; pero al fin, reconoce que el tronco de Poesía es intemporal, al menos en comparación con su finitud como hombre. Nuevamente rasgos de Adán: "Virgin Islands" representa el ente femenino del que Eva es el prototipo por excelencia en la civilización judeo-cristiana. En este fragmento, la Poesía es un árbol, un árbol del paraíso; éste rostro del poeta es necesario para la solución

argumental y adquirirá mayor relevancia en fragmentos posteriores, más aún cuando su condición de náufrago y la relación de visiones superiores que hace el poeta, sobre todo en este fragmento, evoca otra personalidad diametralmente opuesta a la del primer hombre: San Juan, el relator del apocalipsis, quien en el poema no mira al cielo para ver la ruptura de los sellos, sino es fruto del árbol dentro del cual ve, no a los 144 mil elegidos, sino a su propia imagen. Narcisismo, como algunos autores señalan, pero de una forma genérica, si individualidad a ultranza es una forma de hablar por su especie:

La voz que oí del cielo habló otra vez conmigo, y dijo:  
 Vé y toma el librito que está abierto en la mano del  
 Ángel que está en pie sobre el mar y la tierra.  
 Y fui al Ángel, diciéndome que diese el librito. Y él me  
 dijo: Toma, y cómelo; y te amargaré el vientre, pero en  
 tu boca será dulce como la miel.  
 (...)  
 Y él me dijo: Es necesario que profetices otra vez  
 sobre muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes.<sup>21</sup>

La máscara de profeta apocalíptico ha sido señalada en primera instancia por GARCÍA TERRÉS; para él, el doce también se relaciona con la Nueva Jerusalén, "la ciudad santa, gloriosa, y prometida al final de los tiempos"<sup>22</sup>, ciudad edénica donde hay un árbol de doce frutos, uno mensual, con el que el hombre no necesitará más nada. La sustitución de árbol de la vida por árbol de la Poesía muestra en principio una trasposición de estadios, quizá una refutación a los de KIERKEEGARD, oposición también señalada por QUIRARTE, quien la relaciona con las categorías de autoridad del héroe de AUDEN<sup>23</sup> que se lematizan de manera semejante que las del filósofo danés: los niveles ético, estético y religioso. MONTEMAYOR<sup>24</sup> coincide en señalar el

<sup>21</sup> Apocalipsis 10: 8, 9, 11., pp. 1148.

<sup>22</sup> GARCÍA TERRÉS, 129

<sup>23</sup> QUIRARTE, 102.

<sup>24</sup> MONTEMAYOR, 112-113.

origen bíblico del árbol oweniano, y CUERVO<sup>25</sup> expresa en su lectura también la vertiente kierkeegardiana en el poema. De usar personajes y situaciones de libros sagrados como símbolos, la lógica argumental del poema los transforma y transforma al poeta hasta este punto donde coinciden —o coexisten, pues una forma del enmascaramiento en el poema es la fusión temporal de elementos— el discurso poético y el discurso teológico, hecho señalado antes por BELTRÁN CABRERA<sup>26</sup>.

El Náufrago accede a una ventana en que se mira, nuevo desdoblamiento, recorrer cámaras y caminos, canales y rutas aéreas, durante un tiempo indeterminado. Estos versos están en relación directa con el primer atisbo al interior de la mirada —en el tercer fragmento— de quien lo arrojó al naufragio; pero esta vez no hay fantasmas que excluyan al poeta, pues no fisga en otro ser, sino en un ente que une el cielo con la tierra. La cualidad de ver más allá de la mirada vive en el poeta también dentro del árbol de Poesía; mira su propia mirada y se ve multiplicado en un laberinto de espejos y por la luz de la Poesía en el ámbito terrestre; en forma de aire, llega para crear milagros por el don del pensamiento poético, o en forma acuosa, cuando el habitáculo de luz en que se ve desde fuera no lo multiplica, como en "tierra", sino lo trasmuta en formas que contradicen la cotidiana conformación de la realidad: el resultado es una existencia precaria, siempre al borde del ahogo, en luz excesiva o en aire denso, siempre en el ambiente opuesto al que requiere su capacidad de respirar.

La Poesía sobrevive al paso del tiempo y es tronco que cualquiera mira desde fuera, aunque casi nadie sea capaz de atisbar en sus adentros lumínicos; el poeta encuentra una rendija y a través de ella se ve a sí mismo en incontables reflejos. Es de nuevo esa mirada a su interior —a través de un movimiento exterior que de sí mismo observa, al igual que en los días tres, cinco y nueve—, situaciones que le permiten al poeta observar otras

---

<sup>25</sup> CUERVO, 37.

<sup>26</sup> BELTRÁN, 97.

perspectivas de sí mismo, en el presente o en pasado, o de la isla-mujer que lo encierra.

Tras la borracheira catártica de Día siete, el poeta sufrió una cruda de altibajos emocionales y divide la resaca en cinco días correspondientes a las cinco llagas de Día primero; en cada uno de esos recuentos aglutina un conocimiento que entraña una revelación, no de forma violenta e irremediable como el abandono, sino como el resultado del contrito ejercicio de conciencia: el abandono fue el puntal que impulsó ese salto dialéctico. Y el tiempo, pero ese nuevo estado es aún incipiente y no impide que el poeta resienta, al avistar no ser más él mismo, los estragos críticos propios de su evolución marcada por varias y complejas metamorfosis. Las cinco llagas también corresponden a los muy probables cinco últimos días en la vida del poeta, y éste es el último de ellos, como se profetizó en Día cuatro, por eso el tono de confesión católica.

*Día trece*

El martes

Pero me romperé. Me he de romper, granada  
en la que ya no caben los candentes espejos biselados,  
y lo que fui de oculto y leal saldrá a los vientos.

Subirán por la tarde purpúrea de ese grano,  
o bajarán al ínfimo ataúd de ese otro,  
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.

El futuro profético reaparece —en obvia correspondencia a Día cuatro y su profecía calendárica de la muerte— y al igual que en la cuarta jornada la

expectación por el cumplimiento del destino predomina sobre todo otro pensamiento. Como en la ebriedad licenciosa de Día siete, el presente fragmento inicia con una adversativa; en el caso de la séptima jornada parece claro que la oposición se realiza en el terreno narrativo; pues señala esa jornada como excepcional; en Día trece la oposición no es tan clara, pues ésta puede ser temporal, de hecho está escrito en futuro, con el sentido de que no fue cumplida ese año la muerte profética y expresar así la angustia por un nuevo ciclo de esperar a la muerte; la adversativa puede también ser argumental, si la oposición está relacionada con el discurso contrito de los Llagados, en un matiz expresivo de refutar la utilidad de la nueva conciencia: a qué saber la naturaleza de sus heridas si ha de morir de cualquier modo.

Tiempo y argumento son elementos íntimamente ligados, —tan es así que la estructura del poema es temporal— pero no son plenamente identificables: mientras los fragmentos evocan un tiempo interno marcado por las referencias míticas, históricas o literarias, el argumento se rige por la sucesividad acotada de la bitácora, aunque en ella el poeta hable de sus presentes, pasados y porvenires. De tal modo, a nivel textual el sentido del fragmento permanece indeterminado si al escribirlo el poeta sabe que no morirá ese día, o bien espera el asalto de la muerte en cualquier momento; en este caso, el fragmento sería un epitafio. El dilema no se resuelve del todo a nivel textual y entra en el terreno simbólico. La ambigüedad se hace presente en el discurso, pero de una manera significativa, como una forma de expresar al tiempo lo argumental, lo mítico y lo simbólico; en otras palabras, "El lenguaje de Owen puede ser ambiguo, pero la presencia de ese carácter ambiguo no es ambigua"<sup>27</sup>.

Al morir, el poeta será granada rota que ofrece sus frutos visuales, pues cada grano es un espejo; hay que señalar un paralelismo: si en la última de las llagas se vio a sí mismo reproducido en los espejos, al interior del árbol de la Poesía, ahora entiende que él es fruto de ese árbol, y que reproduce en

---

<sup>27</sup> SEGOVIA, 70.

si las características de lo que vio en el tronco misterioso una jornada atrás, rendija también al interior de la escalera nocturna, ya no inaccesible como en Día primero. El poeta es granada del árbol y es al mismo tiempo grano del fruto. Es curioso encontrar en este punto tal coincidencia en lecturas de métodos e intereses tan diversos: la conclusión de GARCÍA TERRÉS parte de criterios numerológicos —el 13 se descompone en  $1 + 3 = 4$ , lo cual significa renacer—, y dice que "el grano de la granada es la de la parábola evangélica; grano que ha de morir para renacer transfigurado"<sup>28</sup>; en cambio, QUIRARTE, en base a sus fuentes, ilustra el parentesco simbólico de la voz poética de Sindbad en la tradición mitológica, histórica y literaria de los héroes sacrificados, siendo para el caso los más hermanados al poeta, Cristo y Dionisio; añade, además, que por un lado la granada es un símbolo cristiano de la Iglesia, por ser tantas semillas dentro de un sólo fruto, y por otro lado un simbolismo pagano de retorno cíclico de la vida y la reproducción: "Su estallido es el momento fundamental de todo el poema, porque a esa 'mitad de la canción' han desaparecido los posibles titubeos de la empresa: sólo queda la fe, la fe que la sabiduría tradicional ha calificado de ciega"<sup>29</sup>.

Lo anterior se refiere textualmente, pues el suceso de esta jornada fue vaticinado en Día cuatro; lo que los autores han relacionado como una resurrección, lo cual nos conduce a Cristo, la transubstanciación, y ello agrega nuevos armónicos para los fragmentos relativos al alcohol, no sólo de forma literal, sino a nivel argumental, incluyendo las jornadas de cruda; también ROSAS MARTINEZ<sup>30</sup> ya había apuntado este guiño en el poema. Hay que señalar también que Día trece es el primer fragmento de un capítulo que iconiza la muerte y la resurrección, tras dos días de sendas fugas.

Existe otra connotación posible en un sintagma temático de los días 5-8-9-12-13, y nos basamos para ello en los elementos léxicos que ilarían tal

---

<sup>28</sup> GARCÍA TERRÉS, 132-133.

<sup>29</sup> QUIRARTE, 170-171.

<sup>30</sup> ROSAS, 202-203.

referencia: Si “Virgin Islands” es un recorrido por las mujeres —mediante la noción de islas— en la memoria del poeta y, como mencionamos, es posible distinguir la oposición Eva-María y, al regreso de su recorrido, cuando se dirige otra vez a su isla-mujer, el poeta evoca el estado presente de su interior y al pasado opone la situación actual; luego, en Día ocho se hace un nuevo recuento de entidades femeninas: lo que fue una “voz sonámbula”, ahora es el “desvelo con su gota de agua”, la cual inicia una cuenta de “endrinas ovejas descarriadas”; el sentido superficial —en una magnífica imagen del insomnio— es que en el desvelo de desamor se cuentan, para intentar conciliar el sueño, ovejas negras y rebeldes; pero tomar “endrina” por negro es una segunda acepción, pues la primera es ser el fruto del endrino. De modo que en Día doce se refiere a la Poesía como un tronco del que el poeta es fruto y en Día trece se completa la imagen de ser, al mismo tiempo, grano del fruto<sup>31</sup>; todo este paradigma tiene una referencia en común, eminentemente medieval: en el ya mencionado *Libro de buen amor*<sup>32</sup>, uno de los personajes femeninos principales es justamente doña Endrina, modelo de belleza física y ejemplo de cómo se debe cortejar a una dama — usando, por supuesto, a Trotaconventos, una alcahueta--; Endrina es hija de doña Rama: “De la rama surge el fruto, el endrino o ‘la endrina que es la ciruelita silvestre, cubierta de vello, que simbolizaba lo delicado del honor femenino’, la cual al ser tocada queda señalada (...) y que, además, tiene la característica de ser una planta espinosa, de ahí los nombres de ‘ambas’<sup>33</sup>. Si bien el Arcipreste refleja a las madres como un obstáculo para la seducción, también es cierto que “Pese a esta vigilancia es evidente que todas las madres entran en el juego del ‘cortejo amoroso’ en un momento dado, lo cual nos hace pensar en su indirecta complicidad ya sea de obra o

---

<sup>31</sup> “La elección de metáforas arbóreas —curiosa en un hombre tan afectado, y afecto a, mudanzas y huidas—, la zarza ardiente que junto a la encina de Abraham es lo más cercano a un icono de Dios, es una elección significativa para simbolizar al padre ausente”. SHERIDAN, *Gilberto Owen y el Torbellino...*

<sup>32</sup> Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 162 pp.

<sup>33</sup> MIAJA, opus cit, 47.

de omisión"<sup>34</sup>. ROSAS ya había señalado que "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"<sup>35</sup>, si bien éi refiriéndose a la exaltación de "los signos de la herejía y la blasfemia" en la poesía oweniana.

De lo anterior extraemos dos inferencias importantes: en primer lugar, queda clara la personalidad del mítico Don Juan, lo que necesariamente pasa por Lord BYRON, Tirso DE MOLINA, ESPRONCEDA y ZORRILLA, pero tiene antecedente en el *Libro de buen amor*, y con ello, el poema manifiesta un nuevo rasgo erótico cifrado en el discurso poético. Por otra parte, el paralelismo endrina-rama con poeta (granada)-Poesía (tronco), justifica la noción del "doble" que ha sido señalada anteriormente y de la que han dado cuenta otros críticos. El erotismo en Sindbad el varado se manifiesta de forma cifrada. Finalmente, "endrinas ovejas descarriadas", también tendría un sentido de mujeres que no se ha tenido<sup>36</sup>.

A su muerte, los "otros", los del tiempo anterior al naufragio, los que están fuera de —o bien, no están presos en— su isla y su archipiélago femenino, y que irrumpieron en el poema desde el fragmento anterior, podrán entender la materia poética de sus palabras, grabadas en el bisel de cada espejo granular; el poeta anticipa el recuento de los lectores y los atisbos de éstos a lo que cada uno de sus versos encubren y lo que cada uno de sus silencios dicen. La mirada de los otros no tiene, o tiene apenas en mínima composición, la cualidad de ver intuitivamente: la mirada común sólo mira lo evidente, la mirada poética se eleva o se adentra o desciende a parajes por otro medio inaccesibles. Lo que el poeta calló —confiesa— vive implícito en su obra, pero las calló para lo escrito por haberlo gritado en vida, grito vital que lo eleva a un estrato más alto de existencia, a la cresta espumosa de una ola, donde habita el sueño. Para que la mirada común de los otros reciba el

---

<sup>34</sup> Ibid, 49.

<sup>35</sup> ROSAS, 40.

<sup>36</sup> "...en el descubrimiento de una 'ley del deseo' que, dinamizando la imaginación, constituye una clave interpretativa que nos lleva a los grandes temas de Owen (los

mensaje del poeta, él ha de morir y su muerte tendrá un entorno auditivo, en "aspero clamor de cuerda rota", que representa una parte más del diálogo con LÓPEZ VELARDE<sup>37</sup>.

La imagen con que el poeta describe su interior completa las distintas perspectivas en las que se ha observado o sabe en sí mismo habitan. Sabe, o tal vez espera: la muerte es la esperanza de que su vida se conozca, o más exactamente, lo que de su vida merece la pena ser conocido: lo legible, lo poético, el humo en cada gota de su sangre. La imagen de los granos-espejos es lo escrito por un hombre conformado por distintos yoés; son los restos de sus rostros encerrados en su nombre, parte perenne de su identidad y que, sabe, ganará algún resplandor cuando muera y su instrumento se reviente en una nota discordante. Sus rostros ya no son individuos sino fragmentos; la muerte lo devolverá a los otros. Esos fragmentos son granos, espejos y gotas de sangre contaminadas por humo, en el que yacen como cartas post-mortem los significados ocultos de su poesía; el poeta está conciente de que los otros, intuyen tales significados que más que escritos fueron vividos; ésta es una de las imágenes más ricas y complejas del poeta, pues además de que entraña numerosos sentidos, tal riqueza es más patente y adquiere realce en la sucesión de la lectura y en la recontextualización argumental: vivir y ser un hombre perdido en una isla, un rostro; morir y ser uno entre sus semejantes, ser un nombre. Trás de la muerte, el poeta conservará el nombre y lo que se descubrirá de él ya no requiere rostro: la disociación de rostro y nombre es consustancial a los muertos, y sufrirlo en vida equivale a ser un fantasma.

---

mitos de Ixión, de Don Juan, de Barbazul y su resonancia incluso en las más insospechadas imágenes". ALCÁNTARA, 8.

<sup>37</sup>"(Fuensanta: cuando ingreso a tu azul valle/ la ternura de ayer se me alborota/ pero yo la aconsejo que se calle.../ Mi corazón es una cuerda rota)", fragmento de "Al volver...", en Ramón LÓPEZ VELARDE. *Poesías completas y El Minutero*, 16-17.

*Día catorce*

## Primera fuga

Por senderos de hienas se sale de la tumba  
 si se supo ser hiena,  
 si se supo vivir de los despojos  
 de la esposa llorada más por los funerales que por muerta,  
 poeta viudo de la poesía,  
 lotófago insaciable de olvidados poemas.

*Día quince*

## Segunda fuga

("Un coup de dés")

Alcohol, albur ganado, canto de cisne al azar.  
 Sólo su paz nos redime del Anciano del mar  
 y de su erudita tortura.  
 Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.

El Día catorce hace referencia a uno de los viajes de Sindbad en las *Mil y una noches*: el viajero contrae nupcias con una dama en un lejano reino, donde es costumbre enterrar juntos a los cónyuges en cuanto uno de ellos muera. La salida dramática a su profetizada muerte quedó pendiente en el fragmento anterior y es ineludible darle solución, la cual queda en Día trece no sólo en suspenso, sino abierta, y tal indeterminación semántica se vuelve argumental; pero más que "cerrar" la historia, el poeta ofrece dos formas de eludir la muerte: tales son las fugas del Poema. No se trata de una salida argumental unívoca: la propia bifurcación es la salida.

Establecida la anécdota intertextual a que se alude en Día catorce, el sentido del verso "poeta viudo de la poesía" deja en claro que la Poesía, herida del Ángel, murió para el poeta; con ella fue él enterrada y de su cadáver se alimentó. El llanto por la Poesía se debe más justamente a que el poeta muere en vida, enterrado con el cadáver de quien fuera su esposa, que por el hecho de que ella muriera, y por tanto, que la vida plena del poeta

depende de la Poesía, pero sólo si viva y a su lado, pues de otro modo éste agonizará de la más cruel forma; sin embargo, incluso vuelto animal carroñero, los despojos de Poesía le dan una esperanza de salir vivo de ese trance. El verso final del fragmento "lotófago insaciable de olvidados poemas", enlaza temáticamente ambas fugas, como explicaremos párrafos adelante.

La segunda fuga entraña una segunda mención al alcohol, en este caso no con la ansiedad del marino dipsómano que al fin toca tierra; ahora es un canto laudatorio. El alcohol es un volado que se ganó, pero es al mismo tiempo un turno a la ruleta rusa que no se perdió, por ello es "canto de cisne al azar"; a cambio de la muerte, el alcohol "redime del Anciano del mar" y da tregua al castigo. Es una catársis por ebriedad donde la conciencia se deja navegar al gairete y conlleva el beneficio de detener la erudición, achaque de la enfermedad que es para el poeta la conciencia. Ha de recordarse que el Mar que lo circunda es literario, y que ese mar —entonces también noche resguardada por el Ángel— le arrojó a la isla. El Anciano marino del que habla el fragmento, además de las referencia al quinto viaje de Sindbad el marino ya mencionada por otros autores<sup>38</sup>, es una autoreferencia a Día dos "El mar viejo" en el que ve hacia el pasado hundidos sus ríos, además de que bosqueja a un hombre mayor que en sí contiene la luenga memoria que va "desde Homero hasta Joseph Conrad": la referencia y la alusión se componen en un símbolo de dolor y hasta de asco por la memoria, pero hecha personaje, lo cual implica un nuevo enmascaramiento: la expresión de sus emociones halla aquí, también, un ente en el cual desdoblarse. Al símbolo del Anciano del mar, GARCÍA TERRÉS agrega la significación de que tal era uno de los nombres de Proteo "señor

---

<sup>38</sup> "...Sindbad encontró al anciano del mar y lo cargó en sus hombros día y noche; el anciano lo conducía hacia donde quería como si montase una bestia, y aun defecaba sin bajarse de sus hombros; Sindbad sólo pudo librarse cuando embrogó al anciano; borracho, pudo derrumbarlo y, ya caído, destrozó su cabeza a pedradas". MONTEMAYOR, 117. No obstante, para ROSAS MARTÍNEZ, el anciano del mar es el "padre de las gorgonas", de acuerdo a su lectura en la cual el "Madrigal por Medusa" es el eje de todo el *Sindbad*. Opus cit, 271.

de las metamorfosis"<sup>39</sup>. Ese quinto viaje de Sindbad el marino, como señala QUIRARTE<sup>40</sup>, es particular por los numerosos engaños, metamorfosis y percepciones erróneas: un domo que es un huevo, una nube que es ave rokh, una isla parece edén y es hades, el viejo tras su apariencia respetable es un truhán y solicita ayuda sin requerirla verdaderamente; como se entiende a partir de este señalamiento del autor, los relatos correspondientes de las *Mil y una noches* hallan paralelismos en el poema de OWEN de una forma más profunda que meros pretextos temáticos.

Si para el mítico marinero de la leyenda, la aventura es su razón de viajar y brillo de sus blasones, para el Náufrago varado es cotidiana tortura el recuento puntual de los peores recuerdos: el alcohol, fugaz, pero rotundamente, tiene la cualidad de detener las peripecias, de parar el tiempo inexorable que cabalga sobre un hombre que sabe el día y el mes de su muerte, pero no el año. El olvido de lo inminente es otra forma de escapar a lo inminente. Aquí está la relación con el último verso de Día catorce, pues los lotófagos, tal como se menciona en *La Odisea*, era un pueblo llamado así porque comían loto, planta que al ser consumida por un extranjero provocaba en éste un desarraigo de su país: El poeta enterrado vivo se nutre de Poesía muerta: ello le permite escapar o le da a cambio el olvido.

Las menciones a MALLARMÉ y a ELIOT, más que simples epígrafes son elementos significativos en la expresión poética y en la sucesión argumental, como se ilustró con las *Mil y una noches*. Es tema extenso, pues sólo la relación intertextual con estos autores. En uno de sus diversos canales de lectura, *Un coup de dés* del poeta francés ofrece la posibilidad del verso "Nada abolirá el azar"; si el poeta, a través del olvido por alcohol escapa del destino, entonces el alcohol es un tiro de dados, pues la idea del azar es contrario al determinismo. El cisne canta una sola vez cuando sabe que va a morir, pero el poeta debe cantar al fin de su vida cada año y esperar si el canto fue oportuno o en vano: aún su destino depende de la buena o mala

---

<sup>39</sup> GARCÍA TERRÉS. 135-136.

<sup>40</sup> QUIRARTE, 80.

fortuna y el alcohol es anestesia que palia el remordimiento y la incertidumbre.

Los fragmentos anteriores se soportan más que cualquier otro en la relación de paradigma intertextual enunciado desde Día primero, por lo que la temporalidad de los intermedios es correlativa al orden de la bitácora: por las mismas razones, no es de llamar la atención que las referencias sensoriales sean sólo indirectas, pero sí es significativo que esas alusiones sean exclusivamente para el sentido del gusto: la revelación del abandono se manifestó visualmente y se confirmó mediante el oído; la felicidad se manifestó por tactilidad, pero el olfato sólo se menciona como un sentido secundario cuando el poeta se embriaga y percibe el aire, o cuando fuma los pensamientos que le provocan sueños, justo en los mismos contextos que el gusto, como un sentido compuesto que, así entendido, conforma un símbolo útil para señalar una oposición a la vigilia: el sueño, la muerte y el olvido.

La identidad es uno de los temas que aparentemente quedan en suspenso durante las fugas: el poeta vuelve a ser Sindbad en Día catorce y es interlocutor de MALLARMÉ, como antes lo fue de LÓPEZ VELARDE en Día ocho; por otra parte, el mismo argumento nos da una nueva faceta, por redundancia en el tema: si Día siete inicia con una adversativa para indicar excepcionalidad, Día quince confirma que la fuga alcohólica es recurrente para el Náufrago. No hay, por ejemplo, en las fugas una mención al binomio rostro-nombre; sin embargo, es en la estructura del poema donde la identidad se manifiesta, pues los fragmentos trece al diecisiete evocan la crucifixión y la resurrección, aunque, como en toda la obra de OWEN, subvirtiéndolo el sentido de las referencias: el mesías crucificado huye mediante un pasaje miliunanochesco y otro en el azar mallarmeano, sólo que el poeta ni vuelve a su tierra ("Para qué huir"), ni obtiene la ascensión: ambas le han sido negadas y debe continuar en tierra ajena.

### III. MEMORIA DEL FUTURO, RESCOLDOS Y POESÍA.

*Día dieciséis*

El patriotero

Para qué huir. Para llegar al tránsito  
heroico y ruin de una noche a la otra  
por los días sin nadie de una Bagdad olvidadiza  
en la que ya no encontraré mi calle;  
a andar, a andar por otras de un infame pregón en cada  
esquina.

Reedificando a tientas mansiones suplantadas

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

El cielo seguirá su tarea pulcra  
de almidonar en nubes domingueras,  
¡pero en mis ojos ha llovido en tantos deplorables paisajes!

La luz miniaturistas seguirá dibujando  
sus intachables árboles, sus pájaros exactos,  
¡pero sobre mi frente no han arado en el mar tantas tinieblas!

La catedral sentada en su cátedra docta  
dictará sumas de arte y teología,  
pero ya en mis orejas sólo habita el zumbido  
de un diablillo churrigueresco  
y una cascada con su voz de campana cascada.

No huir. ¿Para qué? Si este dieciséis de Febrero borrascoso  
volviera a serlo de septiembre

Hemos visto que el poema presenta diferentes paralelismos formales que enlazan los fragmentos en relaciones ya de continuación, ya de refutación o bien para establecer un paradigma de historias internas, diálogo con autores o alusiones a personajes literarios; en Día dieciséis hallamos la referencia a la fiesta nacional mexicana del 16 de septiembre. Otro paralelismo, en este caso de enlace, es una refutación temática a la huida, que se muestra como algo que el poeta calló, pero la tenía presente; haberse fugado a la muerte hace factible considerar huir de la isla, pero el poeta, por medio de una estructura monologal en tres partes, duda de la utilidad de hacerlo; interrogativo —Para qué...—, condicional —sí, acaso— y adversativa —pero—. La evocación al lugar del que partiera entraña o un pesimismo auto-inflingido con el propósito de matar una esperanza lejana, o un sincero rechazo atizado por la impotencia de la cautividad. Un tercer enlace temático lo encontramos en el verso final de Día catorce: muerta la Poesía, el poeta enterrado con ella y alimentándose del cadáver, encuentra o busca encontrar el olvido, no fugaz y amplio como el del acohol, sino permanente y específico como el del loto de *La Odisea*: olvidar su patria devorando poemas muertos.

Si la referencia a la Prima Águeda de LÓPEZ VELARDE en Día cinco es clara, también en el afán por volver al pueblo hallamos la huella del poeta zacatecano, deseo que en Sindbad el varado parece ser un paralelismo no transformado que coincide en despreciar a la polis y buscar otra vida en la periferia; sin embargo, también cabe la lectura de considerar que es a LÓPEZ VELARDE justamente a quien el poeta habla en este fragmento, en respuesta a los versos velardeanos en que expresa la preferencia por los pequeños pueblos a las ciudades enormes, presente y a veces implícita en la obra del autor de *El son del corazón*, como inusual en su obra el tono de los terceros versos que citamos abajo:

Para que no se manche tu ropa con el barro  
de ciudades impuras, a tu pueblo regresa;  
y sólo pido, en nombre de mi tristeza extática  
que oyó tu voz ingenua, que en la nocturna plática  
hagas de mí un recuerdo jovial de sobremesa.

*Una viajera*

Hambre y sed padezco: Siempre me he negado  
 a satisfacerlas en los turbadores  
 gozos de ciudades —flores de pecado.  
*A la gracia primitiva de las aldeanas*

Mejor será no regresar al pueblo,  
 al edén subvertido que se calla  
 en la mutilación de la metralla.

(...)

Y yo entraré con pies advenedizos  
 hasta el patio agorero  
 en que hay un brocal ensimismado,  
 con un cubo de cuero  
 goteando su gota categórica  
 como un estribillo plañidero.

*El retorno maléfico*

Este simulado coloquio con LÓPEZ VELARDE, además de acendrar la temática local, mantiene en relevancia la situación en que Sindbad se encuentra: no sólo carece de una Fuensanta que castamente lo arroje al volver al pueblo, sino que su aislamiento es en una isla-mujer que tras el naufragio le abandonara; por otra parte, hay una semejanza en el recurso de especular un futuro y verse en él, presente en *El retorno maléfico* y en el dieciseisavo fragmento de Sindbad el varado. "Para qué huir" dice el Náufrago, como LÓPEZ VELARDE concluye que es mejor no regresar.

El afán, al tiempo religioso que erótico, la poetización de un viaje del que se vuelve con las manos vacías, y la noción del pasado como un bien irrecuperable, son algunos de los puntos de contacto que señala MORETTA<sup>1</sup> en su estudio sobre el tema. Por otra parte, Vicente QUIRARTE encuentra en el poema "Mi prima Águeda" del zacatecano una prolija utilización de los sentidos: "A manera de una Penélope inocente, Águeda teje y otorga sonoridad al corredor, para despertar sensaciones desconocidas en el niño

---

<sup>1</sup> QUIRARTE, 9-17.

que, ahora sin verla, la *mira* a través del oído"<sup>2</sup>. Las semejanzas con nuestro seguimiento a los sentidos nos permiten inferir en ello que Ramón LÓPEZ VELARDE es no sólo influencia confesa, sino personaje e interlocutor en toda la obra de Gilberto OWEN, de Sindbad el varado en particular.

La noche es el momento del día en que el poeta construye sueños, descansa o se embriaga: los días son un caivario intelectual, dolorosos o áridos, y eso no cambiaría si consigue volver a Bagdad-México que sin duda lo ha olvidado: la noche es pausa para el paso "heroico y ruin" que es la vida de un hombre. Sindbad se ve andando sin parar, día tras día, en una urbe hostil, esquina tras esquina. Recuerda los domingos claros de su capital, los séptimos días, como siete son sus viajes tras lo cuales ha vuelto derrotado, con tanto paisaje auestas en la mirada y el recuerdo. Especula sobre el futuro, pero sabe que, de llegar éste como él lo espera, la carga del pasado seguirá impidiéndole vivir el presente.

La resignificación de febrero como metáfora de prisión en el tiempo y la evocación de un futuro no profético apenas probable, son más signos del cambio de conciencia que se ha gestado en él: el poeta considera otras opciones, si bien desesperanzadamente, que permanecer varado en ciclos de 28 días. Si ha huido de la muerte, es probable que pueda salir de esa isla; el punto reside en si vale la pena intentar escapar, de la misma forma que en Día primero halló por salvación de la tormenta la total no-pertenencia al suelo salvador que, al salvarlo, también lo condenara.

El movimiento sensorial realizado en estos versos es notable y está íntimamente ligado al tiempo, pues del tono subjuntivo pasa a referirnos su experiencia visual presente de lo que verá en el futuro. La primera estrofa esboza al poeta que anda a tientas y escuchando pregones por las calles de la ciudad, y el efecto que consigue es el de la ceguera que, contextualizada temáticamente, re-crea ese ambiente neblinoso equivalente que se presenta en la sexta jornada, en esa niebla que suprime gran parte de la mirada

---

<sup>2</sup> "El fantasma de la prima Águada" en *Peces del aire altísimo*. Vicente QUIRARTE, 63-64.

suprasensorial. En la segunda estrofa escucha lo que dirían quienes lo conocieron, ya viejos, y hablan sobre el ulterior fracaso del poeta. Estrofas visuales, la tercera y la cuarta, en dos imágenes de su recuerdo que superpone, como rasgos inmutables de lo recordado, a ese irrealis descorazonador; el cielo dominical y alguna luz no habrán cambiado, ni serían otros si él volviera, el poeta sí es otro desde que dejó de ver esos rostros de la capital, real y mitica: esos mismos estímulos le provocarán otras reacciones, pues sus ojos llevan ya domingos de otra tierra, pardos y lluviosos, y las tinieblas no han pasado en balde por su frente. La visión catedralicia aún mostrará auditivamente su erudición de arte y ciencia religiosa, pero Sindbad sería incapaz de escucharle a causa de su inclinación por los elementos estéticos: la arquitectura, el tañer de las campanas.

Para el aspecto de la identidad, el presente es fragmento de complejo manejo conceptual; el que escapó de la muerte reflexiona sobre lo que de él quedará, ya sea después de morir en un futuro martes trece, o bien tras una muerte virtual a consecuencia de haber desaparecido para la vida y los recuerdos de los viejos en la "Bagdad olvidadiza". La isla ya no parece una cárcel inexpugnable, sino un territorio asequible para la huida, aunque esto, no vale la pena, según afirma en los versos finales. Paulatinamente, el poeta se inserta entre los otros, aun en el destierro involuntario, a través también de la memoria, desde fragmentos atrás; si bien con un cariz de pesimismo, es capaz de prever las reacciones de sus coterráneos y el aspecto de los paisajes que conoció y ahora evoca; se sabe vagamente reconocido por ellos, pero ignorado por la ciudad misma: allá permanece su nombre en acelerado proceso de olvido, pero su rostro sigue con él, aunque de llevar éste adonde tiene nombre, será el rostro de la derrota, del marinero desencantado de la vida en tierra por todo lo que ha visto. En su isla también es un ser a medias: allá, en Bagdad-México estará sin ser, junto a los otros; aquí en soledad es, si bien faltan los demás que en su compañía le hagan estar. La disociación de la identidad, enunciada desde el segundo verso del primer fragmento halla así reiterada manifestación en Día dieciséis de forma

sutil, menos a causa de un nuevo enmascaramiento que de su propia evolución. Estamos más allá de la mitad de su condena cíclica.

*Día diecisiete*

Nombres

Preso mejor. Tal vez así recuerde  
otra iglesia, la catedral de Taxco.  
y sus piedras que cambian de forma con la luz de cada hora.  
Las calles ebrias tambaleándose por cerros y hondonadas,  
y no lo sé, pero es posible que lllore ocultamente  
al recorrer en sueños algún nombre:  
"Callejón de Agua Escondida"

O bajaré al puerto nativo  
donde el mar es más mar que en parte alguna:  
blanco infierno en las rocas y torcaza en la arena  
y amarilla su curva femenil al poniente.  
Y no lo sé, pero es posible que oiga mi primer grito  
al recorrer en sueños algún nombre:  
"El paseo de Cielo de Palmeras"

O en Yuriria veré la mocedad materna,  
plácida y tenue antes del Torbellino Rubio.  
Ella estará deseándome en su vientre  
frente al gran ojo insomne y bovino del lago,  
y no lo sé, pero es posible que me sienta nonato  
al recorrer en sueños algún nombre:  
"Isla de la Doncella que aún Guarda"

O volveré a leer teología en los pájaros  
a la luz del Nevado de Toluca.  
El frío irá delante, como un hermano más esbelto y grave  
y un deshielo de dudas bajará por mi frente,  
y no lo sé, pero es posible que me mire a mí mismo  
al recorrer en sueños algún nombre:  
"La Calle del Muerto que Canta"

En Día diecisiete hallamos respuesta a dos preocupaciones que son consecuencia del fragmento decimosexto: por un lado, asume con

resignación su cautiverio para encontrar otras memorias, acaso más placenteras, tras deponer la rebeldía a su inmovilidad; por otra parte, recuerda que su patria es mucho más extensa que la capital olvidadiza. En Día dieciséis, el poeta admitía que el heroísmo y la ruindad de su condición humana, que ha concientizado y sufre en su isla, no cambiaría aun si volviera a su Polis, así que prefiere asumir su encierro para recobrar esa tierra natal en la memoria. La imagen que evoca en la primera estrofa expresa el recuerdo de cuando el tiempo transcurría de otra manera y reflejaba su paso en el cambio cromático de la catedral de Taxco<sup>3</sup>. La resignación del dieciseisavo día raya incluso en considerar al cautiverio como una situación indeseadamente afortunada: "Preso mejor", y así re-vivir los momentos de una felicidad en su momento no percibida como tal, en los huecos de memoria infantil y hasta en los antecedentes de su propia vida, hasta el origen de su origen, en una retrospectiva que bordea ya el principio de su tiempo humano. Al futuro posible y desconsolador de Día dieciséis, opone como alternativa la re-apropiación del pasado.

Fragmento de visualidad paisajística en la arquitectura caprichosa de una ciudad colonial; el puerto de un mar, aun siendo "más mar que en parte alguna", al que se recuerda no como una muralla inviolable, sino como una puerta y una promesa de "curva femenil al poniente". En "Nombres" hallamos expuestos de forma más evidente la función de la mirada común y la de su visión poética: es fiel su mirada humana para describir el paisaje objetivo, pero su mirada poética es capaz de imaginar y mirar su obra mental, de hacerle ver a sí mismo cómo a sí mismo no se recuerda; la visión poética le permite "presenciarse" nonato aún, ver a su madre junto al lago de Yuriria o en plena mocedad de intereses teológicos, él, párvulo, junto al volcán. La visión suprasensorial se manifestará en el sueño, territorio en que se mirará llorando por una causa que sólo él conoce, escuchar su primer grito y revivir su amniótico paraíso, gemelo de aquel lago. La implicación sensorial va más

---

<sup>3</sup> "...lo que llama más la atención en estos versos es la observación de un fenómeno físico, que se convierte en un fenómeno metafísico". CUERVO, 41.

allá de planear el futuro de sus recuerdos: al mismo tiempo, hermana el sueño, el vientre materno y los altos pensamientos con misterios que alguna vez fueron simplemente la vida. En Taxco, el tiempo iluminaba los días, cuando ahora vive en una isla bajo tormentas y neblinas; en el puerto nativo el mar era un umbral que invitaba a salir y no una tapia que lo impide: en Yuriria, el lago exterior y el lago interno donde su madre esperaba que el poeta naciera eran circundados por tierra firme, no como ahora, cuando el mar ocupa todo el derredor de su exigua porción de cárcel, y algunas ínsulas vecinas. Por eso se resigna y hasta declara favorable su situación: así leerá su vida como un libro de memorias plácidas, de sueños y de sensaciones archivadas en la conciencia, lo cual le permitirá recobrar su pasado, su otro pasado, y hacer más llevadero su presente adverso. Nombra sus recuerdos, como a sus mujeres —también mitificadas— en Día cinco, y así como las islas nombradas son parte de un archipiélago, los lugares que enuncia son asideros en el mar de su pasado.

El tema del sueño lo hallamos desde el Día primero, pues fue precisamente por el sueño del Ángel que provocó una de sus cinco heridas; en el fragmento once, cuando lame esa llaga, describe al sueño como un universo que ocupa el espacio que hay encima, debajo y al lado de la vida. Ese mismo concepto es ya conocimiento aprehendido; sabe que junto a la vida —que recuerda objetivamente a través de la mirada convencional—, o debajo o encima de ella, habrá elementos de sí que pertenecen al mundo onírico, que quizá también pueda percibir. El comportamiento mental del Náufrago, tras diecisiete días consignados en bitácora, muestra un desarrollo que incorpora las conclusiones de lo que ha vivido durante su cautividad insular.

La parte del poeta que puede *existir* en lo olvidado, lo no vivido o el tiempo que se idealiza ante un presente adverso, es el nombre, que si es el lado de la identidad más inconcreto, incapaz de crear existencia, también es la parte más perdurable de un hombre. Tras la resignación, la memoria le traerá nuevos recuerdos y podrá mirarse también en el sueño y el olvido,

recorriendo calles que son nombres; ahora tendrán otro rostro esos lugares y sólo puede conjurarlos con palabras, mantenerlos así fieles a lo que fueron, lo cual, debido a que planea su futuro recordando hechos olvidados, entraña también el anhelo por ese limbo, ese reverso de la conciencia que es el sueño, como un estado en que puede sumirse para escapar de su paso por los días; de hecho, los nombres de calles que recuerda son nombres tradicionales, nombres de leyenda local; esos nombres, percibidos indirectamente por el oído, entrañan una ironía matizada por el mismo tono conciliatorio de su discurso. "Callejón del Agua Escondida", lo cual sugiere los ríos de Día dos y hace un contraste implícito entre recuerdos reales y recuerdos posibles, pues aquellos tenían referencias claras y éstos nombres oníricos. "El Paseo de Cielo de Palmeras" recuerda el árbol de la vida, comentado a razón de la herida poética del Ángel en Día doce, cuyo tronco evita que el cielo se le venga encima, ahora vuelto palmera.

El poeta es fruto de ese árbol, fruto que come del árbol que le diera vida en Día catorce; la isla que recorrerá, nonato en el vientre materno, será la de la "Doncella que aún aguarda", trae a cuento el hecho de que la femineidad fue representada como islas en Día cinco y de que es mujer también la isla en que sobrevive preso; en segundo plano también se escucha el parentesco literario con López VELARDE y el enmascaramiento de Sindbad con el rostro del poeta zacatecano, en la mención de Águeda en el fragmento quinto; finalmente, "La Calle del Muerto que Canta" es autoreferencial, y vuelve a tocar los temas de los rostros desconocidos y fantasmales que usurpan su nombre de Día tres, la voz sonámbula que canta cenizas al vacío de Día nueve y la muerte abrupta como el romperse de una cuerda de Día trece. En conclusión, el poeta planea en su pasado hallar su lugar, y éste puede estar tras un claro de olvido en el tupido bosque de su memoria. El que se parodie a sí mismo en el contexto de resignación forzada de este fragmento, es señal de la voz autocrítica que adquirirá plena relevancia en los próximos fragmentos

Si en jornadas anteriores se ve por medio de otros, ahora el poeta se ve a sí mismo y desde sí ve a otros. Un aspecto más a señalar, basado en la sucesividad argumental, es la dialéctica dentro-fuera que en este fragmento se expresa de nuevo y con un nuevo carácter: en la tierra firme de las poblaciones que recuerda, en el océano fetal de su madre, él estará dentro de donde quiere estar, y desde las orillas de esos sus lugares podrá hacer hallazgos en el mar, en el sueño o en la vida embrionaria; esto se opone a su situación presente, cuando está sobre una isla a que no pertenece y, por tanto, fuera de ella, donde el mar le obliga a permanecer.

### *Día dieciocho*

#### Rescoldos de pensar

Cómo me cantarías sino muerto  
 al descubrir de pronto bajo el cielo de plomo de un retrato  
 el pensamiento estéril y la tenaz memoria en esa frente,  
 si sobre su oleaje ahora atardecido  
 surcaron formas plácidas,  
 y una vez, una vez —ayer sería—  
 amaneció en laureles junto a la media luna de tu seno,  
 y esta vez, esta vez —razón baldía—  
 sólo es conciencia inmóvil y memoria.

Día dieciocho es el primero de un subgrupo de poemas subtitulados Rescoldos que, como los Llagados, poseen funciones capitulares en el argumento poético. Para BELTRÁN, los Rescoldos se refieren a "la actitud o aprendizaje del poeta"<sup>4</sup>; QUIRARTE, por su lado, considera este grupo de poemas "como respuesta a las cinco heridas señaladas"<sup>5</sup>. Tras los primeros días de naufragio, el intermedio de alcohol, los llagados, la muerte, las fugas y las especulaciones sobre el futuro, la percepción del poeta ha llegado al punto de transformar incluso la noción del pasado y a los elementos que lo

<sup>4</sup> BELTRÁN, 105.

<sup>5</sup> *El azogue y la granada*, 88.

representan; el paisaje de una fotografía cambia, porque a los seres que retrata o no están más, o bien la nueva situación les hace otros, de la misma forma que el poeta se observó a sí mismo, pero un él-mismo-en-el-pasado del que —como ya hemos observado, por ejemplo en Día tres— se habla a través del extrañamiento producido por mirar un espejo y recibir en reflejo una imagen inesperada. GARCÍA TERPÉS lo interpreta como un discurso del poeta a “su otro, a su media luna, a su proyección femenina, a su ánima” . Pero el asunto del interlocutor permea de ambigüedad el fragmento, pese a que éste es uno de los que, descontextualizados, más pueden sostenerse como poemas en los veintiocho de Sindbad el varado, su significación adquiere además funciones dentro de la sucesión de lectura.

A lo largo de la obra, los sucesos son comunicados mediante la escritura casi totalmente monologal de un hombre arrancado de los hombres, y es a través de una ardua carga interpretativa para el lector como se deduce el núcleo de sentido, del fragmento en principio, y de éste dentro del argumento. Si en los versos hay una transitoria duda sobre a quién habla el poeta, se debe a que las relaciones sintácticas del fragmento son ambiguas, principalmente por la indeterminación del posesivo “su”. Tal complejidad no es casual; es, en principio, la representación icónica de lo que el subtítulo expresa: los ardores últimos de sus pensamientos. El primer verso es una forma retórica de expresar que sólo muerto, justo al descubrir en la frente de alguien retratado pensamientos y memorias, el interlocutor le cantaría; en principio, es una nueva manifestación de la mirada suprasensorial que mira un retrato, a una persona en éste y en la frente de esa persona se detiene para que lo vedado a ella sea percibido por esa mirada poética. Por otra parte, el último verso del fragmento anterior y el primero de éste ilan discursivamente la bitácora en que su escriba juzga lo escrito anteriormente por él mismo. En Día dieciocho, sus propias palabras usa la voz poética para refutarse y terminar con los quizás de días anteriores. La adversativa condicional al cantar al poeta enfatiza que sólo hay ese camino para escuchar el canto de su interlocutor

La revelación de la primera jornada fue visual y su evidencia excluía de facto la necesidad de oír voz alguna, lo cual se repite en Día nueve, aunque con la mención literal de lo que entonces calló para el lector: "No hables" del primer fragmento fue un intento vano de acallar el "Siempre seré tu amiga" expreso en el noveno; las voces de Día tres y de Día seis gritan y silban el nombre del poeta, respectivamente. En el intermedio de la séptima jornada llamó al alcohol "canto de cisne al azar", y más importante aun, antes, el anuncio de su muerte en una cuerda al tañerse rota. Sólo muerto pudo haberle ella cantado, para concluir así la canción, en cuya mitad muere el poeta, con la conciencia de que su pensamiento es estéril y aquejado de memoria: "Siempre seré tu amiga" equivale a decir que sólo muerto volvería a cantar para él, de nuevo con voz de adivinanza, cuando Sindbad haya perdido al fin los sentidos —como ya había perdido los sentidos mágicos—, en un martes trece. Este canto inmediatamente póstumo es la apostilla temática de un cisne ebrio que muere antes de concluir su canto ritual: así, el interlocutor es en primer plano su isla-mujer, muda para él desde el primer día de cautiverio: la voz de este fragmento es de quien habla a quien no está o no se le puede hablar. El retrato es el mismo poeta en un espejo petrificado. QUIRARTE apunta el porqué del tono de la voz poética en el fragmento; esto es, en segunda persona, a su isla-amada, pero a través de una fotografía:

La fotografía es el espejo al cual hablará más tarde como a sí mismo. El duelo comienza cuando el retrato se revela carente de sentido, sin ese pasado que lo hizo parte entrañable de nuestra existencia. Sin embargo, los retratos son uno de los escasos objetos que en ausencia del original, el amante tiene para justificar su monólogo, para sentir que, aunque predica en el desierto, su voz llega hasta otros oídos.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Cita parte de "Pájaro Pinto" de Owen, (publicado en *Ulises*, 1, mayo de 1927) reseña del poemario homónimo : "Todo consiste en efecto, en sorprender en él una lógica no discursiva, sino más afinada, injerto de la poética mallarmeana y la fotogénica, situándose en el plano fronterizo "entre el poema y la cinegrafía", y concluye que "Owen intenta esta aventura por dos caminos: arriesgarse a escribir

El movimiento visual del fragmento —aunque no es la única manifestación en el poema— podría considerarse como una muestra de la influencia que ejercían el psicoanálisis y el cine en la literatura de la época: el poeta descubre un retrato con un cielo plúmbeo, y en él un hombre, un rostro, una frente, y dentro de ella nos muestra la visión de lo subjetivo en sucesivos acercamientos; en ese momento, el poeta muere y su isla canta para él. La influencia del cinematógrafo en OWEN, está bien documentada; hay textos del poeta con clara intención cinematográfica, tanto en el terreno crítico como en su misma poesía. QUIRARTE la considera parte de la poética del poeta. SHERIDAN indaga sobre la posible influencia de OWEN en GARCÍA LORCA, basándose concretamente en la coincidencia de recursos en un guión para un proyecto con el director mexicano Emilio Amero que, al cabo, escribiría el poeta granadino<sup>7</sup>. La misma ilación temática entre los versos finales de un fragmento con algunos versos, a menudo los primeros, del siguiente, es para el mismo SHERIDAN parte de un montaje cinematográfico<sup>8</sup>, como para Juan CORONADO, al respecto de *Novela como nube* señala esa misma vertiente en palabras que bien pueden atribuirse al Sindbad: "Owen enhebra un discurso visual en vez de seguir el transcurso de un verdadero tiempo narrativo. *Novela como nube* es cine moderno, ese que niega su esencia de movimiento y se congela en la composición de imágenes"<sup>9</sup>.

El intento de reinterpretar el futuro en el pasado de los días dieciséis y diecisiete sufre un revés, y ello supone una nueva variante en la conciencia de la voz poética: una fotografía en su inmovilidad le hace patente el

---

el poema en prosa a la manera de Max Jacob, y hacer la teoría literaria de una novela que habla sobre una novela que nunca termina de ser tal, o que en su aparente frustración encuentra razón de ser". *El azogue y la granada*, 67.

<sup>7</sup> Guillermo SHERIDAN, "Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna", *Vuelta*, 258, mayo de 1998, en versión facsimil en [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 1 de abril de 2003.

<sup>8</sup> SHERIDAN, "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio".

<sup>9</sup> Juan CORONADO, "Prólogo" a *La novela lírica de los Contemporáneos*, 9-37.

ineluctable paso del tiempo; por una parte, y de su inmovilidad actual de la que no se escapa sólo con una reordenación cosmética de lo pasado y lo futuro. En el recuerdo atardece donde antes fue un amanecer glorioso, y tal caso se asocia con la conciencia de estar en una situación irreversible. En el retrato, el pasaje es de un cielo irrespirable y percibido como carga física; es un espejo que no puede reflejar cambio alguno para quien está varado en el tiempo. En los pensamientos y memorias que Sindbad ve en la frente de su reflejo pasivo que hubo otro tiempo más bonancible, y alguna vez, eróticamente triunfal, aunque hoy es apenas la memoria de un hombre tan detenido que todo tiempo pasado es ayer para él: "y una vez, una vez —ayer sería—", y que el presente de ellos —isla y naufrago— es una retahíla mental sin frutos. Con lo anterior, el atardecer revela también el sentido de una fotografía que con los años amarillea.

La auto-refutación del fragmento —en la ilación del último verso de Día diecisiete y el primero de Día dieciocho— está directamente relacionada con la identidad; hemos mencionado arriba los puntos de contacto con fragmentos anteriores, y que el interlocutor es una mujer que se convirtió en isla. En el reflejo estático del retrato, el poeta ve su frente en una imagen fija, y esa frente, como sinécdoque del rostro, despertó alguna vez en esa misma isla, cuando ésta era mujer; cuando era, y no "esta vez" que sólo está, en "esa" frente, sin posesivo, pues ya no reconoce que esa parte física retratada sea la suya. Tras las numerosas menciones de su pasado y los deliquios escapistas, los Rescoldos presentan también actitudes de mayor evolución; estuvo en el pasado, pero no tiene que ser en él: sólo se es en el devenir imperceptible del presente y éste ya no se percibe como el futuro permanente de un condenado.

*Día diecinueve*

## Rescaldos de sentir

En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes  
que fisgaban los viejos desde las niñas de mis ojos púberes.

Cuando éramos dos sin percibirlo casi;  
cuando tanto decíamos la voz *amor* sin pronunciarla;  
cuando aprendida la palabra mayo  
la luz ya nos untaba de violetas;  
cuando arrojábamos perdida nuestra mirada al fondo de la tarde.  
a lo hondo de su valle de serpientes,  
y el ave *rokh* del alba la devolvía llena de diamantes,  
como si todas las estrellas nos hubiesen llorado  
toda la noche, huérfanas.

Y cuando fui ya sólo uno  
creyendo aún que éramos dos,  
porque estabas, sin ser, junto a mi carne.  
Tanto sentir en ascuas,  
tantos paisajes malhabidos,  
tantas inmerecidas lágrimas.

Y aún esperan su cita con Nausicaa  
para llorar lo que jamás perdimos.

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

Al igual que en la sucesión de diecisiete a dieciocho, en Día diecinueve los dos primeros versos son una ilación con el fragmento anterior, pues "Esa frente" es la misma de "Rescaldos de pensar": el reflejo de un naufrago petrificado en su espejo.<sup>10</sup> Las "Susanas" de la estrofa aluden a una historia del libro de Daniel\*: una mujer era espiada por dos ancianos que a la postre intentaron calumniarla, en represalia a negarles sus favores sexuales. Así, los primeros versos refutan de nuevo el discurso de sí mismo, del yo que hablaba ayer y ya no existe: en la frente había más que pensamientos estériles, había también deseos eróticos. Día diecinueve corresponde justamente a sentir, sentir y pensar comparten el mismo habitáculo: la conciencia.

El fragmento finaliza con uno de los versos más citados de OWEN: "El Corazón. Yo lo usaba en los ojos". Todo Día dieciocho puede considerarse una oda monológica a la mirada que remata con el emblemático aforismo, y éste en su contexto adquiere el carácter de un nuevo descubrimiento y una nueva auto-crítica. A otras manifestaciones de los sentidos se les recuerda en un momento que fueran significativos por su imperceptibilidad: ser en dualidad sin darse cuenta, decir "amor" sin palabras y vivir la primavera en luz de violetas; sin embargo, la vista siempre es presencia y trasciende el interior de los amantes hasta provocar respuestas, a ellos y por medio de ella, del propio cielo en una tarde serpenteante de nubes y colores que se convertía en lluvia diamantina, producto del llanto de las estrellas. Versos que entrañan un episodio rosa, rematados con genialidad por la "orfandad" de los astros, que se produce cuando los amantes se ocultan de ellas. En el trance amoroso, la vista "común" y la "suprasensorial" son una misma, sentido capaz incluso de percibir en un instante lo presente, lo pasado y lo futuro.

El ser en dualidad —mucho más claro en este fragmento—, es uno de los símbolos que el poeta utiliza para identificar el desamor, lo cual remite al mito platónico de la separación de los sexos y se inserta en la constelación de referencias que es el poema de OWEN; incluso, GARCÍA TERRÉS<sup>11</sup> atribuye a los dos ojos la voz de este fragmento. Muy relevante también la noción del pasado como un mosaico inmenso y no un monolito como en fragmentos anteriores. El

---

<sup>10</sup> También lo apunta BELTRÁN. 107.

<sup>11</sup> Además, condensa el pasaje de las *Mil y una noches* que hayan referencia en el fragmento de Owen: "...Sindbad describe el ardid a que recurren los habitantes de las Montañas Diamantinas para procurarse los tesoros escondidos en las profundidades del inaccesible valle de las serpientes. Mataban, refiere, unos carneros, los partían en cuartos y los arrojaban al fondo del valle, donde iban a caer sobre las puntas de los Diamantes, los cuales se incrustaban en la carne. Los enormes rokhs, pájaros gigantes, se abalanzaban sobre aquella presa, sacándola del valle para llevársela a sus nidos en lo alto de las montañas, a fin de que sirviera de sustento a sus crías. Los buscadores de diamantes se precipitaban entonces sobre el ave, haciendo gestos y lanzando gritos para obligarla a soltar su presa. Luego recogían el trozo de carne muerta y se apoderaban de los diamantes que tenía adheridos. Por cierto, en el cuento de las *Mil y una noches*, Sindbad

naufragio ya se percibe como un hecho concluido y que antes el tiempo transcurría de otra manera; al pasado que recrea el poeta sucedió otro en que los prodigios de aquel entonces se vieron reducidos a nada: lo que transformó esos sucesos fue el abandono, y éste fue posterior y quizá a causa del naufragio mismo. Cuando la disociación entre él y la pareja ocurre, el poeta aún sentía la encarnación de ella como el munón echa de menos el miembro amputado; el tiempo del ser "ya sólo uno/ creyendo aún que eramos dos", son los primeros siete días de su cautiverio. La asociación del tiempo con la identidad se vislumbra como *yoes* que eventualmente se disocian o coinciden con el *yo* en devenir percibido como presente; a éstos se les aprehende por el recuerdo y la introspección, de un modo en que la antigüedad del recuerdo influye menos que la percepción del poeta de sí mismo, juicio que oculta y descubre una parte de sí, la parte que es capaz de asir y que al lector llega en escuetas líneas de una bitácora.

La noción del tiempo se vuelve más precisa conforme el poeta adquiere una conciencia más alta, e incluso llega a ser puntual; cuando escribe que ser un ente disociado fue asimilado después de que la disociación ocurriera "creyendo aún que éramos dos, porque estabas sin ser (...)", implica que ahora el poeta juzga como inconciente a plenitud de lo recién ocurrido a su *yo* de los primeros días; acaso no fue hasta Día nueve, cuando redescubre el momento de disociarse de su complemento, lo que ahora comprende como acto de voluntad divina, un castigo que para él se manifestó en la frase "Siempre seré tu amiga". Así, los tres versos últimos de la misma tercera estrofa son también juicios valorativos del poeta para sí mismo y para su discurso anterior.

"Rescoldos de sentir" se enlaza argumentalmente con Día tres, cuando el poeta identifica a su isla-amada como a un espejo, a lo CARROLL, *dentro* del cual se mira y, como en la fotografía de "Rescoldos de pensar", ve de sí mismo *yoes* que no reconoce o se niega a reconocer. El espejo aquel, tras la lectura de Día diecinueve, era una señal de inconciencia sobre la naturaleza de la disociación, como son señales de ellos los pensamientos y los actos de las siguientes jornadas

---

salva su vida —y hace su fortuna— recurriendo al mismo ingenioso expediente". GARCÍA TERRÉS, 144-145.

hasta la borrachera de Día siete. Fue apenas en el recuento de su llaga de desamor cuando re-vive el abandono e identifica el momento preciso del rompimiento, es cuando comprende cabalmente que la isla-mujer en que está preso no es más, sólo está, lo que bien había intuido en Día primero en forma de "un aire". Las ilaciones argumentales en el poema representan la construcción sucesiva de imágenes poéticas de estrato paralelo a las versales y a las fragmentales, no obstante todos ellos se relacionen: la vivencia de la separación, como un ejemplo de ello, hasta esta parte del poema, se dibuja compleja y magistralmente.

Las "lágrimas" de la tercera estrofa son, por supuesto, los diamantes pospuestos que las estrellas lloraron de abandono mientras ocurría el ayuntamiento amoroso de los amantes, individuo-en-plenitud, de la estrofa segunda; ante la imagen prodigiosa, cuando en tiempo de amor el cielo festejaba, el poeta ahora las ve como desproporcionadas para el merecimiento de él, su testigo (y después su ladrón, si se atiende a fondo las implicaciones de la referencia a las *Mil y una noches*), que a final de cuentas terminaría siendo dos, separados de su complemento. Por ello, la estrofa cuarta alude a Nausícaa, la princesa que se bañaba con sus doncellas y ante quien se reveló Odiseo en su retorno a casa, pero mintiendo sobre su identidad. El personaje griego también es transmutado al incorporarse en el ser del poeta, pues éste ha llorado lo que no existió jamás; eso lo sabe el poeta, pero es relevante que mencione la cita con la "virgen" homérica como en tiempo futuro; si se recuerda, el episodio de Nausícaa es posterior al cautiverio en la isla de Circe, con lo que identifica a la diosa con la isla en que él está varado, así que se expresa, por una parte, el deseo de trascender la inmovilidad en el tiempo argumental, salir de Circe y llegar a Nausícaa, navegar hacia adelante en el mar literario que lo arrojó su isla.

El recurso distintivo entre ser y estar forma parte del tema de la identidad, que oscila en una dialéctica de ocultar y revelar en parejas de contrarios, como el rostro y el nombre, está presente nuevamente en este fragmento: el poeta reflexiona sobre la desproporción entre cómo él veía su amor y lo que éste acabó por ser, además de vertir juicios sobre el yo que fue en las primeras jornadas,

durante esos fragmentos en que su isla-mujer era la interlocutora. A ésta, el poeta la sentía junto, pues aún no comprendía la naturaleza punitiva del abandono, ni a éste como disociación de un ser pleno en dos incompletos y extraviados, pero la mujer ya no era figura para hablarle de frente, sino isla a quien se le habla pero no responde: está, pero no es y, de nuevo en relación con versos de Día nueve, la equivalencia al estar-sin-ser del poeta en ella: "para decirme así que ya no existo,/ que viste tras la máscara y me hallaste vacío", y por supuesto, a la descripción del Día primero "sin más que un aire de haber sido y sólo estar ahora". El reflejo cree que su modelo es la imagen y no él, afección que ya comprende consecuencia de la disociación platónica. Finalmente, en la admisión de que la vista es manejada por el Corazón, ver y sentir se equiparan.

Si bien en este fragmento parece más un recurso estilístico, la presencia de la femineidad aparece en el poema de una manera significativa; tanto la Susana bíblica como la Nausícaa homérica son doncellas espiadas; a la primera la ven "los viejos" a través de la mirada adolescente del poeta, mientras que a la doncella griega aún no la encuentra y le contará en llanto —como Odiseo— algo que jamás tuvo; no habrá Penélope, era una máscara de isla que él vio y ya comprende que su vista no es capaz de ser fiel. En ambos casos, el poeta hace referencias a episodios donde los personajes mienten a otros sobre una núbil o mienten a ella sobre sí mismos, lo cual concuerda con y alude el carácter autocrítico del poema en la sucesión de lectura

### *Día veinte*

Rescaldos de cantar

Más supo el laberinto, allí, a su lado  
de tu secreto amor con las esferas,  
mar martillo que grita en yunques pitagóricos  
la sucesión contada de tus olas.

Una tarde inventé el número siete  
para ponerle letra a la canción trenzada  
en el corro de niñas de la Osa Mayor.

Estuve con Orfeo cuando lo destrozaban brisas fingidas vientos,  
 con San Antonio Abad abandoné la dicha  
 entre un lento lamento de mendigos,  
 y escuché sin amarras a unas sirenas que se llamaban Niágara,  
 o Tequendama, o Iguazú.

Y la guitarra de Rosa de Lima  
 transfigurada por la voz plebeya,  
 y los salmos, la azada, el caer de la tierra  
 en el sepulcro del largo frío rubio  
 que era idéntico a Búffalo Bill  
 pero mucho más dueño de mis sueños.

Todo eso oí, o creí que lo oía.

Pero ahora, el silencio congela mis orejas;  
 se me van a caer pétalo a pétalo;  
 me quedaré completamente sordo;  
 haré versos medidos con los dedos;  
 y el silencio se hará tan pétreo y mudo  
 que no dirá ni el trueno de mis sienes  
 ni el habla de burbujas de los peces.

Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo:  
 tu nombre, poesía.

La ambigüedad, como ya señalamos, es rasgo estilístico más que complejidad estéril, lo cual se manifiesta en el presente fragmento a nivel de concordancia, de modo que la develación de lo argumental exige mayor aportación al lector para reconstruir el argumento. La primera indeterminación es sobre a quién se le habla<sup>12</sup>, lo cual crea una confusión que se resuelve cuando el poeta confiesa que es a la Poesía misma en la última estrofa; en cambio, la identidad del laberinto permanece indeterminada hasta que el cambio del discurso a primera persona, en una larga enumeración de vivencias que concluye con una nueva oposición del presente al pasado y un lamento existencial, induce a interpretar entonces que el

---

<sup>12</sup> "La confusión de destinatarios y la imposibilidad de identificar quién habla desde el primer poema de *Sindbad el varado*, es un reflejo de las confusiones, auto-engaños y mecanismos de defensa a los que acude el yo ante su catástrofe", QUIRARTE, *El azogue y la granada*, 135.

laberinto sea una forma de llamarse a sí mismo del poeta<sup>13</sup>. Sobre éste tema, opina GARCIA TERRÉS que el laberinto es “del oído medio, al lado de los ojos, que es la última palabra del poema inmediato anterior. Sí, el laberinto, el martillo y los yunques son partes anatómicas de los oídos”<sup>14</sup>. De la tercera persona, al lado de quien el laberinto supo un secreto de la Poesía, tampoco se puede comprobar con certeza su identidad a nivel sintáctico, se puede inferir en cambio, por el contexto que es “cantar”, la correspondencia del presente Rescoldo. Por otra parte, cuando la voz poética compara de forma cuantitativa el saber del laberinto con otra situación que se elide denotar, dice que junto al canto aprendió más de la Poesía y ese saber de ella es secreto amoroso.

No obstante lo oscuro, el fragmento funciona plenamente como ilación narrativa del poema, pues los versos finales son reveladores y serán dos fragmentos después título de Día veintidós, además de estar señalados por la titulación como subcapítulo “Tu nombre, Poesía”. La complejidad del lenguaje halla eco en la complejidad de sus partes leídas como unidad en la totalidad, artificio que se podría considerarse representación icónica del argumento general a distintos niveles y en distintos momentos de la obra. En el fragmento presente, la identidad del interlocutor y de los terceros a que éste alude no halla cabal sentido sino en versos posteriores y hasta los últimos del fragmento; sólo mediante la relectura se clarifican —sin dejar de ser ambiguas— sus correspondencias. La iconicidad es también manifiesta en el nivel fonético, como en “mar martillo que gritas en yunques pitagóricos”, “...Abad abandoné...”, “lento lamento de mendigos”, “...guitarra de Rosa...”,<sup>15</sup> y sobre todo en el contraste entre una aliteración de undecasílabos y dodecasílabos tras la frase adverbial “pero ahora”, iniciando una serie de siete versos en forma ABAABAA que tiene su

---

<sup>13</sup> Lo que, de ser cierto, podría implicar una influencia nietzscheana; BACHELARD hace la siguiente cita del filósofo alemán: “Si quisiéramos esbozar una arquitectura de nuestra alma (...) habría que concebirla a imagen de un Laberinto”. *La poética de la ensoñación*, 172.

<sup>14</sup> GARCIA TERRÉS, 150.

<sup>15</sup> Creo que a eso se refiere BELTRÁN cuando escribe: “...cada verso posee atributos fónicos que aluden a la canción que el poeta creyó haber escuchado”, 109.

correspondencia interna con "Una tarde inventé el número siete", siempre referidos a la escala pentatónica de la música y que a su vez representan la monocordia a que el silencio condena al poeta. Este recurso fonético tiene también su antecedente en el "me sabe amar, me sabe a mar..." de Día siete.

Sindbad enumera el coro de niñas consteladas por cuya canción inventó el siete, su presencia junto a Orfeo en el infierno, el canto pedestre del ascetismo y la ferocidad de las aguas en multitud; luego recuerda un evento menos preciso y a la vez más íntimo —"Y la guitarra de Rosa de Lima/ transfigurada por la voz plebeya"— y finalmente evoca una imagen más vaga aún que termina en el onirismo y que evoca un funeral: "y los salmos, la azada, el caer de la tierra/ en el sepulcro del largo frío rubio/ que era idéntico a Buffalo Bill/ pero más dueño de mis sueños." Todo ello se menciona como aquello que el poeta obtuvo, junto al cantar, de la Poesía, aunque ahora duda de la veracidad de esas reminiscencias.

El cuidado en relacionar, pero no identificar el canto con la música, tiene fundamento en la estructura temática de los Rescoldos, cuadrivium que se enlazarán en la estructura del poema y en el que se hace al lector la revelación textual de que la Poesía es el núcleo temático de la obra: a ella, el poeta la evoca como a un numen divinizado de quien no se sabe el nombre y sobre la cual trata cada uno de los Rescoldos, de sus sendos aspectos cardinales: cantar es la presencia de música en la ascendencia de la Poesía, y fue ese rostro en el que el Náufrago estuvo más cerca de avizorar lo insondable en lo poético. Sin la concreción de la música en canto, no sólo sus letras perderán vitalidad "haré versos medidos con los dedos", éstas, además, serán incapaces de comunicar misterios "que no dirá ni el trueno de mis sienas/ ni el habia de burbujas de los peces".

El antes y el después es un leitmotiv estilístico sintomático de las fases por las que atraviesa la conciencia del poeta, día tras día, en momentos de ensoñación o como sumario de su jornada; en el Rescoldo de Día veinte, la evolución se evidencia en el manejo del presente, el pasado y el futuro en un sólo fragmento, lo cual no ocurre en ninguno de los anteriores; el devenir se representa después de la frase bisagra "pero ahora", cuando el tiempo verbal presente ocupa

menos de un verso, mientras que le precedieron seis estrofas completas de pretérito y le sucederán ocho versos de futuro. El tiempo vital del poeta, así también iconizado, hace avizorar la muerte propia en menos tiempo que el tiempo ya vivido, sin saber, además, el nombre de la Poesía, ¿que es la propia muerte? Día cuatro anuncia que en martes trece se sabrá su vida por la muerte, y Día veinte también es martes en la sucesión semanal que andamia la obra. En cuanto a los tiempos verbales, sólo en Día nueve se había contrastado el pasado con el presente: en "Llagado de su desamor", el poeta entiende el porqué del abandono; ahora, el poeta comprende su situación y tiene la certeza fatalista de lo que sucederá.

La jerarquización de los sentidos es subvertida de acuerdo a lo hasta aquí más recurrente; si la vista predomina, serán otros sentidos los que descubran lo a la vista vedado. Por el oído se le revela en la memoria la razón del abandono, y el silencio provocado por su sordera hará que sus versos se mecanicen y sean incapaces de ser trascendentes en la realidad; por él se esperaba oír el nombre de la Poesía. La valoración positiva que el poeta hace del oído, aún cuando duda de si oyó en verdad lo que cree que oyó, se contrasta con la contrición por la conciencia de que el Corazón intervenía en su mirada en el fragmento anterior. Si en Día diecinueve entiende lo que de falso había en la mirada, en Día veinte avizora lo que perderá cuando valora lo que del oído, vehículo del cantar, obtenía. Además, siguiendo el enlazamiento no siempre evidente entre la sucesión de un fragmento a otro, nos permite inferir que la comparación arriba señalada entre la vista y el oído del poeta implica también que si Día veinte inicia con una comparación de grado —"Más supo..."—, con lo que se compara es precisamente con la vista: el poeta, junto al canto, aprehendió más sobre la Poesía que por medio de la vista, confesamente asociado con el corazón<sup>16</sup>.

Los versos relativos al legendario Buffalo Bill ha sido una de las bases sobre la que un buen número de estudiosos de OWEN han señalado una clara alusión autobiográfica; al margen de lo que parece una certeza —la obsesión de

---

<sup>16</sup> "El diálogo de los amantes fue posible gracias a la ceguera amorosa". QUIRARTE, *El azogue y la granada*, 126.

Gilberto OWEN por su padre de origen irlandés—, es menester señalar que sin ese conocimiento de la investigación académica y de la crítica, el fragmento mantiene su rigor estructural sustentado en un argumento, por una parte, y por otro mediante el decrecimiento en cuanto a la concreción de la identidad de los personajes, el cual se corresponde a un movimiento que va de las estrellas (Osa Menor), los montes sagrados, el eremitismo terreno, la naturaleza, la alegría profana, la tumba y el sueño, de tal modo que la palabra final de la cuarta estrofa hace patente ese movimiento y el carácter icónico del poema. El personaje es un muerto rector del sueño del poeta, lo que basta para darle coherencia y significatividad argumental, sin dejar quizá de evocar, en alguno de sus múltiples sentidos, la presencia del padre; la mención del "largo frío rubio" tiene su antecedente en el "gambusino rubio" de Día tres, cuyo retrato era uno visto por de los rostros que el poeta recordaba de sí mismo —un "párvulo" entonces— sin reconocerlos cabalmente, y al igual que en la vigésima jornada, se menciona como el colofón de una enumeración de recuerdos; el poeta niño llorando frente a un retrato que el poeta de Día tres reconoce como un él-en-el-pasado a regañadientes. En Día veinte, el último de sus recuerdos mencionados, el nadir de su caída es el entierro del "idéntico a Búffalo Bill".

Llama la atención que se mencionen nombres míticos, cuando de este personaje se desconoce u oculta el nombre, pero es el único del cual se describe el rostro mediante un simil; la primera implicación de lo anterior es el mismo redundamiento de que es imprescindible poseer los dos elementos de la dualidad para tener plena identidad; del "largo frío rubio" sólo tiene la imagen de un rostro, dueña de sus sueños, lo cual entraña que los personajes míticos son perdurables como inconcreto es quien tiene rostro y carece de nombre; aquellos son ser sin estar, y éste está sin ser: en cambio, de la Poesía sólo lamenta no haber escuchado de labios de alguien el nombre; así, el rostro no es el elemento significativo que conforma al ser sino en el cumplimiento de su función, que es materializar la esencia perdurable del nombre; de hecho, en Día catorce se dice viudo de la Poesía, por lo que el fragmento tiene carácter de treno, y el lamento

por no haber escuchado el nombre de la Poesía se debe, no a que haya muerto con ella, sino a que el poeta no verá más a nadie que pueda revelárselo.

La materialización de la Poesía se da en el momento en que *alguien* la nombra y la comparte con quien desea escucharla; ella, de este modo, adquiere el carácter de los personajes míticos que se mencionan o aluden a lo largo del poema, pues no requiere rostro para ser, como un hombre, como el poeta náufrago: su nombre aglutina su ser; si a la Virgen se le elude mencionar el nombre de una forma sacralizante en Día cinco, en éste se escribe Poesía al tiempo que se asevera desconocer su nombre, con lo que se asimila al poema la concepción de algunas tradiciones religiosas de dar carácter sagrado al nombre verdadero de las divinidades. En "Virgin Islands", el poeta menciona puntualmente los nombres de vírgenes no divinas —o Evas—, al igual que en Día veinte a los personajes de su descenso, exceptuando en ambos casos a figuras mitificadas, pero en sendos casos, una es eterna como el otro muerto, hace tanto que su imagen en el recuerdo del Náufrago linda en lo onírico: según las progresiones que ya hemos mencionado, mientras en este fragmento el poeta viaja de los astros, sube del infierno, caminó junto a los hombres y cae al sueño de sí mismo, en Día cinco su recorrido fue horizontal y a través de un mar de islas femeninas, —íntimas, históricas, literarias, y divinas— llega a la más alta en su género: la madre de Dios y encarnación de lo femenino en el mundo católico. En Día veinte, en cambio, el personaje que no precisa de nombre es porque se oculta o no lo tiene y está sólo en lo más profundo del propio poeta; pero en ambos casos, la mención culmina en la finitud: "por servir a la plena de gracia, la más fuerte/ ahora y en la hora de la muerte" y "en el sepulcro del largo frío rubio..." de las jornadas cinco y veinte, respectivamente.

### *Día veintiuno*

Rescaldos de gozar

Ni pretendió empañarlo con decirlo  
esa cuchillada infamante  
que me dejaron en el rostro

oraciones hipócritas y lujurias bilingües  
que merodeaban por todos los muelles.

Ni ese belfo colgado a ella por la gula  
en la kermesse flamenca de los siete regresos.

Ni esos diez cómplices impunes  
tan lentos en tejer mis apetitos  
y en destejerlos por la noche.  
Y mi sed verdadera  
sin esperanza de llegar a Itaca.

La ambigüedad también es manifiesta de principio en Día veintiuno, pues la identidad de a quiénes sustituyen los pronombres se resuelve sólo mediante el contexto, aunque sin ofrecer nunca la certeza de un sentido unívoco, lo cual parece ser justamente la intención. Es necesario, entonces, partir de la ambigüedad como elemento significativo, pues su presencia es reiterada y coherente; hay que asumir la exigencia al lector de una participación co-autoral amplia como un recurso de la obra, no como accidente. El argumento se construye en lo general y se bifurca en tramas que tampoco pueden ser definitivas, aunque haya tantas relaciones temáticas que se perciben como verificadas. Al final del Día veinte, el poeta escribe: "Y no habré oído lo que nadie me dijo:" y en esta jornada inicia con "Ni pretendió empañarlo con decirlo", de modo que tenemos un sintagma que ila un fragmento y otro en diversas jornadas, a lo que apoya el hecho de la reiteración misma de este recurso; es un juego de palabras que suena a un nuevo desmentido del poeta del día presente al poeta de los días anteriores; al mismo tiempo se afirma y se niega en esa cláusula, lo cual va de acuerdo al tema y tono del fragmento: "Nadie" le dijo el nombre de la Poesía "Ni pretendió empañarlo con decirlo"; "Nadie" es "esa cuchillada infamante", y es sujeto que "oraciones hipócritas y lujurias bilingües" que se convierten en cicatriz del poeta.

Cierto es que las lecturas se van cerrando en cuanto se vuelven interpretación, y el camino que el lector "escoja" condiciona, conforme se avanza en la sucesión calendárica, la incorporación de los elementos contenidos en cada

fragmento; así, mientras BELTRÁN encuentra que desde la primera estrofa "Son claras las alusiones (...) a la formación católica" y que los "diez cómplices impunes" de la tercera "son los dedos de las manos, principal fuente del placer táctil, también pueden ser los diez mandamientos, decálogo del católico que se insinúa en la primera estrofa"<sup>17</sup>. Para GARCÍA TERRÉS el fragmento "...indica un regreso más. Para ser más exactos, el tercero de los siete regresos (los pecados capitales) aludidos en el séptimo verso: la lujuria" y además señala que "el virtuosismo pitagorizante de Owen era tal, que en este poema se dio el lujo de distribuir los versos de manera que cualquier par de estrofas, sean las dos primeras o las dos últimas, sumen siete versos"<sup>18</sup>. Ambas lecturas se sustentan, tanto en las necesidades que cada lectura impone al poema, como en los ecos que el lector escoge de los fragmentos anteriores como relacionados narrativamente con el presente.

No hay en la segunda estrofa un verbo que atribuirle al sujeto "ese bello...", ni se aclara a quién pertenece; representa una nueva enumeración, en que también caben "esos diez cómplices impunes...", a los que rige la forma verbal "me dijo", del ya mencionado hemistiquio entre los versos finales de la vigésima y todos los de la actual jornada. Si atribuimos la posesión del bello colgado a "ella" al poeta, la imagen resultante bien puede denotar la idea de lactancia como la de erotismo, en un nuevo dejo de ironía en su autocrítica, pues la mención de los siete regresos y las otras alusiones de marinos --cuchilladas en los muelles, y la de Penélope, en la tercera estrofa— establecen un contexto que conduce a la de "ella" como una amada del poeta, pero una amada a quien se regresa como el arquetipo del marino a alguna de las siete y no como Odiseo fiel para su esposa: si la lujuria marca este fragmento, describir su origen en términos maternos es menos audaz que indicio de la influencia de FREUD en los intelectuales de la época, lo mismo para la alusión a una conducta sexual en el término "bilingües"; tras los eufemismos se revela la urgente búsqueda sexual de un marino cada regreso a puerto, andanzas de las que Sindbad ya ha recibido una marca

---

<sup>17</sup> BELTRÁN, 111.

<sup>18</sup> GARCÍA TERRÉS, 155.

afrentosa. Por consiguiente, los "...diez cómplices" participan también como sujeto de lo que no le dijo el nombre de la Poesía, pero que al decírselo le dejaron el rostro marcado, y un apetito atenuado diariamente, pero saciado jamás. El léxico se aviene al gozar —tema del fragmento y sub-tema del capítulo— con imágenes de comercio carnal y conciencia del pecado, caras inseparables de la lujuria que dan al texto un tono a la vez de contrición que de deseo en constante lucha, y cuya ambigüedad mengua la literalidad de lo confesado, sin que la connotación erótica deje de ser notoria y quizá se imagine más escandalosa al ser censurada; como resultado de lo anterior, las manifestaciones sensoriales también resultan complejas. Dos entes personificados dejaron una marca en el rostro del poeta, pero estos personajes plurales son o tienen atribuciones auditivas —"oraciones" y "bilingües"—; en cambio, el sentido que se puede relacionar con la segunda estrofa es el gusto, mientras que la tercera estrofa presenta una alusión táctil. Parece claro que el poeta amalgama un sentido compuesto de gusto y tacto para describir el gozo, y que mediante una conciencia de pecar, haber gozado es también un pecado bífido, a la vez lujuria que gula; ambas faltas teológicas se manifiestan la mayoría de las ocasiones en incontinencia por perpetua insatisfacción, que se dibuja en la referencia al manto postergador de Penélope, aunque esto no colme la más profunda necesidad del poeta, manifestada en sed de volver a su lugar; recurso semejante encontramos en el onceavo día, donde se describe el proceso de fabricación de los sueños para encontrar la ausencia al despertar de la que apenas se logró intuir su sombra.

El tema del último de los Rescaldos es también el que más severamente se juzga el poeta, pues no hay entre los versos que conforman Día veintiuno "Rescaldos de Gozar" ningún rasgo de pasado dichoso que se pueda percibir en el presente; por el contrario, de los gozos vividos queda una marca ignominiosa en su rostro, es decir, un rastro perpetuo en el lado cambiante de la identidad, aquella que requiere para relacionarse con los hombres; la admisión de ignorancia sobre el nombre de la Poesía, que rige el capítulo de cuatro fragmentos, no hace sino contrastar una vez más este hecho. Por otra parte, la personalidad aglutinante del poeta permite que se manifieste como Ulises —"Y mi sed

verdadera/ sin esperanza de llegar a Ítaca"— y al mismo tiempo como Penélope. Otro modo de leerlo, es que la imagen del héroe épico se transforma en la de un marino pèndenciero que al describir el proceso de sus deseos es eco de los actos de su consorte, de la que está lejos y a la que ansía regresar. El rostro del poeta se conforma de nombres que omite nombrar, a los que revela a través de su vivencia como ellos; son parte del mar literario de Día primero: en parte mar para el marino y en parte letras para el escritor, personajes del transformista que es muchos y que ahora duda si es alguien, pues no escuchó el nombre de la Poesía y su sed no tiene esperanza de saciarse.

#### IV. POESÍA, ADMONICIÓN DEL PASADO Y REGRESO DEL ÁNGEL.

*Día veintidós*

TU NOMBRE, POESÍA

Y saber luego que eres tú  
barca de brisa contra mis peñascos;  
y saber luego que eres tú  
viento de hielo sobre mis trigales humillados e irritos:  
frágil contra la altura de mi frente,  
mortal para mis ojos,  
inflexible a mi oído y esclava de mi lengua.

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

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,  
siempre esa larga espera entre mirar la hora  
y volver a mirarla un instante después.

Ya hallar al fin, exangüe y desolado,  
descubrir que es en mí donde tú estabas,  
porque tú estás en todas partes  
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,  
que eres tú, que no yo, tuya y no mía  
la voz que se desangra por mis llagas.

En esta jornada cobran sentido como búsqueda inconsciente las meditaciones escritas en la bitácora desde el naufragio, ya no sólo del pasado previo a éste, sino a partir de éste, en las jornadas de la bitácora que compone el poema. Primero entiende al Ángel la presencia detrás de los demás de forma sucesiva, como súbito es comprender a la Poesía aquello que siempre estuvo ahí y por

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

buscarla –al oír su nombre- se le perdía. “Día veintidós” representa una segunda revelación, mediante la comprensión, el re-conocimiento de distintas manifestaciones como actos de un mismo ente: la Poesía siempre estuvo ahí, pero se le buscaba por medios equivocados; una vez más, el poeta se refuta a sí mismo.

El tiempo presente predomina en todo el fragmento. Cuando la voz poética dice que “luego”, o que “al fin” sabe que la Poesía es aquello que ha vivido, implica que la revelación es la cúspide de un proceso interno y el cual puede ser súbito, pero tiene su raigambre en el tiempo ya vivido, por esa comprensión se manifiesta en presente histórico. Ha perseguido cuesta arriba a un ente que siempre se mantendrá equidistante, pues así ha sido durante cuarenta espigas; la actitud pasiva de simplemente esperarla tampoco puede dar resultado, tanto en largos lapsos de tiempo como en brevisimas eternidades –“esa larga espera entre mirar la hora/ y volver a mirarla un instante después”— ha intentado aprehenderla inútilmente. Así, alcanzar a la Poesía conlleva en principio la admisión de su inalcanzabilidad. Para ALCÁNTARA, ese carácter parte del concepto geométrico “línea”, sobre todo las líneas paralelas que nunca se tocan:

El deseo, de esta manera, se constituye en el motor de la poesía de Owen: una perpetua búsqueda que no quiere llegar al encuentro, que incluso “teme” al encuentro, puesto que significaría el fin de la poesía. El objeto deseado, llámese la “amada”, la poesía, el amor, la libertad, el “sí mismo”, llama perpetuamente al movimiento, al acecho, a la caza, pero como tal nunca es alcanzado: queda siempre rebasado o por conseguirse<sup>1</sup>.

Al igual que los diversos subtemas del poema, la temporalidad no sólo se enuncia, sino que se iconizan y repiten en ecos durante la sucesión argumental. Así, la calendarización que esquematiza el paso del tiempo de cautiverio se repite iconicamente, pues este fragmento se compone de veintiún versos –la misma cantidad de días anteriores-, el veintidós sería un silencio que corresponde a la

omisión, por inefable, del nombre de la Poesía, tal y como señala en principio Jaime García TERRÉS<sup>2</sup>. También SHERIDAN, como habíamos señalado, se ha ocupado del asunto del nombre en la poesía oweniana:

A la luz de ese dato sombrío (*el hallazgo de su nombre, tal como fue registrado en Toluca Owen, Gilberto Estrada*), aumenta la importancia de la gran cantidad de referencias en sus versos y prosas a la ausencia de nombre (...); o a su exceso (...); a su marca indeleble (...); a su naturaleza secreta (...); a su suplantación mítica (...); al nombre como juego (...); a un nombre más propio en la medida que se calla (...) y, en suma, al reiterado *leit-motiv* de la búsqueda de un nombre inefable”<sup>3</sup>.

En cuanto al seguimiento de las manifestaciones sensoriales, lo más relevante es que la revelación no se dio por el oído —al cual se había descrito como una vía de búsqueda en “Día veinte”—, al escuchar de alguien el nombre de la Poesía, sino por el olfato, lo cual es una nueva refutación a él mismo de días anteriores; aroma tan tenue que, pese a estar en todas partes, es a través de su manifestación personal en quien la busca donde es posible hallarle. Tampoco era del poeta la voz aquella que supuraba por sus llagas, sino la voz de la Poesía a través de él; entonces, el poeta es un conducto de la Poesía y por las heridas que le produjo el Ángel de Día primero, voz que sangra<sup>4</sup>. La vista, sentido preponderante en el poema, tanto en su aspecto convencional como en las capacidades extrasensoriales que el poeta le atribuye, está excluido de la revelación, porque si bien es un medio para atisbar lo exterior —“y no sólo en el cielo donde yo te he buscado”— y la memoria misma, a la cual sabe falaz, pues

---

<sup>1</sup> ALCÁNTARA, 94.

<sup>2</sup> GARCÍA TERRÉS, 157.

<sup>3</sup> SHERIDAN, “Gilberto Owen y el...”.

<sup>4</sup> MONTEMAYOR relaciona este fragmento como una solución tanto de los Rescaldos como de los Llagados, de acuerdo a los versos “que eres tú, que no yo, tuya y no mía/ la voz que se desangra por mis llagas”. Para este autor, en “Tu nombre, Poesía”: “la poesía y la vida se fusionan en una corriente única. Buscar, conocer a una, es buscar y conocer una sola cosa”, 122.

es una forma de mirada y por lo tanto ha sido también regida por el Corazón, símbolo de los deseos instintivos y limitados del ser humano.

El aspecto de la identidad entraña mayor riqueza significativa con la revelación; en principio, el ya comentado de haber hallado a la Poesía en sí mismo, único lugar dónde pudo haberla hallado pese a la ubicuidad de ella: el viajero detenido, el Jacob sin nombre, el Ulises que opta por no volver a Itaca, el estigmatizado por las llagas de Cristo, el azorado náufrago ante la multiplicidad de rostros que encierra su nombre descubre que la Poesía existe en una esfera distinta que la de los mortales, los seres míticos y aun las divinidades, pues no precisa de nombre para ser y está en todas partes; aquellos precisan de rostro y nombre, los segundos sólo de nombre, y estos son su propio nombre, por lo que se puede incluso obviar su mención, no así cuando éste se desconoce, como el poeta consideraba hasta ahora que era el caso de la Poesía. La revelación le fue ofrecida justo cuando ya no esperaba encontrarla; ahora, no sólo vuelven a coincidir el tiempo mental del poeta en el presente, sino que se re-unen los dos aspectos de la femineidad; la Poesía es donde confluyen tanto Eva —enamorada y cariñosa— como María, pura, virginal y divina; para el poeta, la revelación eclosionó con el desamor, un anti-éxtasis, una *llama fría*.

Vale la pena detenerse un poco en los tres últimos versos de la primera estrofa, pues hemos visto que las partes del rostro actúan como sinécdoque o de la identidad o de los sentidos, estos versos representan un enlace argumental con el capítulo de los Rescoldos, así como existían tales ilaciones entre los fragmentos de ese subcapítulo; la frente es el centro de la memoria en un retrato y el sitio donde figaron "Susanas" los viejos en los días dieciocho y diecinueve, misma jornada en que se admite que el Corazón es regido por los ojos —en el presente se dice que la Poesía es mortal para ellos—; en Día veinte se versa sobre el cantar, que corresponde al verso "inflexible a mi oído", en referencia sobre todo a la duda del poeta sobre si lo que oyó era verdadero, el temor de perder el oído sin escuchar el nombre de la Poesía. A esta tiranía del oído —el ritmo—, se complementa el opuesto con ser esclava de la lengua; en conclusión, para el poeta la Poesía no resiste los embates introspectivos de la memoria, mata

a la mirada (y al Corazón, por consiguiente), y el ritmo le sirve para los caprichos de la lengua. La precisión de la naturaleza de la Poesía continúa en los dos siguientes fragmentos de manera contrastiva.

Un aspecto en el que no hemos ahondado es en el de la voz, aspecto vital que es afectado por el binomio rostro-nombre; cuando existe una ruptura de la identidad --como ocurrió tras la separación de los amantes a consecuencia del naufragio--, el rostro puede buscar otras voces —Día tres: "Mas si gritan el mío responden muchos rostro que yo no conocía"—, mudar de acuerdo a las circunstancias —Día ocho: "con una voz distinta en cada puerto"—, o bien sirve como un rasgo que permite al poeta evocar a personajes no determinados aunque reales —Día dieciseis: "Acaso los muy viejos se acordarán de mi cansancio, o acaso digan..."—, también, por supuesto, como el medio en el que transcurre el canto —Día Veinte: "Y la guitarra de Rosa de Lima/ trasfigurada por la voz plebeya"—, finalmente, en un par de ocasiones para citar la voz de su isla: "Siempre seré tu amiga" y "¿quién eres?", de Día veintitrés. Cuando la revelación reintegra la identidad al poeta, el caos de voces por el que ha transitado en las jornadas anteriores se observan ya como una sola voz a la que antes no logró identificar, por lo tanto, por un lado se distingue del rostro en sus diversos aspectos sensoriales --una el oído y otro la vista--, pero comparten el atributo de ser moldes que dan cuerpo al nombre, y que se transforman con el tiempo.

### *Día veintitrés*

Y tu poética

Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños.  
Yo subo por los pianos que se dejan encendidos hasta el alba;  
arriba el día me amenaza con el frío ensangrentado de su aurora  
y no sabré el final de ese nocturno que empezaba a dibujarme,  
ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre ni mi rostro.

Si no es amor, ¿qué es esto que me agobia de ternura?  
Mañana inútil: pájaros y flores sin testigos.  
La esposa está dormida y a su puerta imploro en vano;  
querrá decir mi nombre con los labios incoloros entreabiertos,  
los párpados pesados de buscarme por el cielo de la muerte.

Mas no estaré en sus ojos para verme renacer al despertarse  
 y cuando me abra, al fin, preguntará sin voz: ¿quién eres?  
 El luto de la casa —todo es humo ya y lo mismo—  
 que jamás habitaremos;  
 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?

Como ya se ha señalado, los días veintidós al veinticuatro constituyen un nuevo capítulo cuyo eje es la revelación de la Poesía como una vivencia inalcanzable, a la cual el poeta sirve como medio, no al revés, así se confirma cuando se compara lo anterior con la perspectiva de Día doce, cuando la Poesía —o más exactamente, la llaga de la poesía del Ángel— se describe como un tronco de misterio dentro del que el poeta se observa. En el caso del presente fragmento, por un lado se contrasta la Poesía y lo que en el poema se denomina Poética, y por otro se ahonda en la introspección crítica, de modo que, a través de ésta, el Náufrago comprende que la revelación le da un sentido a su existencia, un significado a su naufragio y a sus vivencias, pero no implica ni un cambio objetivo en su presente ni otras perspectivas para su futuro. Si la Poesía es la razón ontológica del poeta, la Poética es el ejercicio de la Poesía y su materia a ejercer son los procesos mentales del poeta.

El principio del ejercicio poético es la noche, cuando la sustancia de lecturas y de sueños se manifiesta caóticamente, en la lógica confusa del soñar; durante este proceso, el poeta hace un recorrido ascendente de la noche al día en un movimiento locativo-temporal que culmina en un estado de inconclusión. Tras la amenaza de la aurora —en la fase final del recorrido onírico—, le espera un despertar de máscaras en el que la mañana acendra la soledad y la inmovilidad, la inercia sensual del sueño atilda el desamor y su patente presencia sobre la isla resalta la inanidad de ésta, dormida y de habla sonámbula, en el extremo opuesto de la vigilia del poeta, inconciente cuando éste padece la vigilia, un fantasma que recorre esa porción de muerte que es el sueño, del que el poeta ha salido y al que entrará cuando ella —la ausencia omnipresente— se haya ido: "Mas no estaré en

sus ojos para verme renacer al despertarse". Sin embargo, habrá una coincidencia entre ambos, pero resultará aún más vacía; la tarde hace eco del abandono de Día primero y se convierte en un páramo desierto para llegar nuevamente a la noche. No sólo la recreación sensorial (lo aéreo del soñar, la sensación de frío antes del alba, la pesadez recién haber despertado), también la descripción del sueño desde la perspectiva freudiana interviene en la imagen temporal de los días del poeta en su destierro, tal como se describe en Día once, correspondiente a la llaga del sueño angélico; entonces se describió a ésta a partir de sus coordenadas con respecto a la vida —encima, debajo, al lado— como un útero de sueño en cuyo centro se desarrolla una vida embrionaria. En este fragmento, así, se condensa y pone de relieve una imagen de estrato superior que rige otros a nivel argumental: la equidistancia del sueño, de la Poesía y del amor es la permanente inconclusión del naufrago. Esos elementos psicoanalíticos connotan la difusión de esa teoría y el conocimiento de ella por parte de OWEN.

La progresión locativo-temporal tiene antecedentes en fragmentos anteriores, desde el mismo Día primero, cuando Sindbad combatió toda la noche con el Ángel-Mar y al alba se le revela la pareja como una "isla desierta y árida" que ha dejado de ser para él; sin embargo, la evolución interior del poeta establece en Día veintitrés otra inversión de roles en un nuevo juego de espejos: en la primera jornada era ella quien, en la mirada, mostraba al naufrago el "aire de haber sido y sólo estar" y ahora es el poeta mismo quien manifiesta también un abandono —por ausencia— en su propia mirada: "Mas no estaré en sus ojos para verme renacer al despertarse", aunque ello se deba en parte a la asincronía de sueños y vigilias entre él y la isla-mujer.

También se hace referencia a la "dialéctica dentro-fuera" de exclusión que encontramos antes en Día tres, correspondencia argumental en que hay otro juego de espejos: en el tercer día, el poeta excluido fuera de ella —en su "cárcel de jamases y siempres"— advierte que dentro hay una casa junto a un mar "por el que soplan ráfagas de nombres" que, al coincidir con el del poeta, responden rostros para él mismo desconocidos, olvidados o secretos; el tema del desencuentro amoroso se repite en Día nueve, entonces como el recuento de una

de las llagas de Día primero, la correspondiente al desamor del Ángel, cuando al quitarse la máscara el poeta es ahora quien se muestra como una casa deshabitada en el presente, donde encuentra aquello que no quiso oír en Día primero y que era la razón del abandono; en el fragmento presente ya se menciona la posibilidad de que la isla “le abra”, que coincidan nuevamente en el espacio estrecho de la tarde, pero ésta ocasión ella no le reconoció más: ese breve tiempo coincidente es un espacio futuro, una casa que nunca habitarán juntos, con lo que se define esta figura como un territorio común en el que puede estar dentro de ella en el pasado, dentro de él en el presente de Día tres o en conjunción con ambos en Día veintitrés, para un porvenir que no se cumplirá; finalmente, refiere una vez más el sardónico salvarse del naufragio para hallarse en un vasto terreno deshabitado e infértil del primer día, que ahora es “campo abierto y árido que lleva a todas partes y a ninguna”.

Otra correspondencia que hallamos en este vigesimotercer día en la sucesión argumental se encuentra en los versos finales “¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?”, que tiene como antecedente la Primera Fuga de Día catorce, cuando se aludía al pasaje de las Mil y una noches del viudo enterrado vivo con su cónyuge; de manera implícita, se compara a la tarde con una tumba eventual que desemboca en la noche, escape de la muerte, y también a la tarde como la conducta fantasmal de la isla —“los párpados cansados de buscarme por el cielo de la muerte”— cuando coincide en la vigilia con el poeta: la tarde es un estar enterrado vivo junto con una muerta, la noche es el momento de morir para el poeta y tras el amanecer nacer de nuevo, tras ser arrancado de una placidez amniótica, a la soledad y a la Poesía, conformada de lo construido por la noche. De hecho, la estructura del fragmento es gráfica al respecto: la primera estrofa nos presenta la descripción de una cotidianeidad, pero el discurso se sitúa justamente en la “mañana inútil”, mientras que la tercera estrofa está escrita en futuro; no obstante, los últimos versos interrogan sobre la noche: es decir, es irremediable hundirse en el “caos de lecturas y de sueños”, pero no se sabe cómo será esa noche la fuga de la tumba.

La otra imagen que se retoma de fragmentos anteriores es la de la casa, en la cual convergen conceptos que determinan también una imagen de estrato superior; cuando escribe "Mas no estaré en sus ojos..." iguala a los órganos visuales con las ventanas de una casa, lo cual se confirma con la respuesta explícita a la pregunta "¿quién eres?", que pone en boca de la esposa-isla: El "luto de la casa", el descampado que por extensión se vuelve un laberinto abierto a mitad de ningún lado; ambas imágenes refieren vacío, ya sea dentro o fuera de la "casa", de modo que el naufragio implica más la no pertenencia que la exclusión o la reclusión. En Día tres, el poeta se ve excluido de su imagen reflejada, un rostro que contiene cientos de rostros unificados sólo por un nombre; en Día cinco, cuando escribe sobre la llaga del desamor angélico, el poeta describe lo que ella ve dentro de él, una casa vacía; en Día doce --la llaga de la poesía angélica--, el poeta atisba dentro del tronco que le sostiene al cielo en ruinas y se ve a sí mismo adentro al borde del ahogo. Y tu poética es, de este modo, un sumario de exclusiones, un recuento de pistas falsas que, sin ser Poesía, se conforman en medios para acceder a ella: el sueño de retratos inconclusos, la asincronía del amor y su objeto, el estar dentro o fuera --aunque siempre excluido--, estar enterrado sin estar muerto.

Una vez establecida la nueva conciencia tras la revelación de Día veintidós, las referencias sensoriales se corresponden también a la lógica del desarrollo argumental; el oído y la vista son, una vez más, puestas en primer plano, pues la Poética, no es esencia sino procedimiento, como esos sentidos que son capaces de percibir el cantar, elemento musical de la Poesía, en el caso del oído, y aun puede ir más allá de lo visual, ahí donde el Corazón adultera el sentir y re-crea la memoria, pero ninguno de ellos puede aprehender la Poesía, pues ésta siempre permanece equidistante e inasible.

La identidad, en el presente fragmento, se asocia con el proceso del sueño en primer término, cuando el poeta asciende a contra-reloj del día que llegará justo cuando se diluyan las estrellas; de este modo, no sabrá cabalmente su nombre, ni verá su rostro y lo que queda es sólo un esbozo de sí mismo. Es preciso notar que este ascenso del que se habla corresponde también al "Tregar,

trepar sin pausa de una espina a la otra" del día anterior, sin lograr jamás ganar terreno a la Poesía, pero ésta está en todas partes y por medio del poeta se manifiesta, mientras que la identidad queda siempre inconclusa. El rostro y el nombre vuelven a aparecer asociados en la primera estrofa, mientras que la segunda se centra en el nombre que, como ya se ha señalado, es la parte más perdurable de un ser: "La esposa", es decir, la isla yacente de su cautiverio, querrá decir, sin lograrlo, el nombre del poeta; debemos notar también la correspondencia entre esta esperanza de buscar su nombre de labios de otra persona, justo como esperaba oír el nombre de la Poesía —antes de entender que no era el medio para hallarla— y lo manifestó en Día veinte. En la tercera estrofa, cuando ella al fin se despierte, no dirá su nombre, porque no reconocerá su rostro, y sin esa anagnórisis el poeta será un casa vacía —una prisión interior— en medio de un descampado —una prisión exterior a mitad del océano—. Tal figura tiene también antecedente en Día tres, cuando soplan "ráfagas de nombres" del mar, y cuando toca ser gritado al del poeta, éste dice que "responden muchos rostros que yo no conocía", porque son rostros del pasado: el nombre no cambia, pero el rostro sí, y sólo mediante la correcta correspondencia entre el nombre y el rostro de ese momento, el hombre es, de lo contrario sólo está. Como podemos ver, la asincronía entre él y el otro, o entre su nombre y rostro, determina la inconcreción de la propia identidad.

### *Día veinticuatro*

Y tu retórica

Si lo escribió mi prisa feliz, ¿con qué palabras,  
 cómo dije: "palomas cálidas de tu pecho"?  
 En sus picos leería: brasa, guinda, clamor,  
 pero la luna recuerda más duro su contorno  
 y el aire el inflexible número de su arrullo.

Y diría: "palomas de azúcar en tu pecho",  
 si endulzaban el agua cuando entrabas al mar  
 con tu traje de cera de desnudez rendida,  
 pero el mar las sufría proras inexorables  
 y aún sangran mis labios de morder su cristal.

Después, si dije: "un hosco viento de despedidas",  
 ¿qué palabras de hielo hallé sobre mi grito?  
 No recuerdos, ni angustias, ni soledades. Sólo  
 el rencor de haber dicho tu estatua con arenas  
 y haberla condenado a vida, tiempo, muerte.

Y escribiría: "un horro vendaval de vacíos"  
 la estéril mano álgida que me agostó mis rosas  
 y me quemó la médula para decir apenas  
 que nunca tuve mucho que decir de mí mismo  
 y que de tu milagro sólo supe la piel.

La Poesía es omnipresente e inasible, es la voz que se desangra por las llagas del poeta y él es sólo conducto de ella. La Poética se encuentra en los procesos vivenciales que reproducen esa inasibilidad de la Poesía, en el sueño y el despertar, el desamor y la soledad. La Retórica, por su parte, es ya el proceso escritural en sí, la labor que debe dar forma a ese influjo a la vez divino y vivencial de la Poesía; por lo anterior, el fragmento del vigesimocuarto día es más autocrítico explícitamente, más centrado en el estilo de versos anteriores, a los que contrasta con la intención subyacente de esos mismos versos; en esa revisión, la autocompasión y el tono gemebundo pretérito quedan en entredicho. Este "tallereo" se realiza por medio de paráfrasis en que se realza, por un lado, la intención poética fallida en lo escrito, y por otro, el extrañamiento ante quién —los yo-es-pasados-del poeta— lo escribiera, ante lo cual el yo de esta jornada debe suponer e imaginar para llegar a una conclusión cierta<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Es interesante cómo ALCÁNTARA postula lo anterior al dividir la obra de OWEN en "vanguardista" como primera etapa, y como un regreso al neoclasicismo la segunda, a la cual justamente corresponde el *Perseo vencido*. En su estudio da cuenta de cómo transgrede Owen sus influencias decisivas a través de su vida: el romanticismo, Juan Ramón JIMÉNEZ, Jorge CUESTA, VILLAUURUTIA y las mismas vanguardias. Así las etapas de la poesía oweniana establecerían un diálogo de refutación de la segunda a la primera etapa, de lo que este fragmento es claro ejemplo; ya en el tiempo del *Perseo*, la influencia más significativa sería ELIOT. ALCÁNTARA, 121-130.

El modo subjuntivo que enmascara el pasado y se estrella en su falsedad, o con el presente o con un pasado verificado como cierto, es uno de los recursos temporales que el poeta utiliza para juzgar sus propias palabras; los versos que se cuestionan son agrupados en pares que se corresponden a estrofas, uno en pasado, regido por una condicional, y uno subjuntivo; cada uno de estos pares es sucesivo, lo cual se indica en la tercera estrofa (Después, si dije); cada uno de los versos que se critican son confrontados también con su resultado después del tiempo: en la primera estrofa, es cómo la luz y el aire recuerdan en el presente aquello que escribió el poeta, aquella “más duro su contorno” y éste “el inflexible número de su arrullo”. La segunda estrofa también contrasta la aparente dulzura con la percepción distinta del mar y con las consecuencias aún presentes en el propio poeta. La tercera estrofa señala que las “palabras de hielo” que habría hallado en los versos entrecomillados cuando los escribió, han tenido y tendrán como resultado el rencor que permanece en forma humana pero inerte (...haber dicho tu estatua con arenas/ y haberla condenado a vida, tiempo, muerte); de nuevo se señala una condicional, pero de la que sí, implícitamente, se reconoce su escritura, a diferencia de la cuarta estrofa, cuando se elude admitir rotundamente la autoría y se atribuye a “la estéril mano” ese apenas posible verso. La conclusión es que, tanto en el yo como tema de sus poemas, como en el “ella” de su isla, la materia realmente poética es más bien pobre: “que nunca tuve mucho que decir de mí mismo/ y que de tu milagro sólo tuve la piel”.

Las implicaciones de esta autocrítica para la identidad van más allá de un desengaño, pues suponen que no sólo ha errado el estilo, sino las razones mismas; lo dejan a un paso de admitir que más allá de haber encontrado la Poesía —como razón de ser—, sus palabras tampoco la han hallado. Lo de menos sería una escritura artificiosa, pero el poeta la ha enturbiado sin razón; lo cierto es que aquello que ha escrito es tierra infértil y mal labrada, lo cual sí entraña un juicio categórico sobre el ejercicio poético: la Poesía está en todas partes y la halló dentro de sí mismo, pero no es hablar de sí mismo, ni siquiera cuando falsea su retrato copiando el reflejo, tampoco cuando se canta a ese doble de la mujer que lo abandona, pues tales son meras formas de narcisismo: la

Poesía no precisa nombre y el poeta lo ha buscado en gran parte en el suyo y en el de las mujeres de su vida, expresos u omisos; finalmente, la Poesía era la voz que se desangra por las heridas de la que el poeta ha sido un transcriptor desleal. En este orden de ideas, parece que mencionar la médula quemada es un guiño al célebre soneto de Quevedo; pero la médula de Sindbab —a diferencia de las médulas paralelas del español— arde sola, sin amor y sin sentido.

En Día veinticinco, son en gran parte los sentidos implicados aquello que se cuestiona en los versos parafrásicos: en "palomas cálidas de tu pecho" la vista y el oído (...brasa, guinda, clamor,/ pero la luz recuerda más duro su contorno/ y el aire el inflexible número de su arrullo.), además de que el poeta lo menciona como palabra escrita que se escucha: "Si lo escribió mi prisa feliz, ¿con qué palabras/ cómo dije?"; en "palomas de azúcar de tu pecho" es desmentida la apariencia visual -"con tu traje de cera de desnudez rendida"- por el gusto -"y aún sangran mis labios al oír su cristal"- que, paradójicamente, al revés de la estrofa anterior, es palabra hablada que se ve: "Y diría 'un hosco viento de despedida'", es de referencia sensorial indirecta —el oído—, pues lo que está en tela de juicio es la voz propia y la percepción al escucharla de sí mismo; por último, sobre lo táctil ("la estéril mano...; y me quemó la médula...; y que de tu milagro sólo tuve la piel") que se extrae de lo escrito -"Y escribiría: 'un horro vendaval de vacíos'"— se llega a una conclusión hablada ("...para decir apenas/ que nunca tuve mucho que decir de mí mismo"). Las relaciones sensoriales son indirectas o compuestas, porque lo que está bajo cuestionamiento son las palabras cuando se hace poesía lejos de la Poesía: desde la simple transcripción vivencial o desde la pura expresión las palabras son poética o mera retórica.

### *Día veinticinco*

Yo no vi nada

Mosca muerta canción del no ver nada  
del nada oír, que nada es.

De yacer en sopor de tierra firme  
con puertos como párpados cerrados, que no azota

la tempestad de una mar de lágrimas  
en el que no logré perderme.

De estar, mediterránea charca aceda,  
bajo el sueño dormido de los pinos, inmóviles  
como columnas en la nave de una iglesia abandonada,  
que pudo ser el vientre  
de la ballena para el viaje último.

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.

Sucesión de naufragios. inconclusos  
no por la cobardía de pretender salvarme,  
pues yo llamaba al buitre de tu luz  
a que me devorara los sentidos,  
pero mis vicios renacían siempre.

El drama del naufragio, el abandono, la convalecencia de sus heridas y el exámen de conciencia quedan evidenciados como simples artificios de la soberbia que, tras ser reventada ante la comprensión del fenómeno poético, dejan al poeta en un estado mayor de impotencia que antes, aunque en un estado más alto de conciencia, pues ahora entiende su autoengaño y no quedan agentes externos a quienes culpar de su infortunio. Más que un retroceso fallido —tratar de engañarse como antes—, Día veinticinco es el relato crítico del mecanismo mental por el cual se ha engañado a sí mismo, lo cual se pone de manifiesto en cómo minimiza su situación actual y cómo inserta ésta en una sucesión recurrente durante su vida. Caen sus últimas máscaras, se ha roto el espejo y tiene que mirarse sin el narcótico del Corazón que le anuble la realidad. Según QUIARTE, en este fragmento “Owen se burla del poema épico que ha venido construyendo a lo largo de los días anteriores. El heroísmo de Proffrock, Bloom y Ulises, como el de Owen, consiste en burlarse del heroísmo”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> QUIARTE, *El Azogue y ...*, 109.

Lo anterior se verifica en el fragmento, en principio, a través de la escritura en infinitivo (“De yacer”, “De estar”, “De llamar”), lo que significa la descripción de un acto rutinario e indeterminado en el tiempo. La segunda estrofa alude a la primer jornada y en ella se admite la identidad de la isla como la de una mujer común y corriente: los párpados —la negación de la mirada que correspondiera al amor— por puertos, y la tormenta era el llanto a mares que no alcanzó siquiera a matarlo. En la tercera estrofa, aquel mar que lo empujó a refugiarse en las crestas de los montes en Día dos y que dentro de sí soterraba todos los ríos de la memoria del poeta, era en realidad una “mediterránea charca aceda”, pues quien ha sentido el Pacífico desde Mazatlán, el Mediterráneo le parece un mar casi inmóvil, cuyo oleaje no movería los árboles y que más parecería las entrañas de un cetáceo. La imagen de la cuarta estrofa es más compleja, porque no alude a un elemento material como la isla-mujer o el mar, sino a la “dialéctica dentro-fuera” como en los días nueve, doce, trece y diecisiete, aunque temáticamente también está ligado a la hipocresía de Día seis, es decir, tener conciencia de lo que sucede en realidad, pero fingir ignorarlo.

El uso del infinitivo permite al poeta también establecer contrastes entre el verbo, que fue una acción real, con la percepción en la que esas acciones fueron realizadas, entre éstas y lo que pudo haber sido, para mirar lo sucedido a causa de lo que no ocurrió, y así, finalmente, obtener una conclusión de la que queda excluido el infinitivo por ser una certeza: el poeta sí yació tras la tormenta, pero no hubo propiamente tormenta; el poeta estuvo bajo “el sueño dormido de los pinos” en el que pudo haberse perdido hasta la muerte; se negó a sí mismo, aun sabiéndolo en el fondo, pues estaba tan solo que no había nadie en quien poner la mirada sino su propio reflejo. Se podría decir que el infinitivo marca una distancia entre lo acontecido para él y lo que entonces sucedía, pudo suceder, o dejó de suceder en su entorno, de modo que el manejo de la temporalidad del fragmento está marcada por la sucesiva luz de la conciencia sobre los hechos narrados anteriormente y por la conciencia —como se corroborará en los siguientes fragmentos— de que el tiempo mismo se está agotando: esto se manifiesta en la manera como está escrita la última estrofa, cuando cambia el

juego de contrastes con el infinitivo y utiliza el copretérito y el pretérito para expresar una conclusión final sobre esa "serie de naufragios inconclusos", y al concluirlo, para bien o para mal, la trasciende.

No se puede comprender a cabalidad la conclusión de este fragmento sin el análisis sucesivo y estructurado de todo el poema que nos conduce a los hechos presentes sobre que ahora hace una síntesis, además de un ajuste de cuentas --ahora de forma más general- a los sentidos. El poeta comprende su propio drama -que había sido el tema del poema- como un auto-engaño; este ahondamiento en la conciencia también alcanza la conclusión de que la misma ceguera de los sentidos no era ajeno a su inteligencia, es por eso que el subtítulo es "Yo no vi nada", una canción de hipocresía en que se finge no ver aquello que llenaba los ojos y anegaba los oídos que se fingían sordos para que aquello no fuera, estuviera apenas. La tercera estrofa confirma lo enunciado en la primera, además de aquello que ya había concluido en fragmentos anteriores: la vista y el oído son sentidos engañosos cuando se trata de observarse o escucharse a sí mismo, aun cuando ésa sea la intención manifiesta, pues ellos tienen el don del desdoblamiento y conseguir así que la sinceridad doble su cara y sus intenciones. Mientras por un lado se busca, por otro se niega, sin cuidarse a fondo de que se descubra lo a sí, por sí y para sí mismo escondido. Descubierta el juego de máscaras, su mismo drama queda como un "naufragio inconcluso" que ni siquiera es excepcional, sino parte de una serie de engaños.

Sin embargo, el poeta hace una precisión: el autoengaño se debía en mayor parte, no a la cobardía, sí a la falta de voluntad para perderse estoicamente, como se implica en los versos, pues imploraba por la condena prometeica de que los buitres le devoraran los sentidos; el poeta finge no comprender que la condena de Zeus conlleva, precisamente, el interminable renacer de sus sentidos --tomando hígado por sentidos en la subversión de elementos, carne de la tortura--; así, se equivoca en la pretensión de no salvarse, pues el designio estriba justo en no hacerlo y estar conciente para atestiguar su perenne castigo. Es notable la manera como se filtra un dejo de ingenuidad como éste de forma tan sutilmente irónica.

La segunda persona de este fragmento es un elemento enigmático y constituye sin duda un espacio de indeterminación, pues en segunda persona ha hablado a la Isla-mujer, al Mar, a Ignorantina –quien es, ya lo mencionamos, la misma Isla— y, tras identificar la presencia del Ángel en cada mujer de su vida, a ese ser divino que se vuelve terceras personas en el recuerdo (Día ocho), y vuelve a ser la Isla en el noveno día. Si bien no precisa en Día diez a quién habla, por el contexto inferimos que se trata de esa presencia -simbolizada en el Ángel- que aparece en el rostro de distintos seres. Ante un retrato, en las jornadas dieciocho y diecinueve también habla en segunda persona, pero en los fragmentos vigésimo y vigésimosegundo habla a la Poesía. Aquí la segunda persona está enunciada en el contexto del castigo de Prometeo, por lo cual es posible interpretarlo como un diálogo con Dios, a quien pedía una condena de luz, pero los sentidos -igual que el hígado del semidiós- volvía a nacer para prolongar el castigo.

Por lo anterior, podríamos atribuir a este fragmento de un carácter ético más alto que las anteriores autocríticas, pues además de que el poeta juzga su proceder ya cuando la Poesía –su razón de ser- le ha sido revelada, diferencia sus pecados como humano del don poético; la Poesía basta por sí misma en una esfera estética, pero no es capaz de redimir a un hombre de los pecados que cometió, ni su revelación alcanza para dar sentido a su existencia toda, no al menos como un ser conciente de la divinidad y sus preceptos. Tras leer este fragmento, el pensamiento católico se presenta, dando concreción a todas las alegorías religiosas del poema en la admisión de la fe como un estrato superior a la Poesía, pero es ésta misma, una vez aprehendida por el poeta, el vehículo por el que llega a la creencia de un ser superior, aunque de forma desesperanzadora y de la que la misma voz poética hace sorna en la referencia prometeica: aquello que lo induce a los pecados –los sentidos— también lo condena por cometerlos y fue quien se los hizo renacer siempre por castigo en un círculo del que no hay forma de escapar.

En cada fragmento hemos señalado cómo el poema va marcando una progresión en la conciencia del poeta y se la ha relacionado con el binomio rostro-nombre. Uno de los indicativos de esa evolución ha sido el manejo del tiempo, y

muy ligado a esto, la manera en que el poeta ve a los yoes que ha sido. El presente fragmento es el primero en que todo el tiempo pasado del que se ocupa está circunscrito al universo temporal de la Bitácora de Febrero; es a partir del naufragio y hasta ese día cuando el poeta se juzga; es a la Poesía a quien debe entonces la capacidad de romper ese círculo de inconciencia para poder llegar a esa conclusión. Así, ser un OWEN le da al poeta una perdurabilidad en el ser – dentro de la esfera mortal--, pero su rostro, que tanto ha cambiado, que ha sido cubierto por tantas máscaras, fue también el fondo sobre el que se proyectara la ilusión de este último de los viajes de Sindbad: junto a pinos que tomó por mástiles de un barco al que le bastó un parpadeo para naufragar. Sindbad antiheroico, el que sólo puede viajar dentro de sí mismo, creyendo ese espacio vastos piélagos, como se viaja a tierras extrañas, cuando la Poesía siempre la llevó dentro, fuera a donde fuera.

*Día veintiséis*

Semifinal

Vi una canción pintada de limón amarillo  
que caía sin ruido de mi frente vencida,  
y luego sus gemelas una a una.  
Este año los árboles se desnudaron tan temprano.

Ya será el ruido cuando las pisemos;  
ya será de papel su carne de palabras,  
exánimes sus rostros en la fotografía,  
ciudad amalecita que el furor salomónico ha de poblar  
de bronces,  
ya no serán si van a ser de todos.

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

El febrero del que trata Sindbad el varado, como señalamos ya, no podemos considerarlo nada más como una metáfora de circularidad permanente, es la

metáfora de un trayecto de tiempo fundamental en la vida de un náufrago –pues hubo un antes, al que todo el tiempo ha recordado, no es toda una vida--, peculiar por la presencia del martes 13, cuando se le anunciara que había de morir. Pero se ha salvado, y al igual que hubiera preferido ahogarse al ver la desolación de su isla, al admitir vacío su naufragio y que la Poesía no lo exime de profesar su fe católica ni lo protegerá del paso del tiempo ni de la muerte, en ese tiempo limítrofe del que hace recuento se encuentra frustrado. Día veintidos en una estampa otoñal en retrospectiva, en la que admite haber naufragado en balde y esa batalla escrita a lo largo de su vida que él esperaba ganar se asume como una derrota.

Ese lapso en una vida -en la voz de un hombre que se calcula, cuantitativamente, más pasado que futuro- está a punto de llegar a su fin y el poeta se ocupa una vez más por completo a la memoria. La revelación de la Poesía que fuera vivida extáticamente se ha vuelto amargura poco a poco, pues al admitir que nunca la conoció hasta entonces y al distinguirla de la Poética y la Retórica, desde el fragmento anterior, en el discurso se implica un juicio desfavorable a su propia obra. La voz poética especula sobre lo que será de esos deshechos de palabras cuando muera.

En Día cuatro, el poeta vaticina la fecha de su muerte, por la cual sabrán de su vida en un futuro profético; en “Virgin Islands” menciona, refiriéndose a Heloísa “y no sabré si al fin la olvidaría”, a una llama fugaz que parece eterna. Un futuro particular se da en Día nueve cuando cita a la mujer-isla quien le dijo “Siempre seré tu amiga”, en una promesa humillante enunciada en el recuento de su segunda llaga; la siguiente jornada, la tercera -la más placentera— herida de su recuento, también a una sensación breve le atribuye carácter perenne: “Ya no va a dolerme el viento/ porque conocí la brisa”, también con esa idea de que lo frágil o ligero puede sobrevivir a lo fuerte y pesado. Expresa el futuro en subjuntivo, como cuando en Día seis describe su prisión en el presente: “Ni voy -¿a dónde iría?- sólo ando”. El martes trece señala que un evento por venir –la ruptura— revelará a los demás algo de sí mismo en el pasado: “y lo que fui de oculto y leal saldrá a los vientos”, además de precisar lo que los otros harán al verlo muerto.

Una variedad de usos del futuro los encontramos en "El patriotero", cuando imagina lo que podrá ser para conformarse con no vivirlo pues está aislado, literalmente, de los demás. En Día diecisiete el poeta planea reinventar su pasado y para ello usa el futuro; el modo subjuntivo, al igual que en la sexta jornada, denota una posibilidad –cierta o negada- en un presente asolador. Ya comentamos que tras la frase bisagra en presente de "Rescaldos de cantar", continúan ocho versos en futuro que culminan en la imposibilidad de escuchar el nombre de la Poesía; en este caso, como en fragmentos anteriores se verifica, es un futuro que no se cumplirá, aunque el reiterado avizoramiento de un porvenir amenazante -como en el presente fragmento— es por sí mismo significativo. Finalmente, tras conocer el nombre olfativo de la Poesía en el día vigesimosexto, en "Y tu poética", se prevé cómo será la vida del poeta en su labor escritural que implica la soledad.

De acuerdo a lo anterior, el poeta prevé lo que vendrá -antes y después del martes trece, antes y después de la revelación- y en gran parte ese determinismo se sustenta en cómo vivirá su pasado; pero ante el sentimiento de una muerte cercana, el poeta se ve a sí mismo siendo cuando ya no esté, y en ambos casos donde esto sucede, lo que mira es cómo le sobrevive -e incluso le resucita un poco- su obra: "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". Esa esperanza de Día trece contrasta con la devaluada opinión de esta jornada; la diferencia es que en el decimotercer día aún no oyó el nombre de la Poesía y ahora sí, de hecho se autovalora de acuerdo a ese referente, pues mientras en Día veinte advierte un deterioro a la vez de su cuerpo como de sus palabras que, entonces pensaba, no sabrían de la Poesía; aun si siguiera escribiendo, estaría alejado de ella. En cambio, en "Semifinal" descalifica su obra, pero no la por venir, sino la anterior, y esto se debe a que "Rescaldos de cantar" era posterior a la condena de muerte y Día veintidós es justo la víspera de un combate tal vez mortal. El canto de cisne en este fragmento no se debe a que esa vida se extinga en vejez, sino porque mañana deberá combatir una vez más con un Ángel.

Así, este fragmento es sumario de la temporalidad en el poema, pues en él hallamos retratada la lógica de -al encontrar el presente yermo— buscar en el pasado su futuro, porque si los sucesivos presentes de la bitácora fueron asfixiantes, esto se debía en gran parte a estar lejos geográficamente de los demás, y esa certeza, en ciertos momentos clave del poema, cambia su percepción a lo opuesto: comprende la fugacidad del presente, la vastedad del pasado y la cortedad del futuro. De otro modo, pero al igual que en Día veinte, el poeta iconiza esa fugacidad, aunque en esta ocasión su presente es el año, no el instante: “Este año los árboles se desnudaron tan temprano”, pasado en el presente, precedido de los tres primeros versos en pasado y proseguido de una estrofa en futuro, para volver una vez más al pasado, pero juzgado desde el presente. El tiempo oweniano es un juego de cajas chinas.

Las referencias sensoriales del fragmento adquieren necesariamente otra relevancia tras haber sido enjuiciadas por su poseso en jornadas anteriores. Cuando en Día veinticinco se denuncia a la vista como un sentido hipócrita, al que trató de trascender fútilmente, pues siempre renacería, el primer verso de “Semifinal” se enlaza a esta relación temática y menciona “Vi una canción pintada de limón amarillo” de forma sinestésica, pues ve un elemento auditivo con cualidades visuales; esa canción cae única e innumerable de la frente del poeta, un limonero en tiempo de otoño; de esa hojarasca de canción marchita advierte que será escuchada al crujir bajo pisadas, para -inversamente— ver ese sonido lleno de rostros como la fotografía de “Rescaldos de Cantar”.

También el oído ha sido sometido a juicio en fragmentos pasados, pero ahora se especifica mediante el elemento “canción”, que también ha sido un hilo argumental en el poema. La primera referencia al canto la hallamos en Día trece, día del oráculo fallido, cuando menciona que su muerte truncará una canción quebrando las cuerdas tañidas como en un canto de cisne, al igual que en Día quince, cuando el alcohol es un cántico de ruleta rusa que, no obstante, puede por ratos detener el flujo del pensamiento. El último de los versos de “Nombres”, cuando especula sobre cómo reinventará su pasado en su destierro, piensa que se verá a sí mismo en “La calle del muerto que canta”, lo cual enlaza

temáticamente a Día dieciocho, cuando el poeta señaló que sólo muerto volvería a cantar la Isla para él, cuando la voz de ésta tuviera de nuevo "voz de adivinanza", como una vez la tuvo en vida y sólo de ese modo volvería a tenerla ahora, pero ahora ya sin estar. Y así, volvemos a Día veinte, el rescoldo dedicado al canto, en el cual encontramos varios paralelismos con el presente fragmento: las referencias músico-vocales son múltiples en ese día vigésimo: el número siete, las sirenas –que son cataratas también–, la "guitarra de Rosa de Lima" y por supuesto Orfeo, pero entonces duda de si fue verdadero todo aquello que oyó en el pasado, aunque se torna categórico cuando enuncia cómo será su futuro: "se me van a caer pétalo a pétalo;/ me quedará completamente sordo;/ haré versos medidos con los dedos". En el caso de Día dieciséis la percepción se invierte, pues si bien habla del futuro, no es tan contundente su convencimiento: "Ya será el ruido cuando las pisemos;/ ya será de papel su carne de palabras"; en cambio, sí es tajante el juicio sobre su pasado: "Fueron sueño sin tregua, delirio sin cuartel,/ amor a muerte fueron y perdí".

Recordemos que los Rescaldos son un subcapítulo de cuatro fragmentos cardinales en la geografía poética: Pensar, Sentir, Cantar y Gozar como afluentes hacia el nombre la Poesía. Así, Rescaldos de cantar se refiere a la ascendencia musical de la creación poética con sus elementos como el ritmo, los números, los mitos y por supuesto el oído; el canto es aquello que hay de música en la Poesía, de modo que la canción que la voz poética –en "Semifinal"- ve caer de su frente, se convertirá en naturaleza muerta que no producirá más sonido que crujidos, de la misma forma que en Día veinte todas las distintas formas de canto que oyera en su existencia se convertirán en versos monocordes por sordera. Es significativo, pues, cómo manifiesta el mismo sentimiento de frustración ante su obra –la por venir, en "Rescaldos de Cantar", la ya realizada en "Semifinal"- antes y después de la revelación del nombre de la Poesía; de acuerdo a nuestra lectura, en aquel fragmento, había perdido la esperanza de escucharlo, en éste cree que no tendrá tiempo de escribir más.

El oído ha sido canal de eventos placenteros o trascendentes a lo largo del poema, entre otras cosas porque a través de él escuchó el canto, superior a la

vista en la escala valorativa del poeta a sus sentidos aunque por ello mismo también engañoso, pues no fue el oído el canal por el que a la voz poética —como lo esperaba— le fue manifestada la Poesía, e incluso, al distinguir a ésta de la Poética en Día veintitrés, encontramos nuevamente la referencia musical de “los pianos que se dejan encendidos hasta el alba”, y en ese recorrido auditivo nocturno, el poeta no podrá escuchar, ya no el nombre del numen poético, sino el suyo propio. Ya que halló a la Poesía, ahora es ésta la que querrá sin poder decir el nombre del poeta, viudo —como en Día catorce- enterrado junto a su cónyuge. Finalmente, el antecedente más inmediato al hilo argumental del cantar es el fragmento anterior, cuando —también sinestésicamente- manifiesta su ceguera no del todo inconsciente como una “canción del no ver nada”, con lo cual la identificación de estos dos sentidos preponderantes, pero a fin de cuentas falaces, una vez más es puesto de relieve.

Si Día veintiséis es un recuento desfavorable de aquello en lo que el poeta había cifrado las esperanzas de trascendencia en su vida, es consecuente el hecho de que sea el rostro la cara del binomio de identidad que se muestra en el fragmento, siendo como es la parte perecedera y concreta de ésta. La canción —fruto otoñal del limonero— cae de la frente del poeta como de un árbol y se vuelve hojas secas numerosas e idénticas a la primera de ellas. Así, el poeta da frutos de papel fotográfico con rostros estáticos cuya inmovilidad son los rastros de “sueño sin tregua, delirio sin cuartel” en una batalla perdida. También estos elementos tienen antecedentes en fragmentos anteriores y, por lo tanto, están insertos en una progresión.

A menudo cubiertos por máscaras: la sonrisa, los ojos —y dentro de ellos la mirada o las pupilas—, los párpados, la frente, los labios, son expresiones del rostro en sinécdoques, pero no plenamente identificables entre sí. En este caso, es la frente el elemento mediante el cual se expresa el rostro; se menciona por primera vez en Día cinco: “Heloísa se pone por el revés la frente”, lo cual expresa un contraste con la Mujer-Isla, pues mientras a ésta en Día tres la fisga al interior el poeta —pues fue excluido de su “fiesta de fantasmas”-, el personaje de “Virgin Islands” voltea su frente para dejarle ver sus pensamientos. La llaga gentil de la

sonrisa angélica es herida fresca sobre su frente enfebrecida, y hasta "El Patriotero" volvemos a hallar la mención textual de la frente, cuando la voz poética renuncia a la posibilidad de huir de su cautiverio, pues no encuentra motivos válidos para volver a su tierra; la luz continuará allá como él la recuerda, pero aún no estará listo para ella: "¡pero sobre mi frente no han arado en el mar tantas tinieblas!". En la jornada inmediata posterior, continúa con el intento de autoconvencerse de que su naufragio puede no ser peor que regresar y desea reapropiarse del pasado en el recuerdo; cuando menciona el Nevado de Toluca, se hace uno con él y dice que "El frío irá delante, como un hermano más esbelto y grave/ y un deshielo de dudas bajará de mi frente". En "Rescaldos de pensar" el poeta mira un retrato suyo y en éste mira la frente memoriosa de un él mismo que ya no es, misma frente donde "se bañaron Susanas como nubes" en Día diecinueve. Cuando la Poesía le es revelada, atribuye a ella fragilidad "...contra la altura de mi frente". Así, la frente en tanto rostro es un elemento que encubre o revela lo interior, físicamente, igual que un muro, los procesos del pensamiento, las dudas, los temores, la memoria; pero también ha sido un espacio táctil, de forma opositiva; frescura en la brasa, deshielo de un volcán. Es lugar de lascivia – parte de la memoria-- y donde residen las tinieblas que le impiden ver la luz, así como el habitáculo de sus pensamientos; de este modo, en el fragmento veintiséis del poema la frente es la copa, la parte final de un tronco de donde se desprenden ya copias de la misma canción avejentada de ideas y sentimientos. El contexto otoñal connota renovación también y la etapa previa al invierno, vida soterrada para renacer en un nuevo ciclo que el poeta no cree que vaya a tener oportunidad de verse en él.

El seguimiento que hemos realizado hasta ahora, tanto de los sentidos como de la temporalidad, se manifiestan, a fin de cuentas, como afluentes de la identidad. En este fragmento se concreta una de las formas en que el poeta pervive en el poema y es hasta éste cuando adquiere una relevancia mayor: el árbol que, evidentemente, se suma al enjambre de símbolos de carácter bíblico; el árbol de la vida y su antítesis, el del bien y del mal, de los cuales surgió la disyuntiva para permanecer a la vera del creador en su edén a cambio de

obedecer, o bien –tal como sucede en la leyenda— elegir, ceder a la tentación y ser desterrado, igual que Sindbad. Desde el segundo día, el poeta se refugia en las partes altas de la isla para escapar al mar crecido; el cielo y el mar, tras la tormenta, apenas comienzan a diferenciarse y crean un espacio de estrechez donde las aves vuelan raso como peces voladores: “Por tu plateada orilla de eucaliptos/ salta el pez volador llamado alondra”. Pero la isla también es una mujer que lo desterró, ofreciéndole ya no amor sino compasión; entonces, estar en las partes altas de su isla es estar a la altura de la frente, con lo que ello implica; la temática de Día tres confirma esta presunción, pues trata acerca de una exclusión al interior de ella, pero él –como posteriormente se aclara en Día doce— fisga a través de los ojos lo que ocurre, sin él, adentro.

No es el único uso simbólico de los árboles. En el intermedio alcohólico de Día siete, identifica el “viento civil entre los árboles” -es decir, en tierra-, con los ventarrones entre los mástiles a bordo, mástiles de tierra. Volviendo a “Llagado de su poesía”, la herida correspondiente a la poesía del Ángel es un tronco que sostiene la caída del cielo y que el poeta recorre de abajo hacia arriba; aunque por fuera –para los demás— parece “retorcido, muerto, oscuro”, por dentro hay veredas, canales y una luz al centro que hace visible al naufrago, paralelismo que redunda en la jornada siguiente, cuando describe a su muerte como una granada que revienta, donde otros, dentro de él, leerán en su interior de granos biselados. Si el poeta es fruto del árbol de la Poesía, es un fruto avejentado que, también árbol, ofrece frutos amargos, un árbol entre otros –“Este año los árboles se desnudaron tan temprano”—, equidistantes siempre. En la sucesión de la bitácora, la imagen del árbol en Día veintiséis se da en una arboleda, como la isla donde está el poeta es parte de un archipiélago, árbol él que es grano del fruto y fruto de la Poesía; un árbol varado que en su interior –como todos los árboles del poema— contiene un laberinto donde transcurre su vida borrascosa, un “colibri estático/ dentro del halo de su movimiento”. A la luz del verso “De yacer en sopor de tierra firme” del fragmento anterior, comprendemos que el naufragio fue falso, el delirio de un árbol que se creyó marinero combatiendo con el mar que al cabo habría de derrotarlo.

Finalmente, cuando menciona que la hojarasca en que se volverán sus escritos, si bien los menosprecia, también es cierto que profetiza sobre su pervivencia entre los demás. “Ya no serán si van a ser de todos”, contrariamente al triunfalismo de Día trece, donde su muerte es lo que le lastima y ve cómo su vida saldrá a la luz con su obra, ahora parece resignado a morir, lo doloroso es el destino de su obra por las mismas razones que en la treceava jornada, será él después de muerto, pero si entonces lo pensaba como una resurrección, ahora lo valora un desvanecimiento cuando ya no sean suyos, cuando los pierda -porque será sin estar, quedará su nombre, pero no su rostro- y estar sin ser cuando perviva su obra, aquello por lo que ha sido, será tanto como no ser. El carácter intimista del poema se pone de manifiesto abiertamente en este fragmento, pues si su obra ha versado sobre su vida y ésta concluyó en un destierro verdadero tras un naufragio falso, el sentido de la obra será -como el tono de la voz poética ya lo avizora-, finito igual que su vida: leerán de aquello que no está más; por otra parte, aquello que de verdad vivió en este naufragio apócrifo -la revelación de la Poesía-, no podrá ser imbuido a sus escritos, pues no habrá tiempo, el fin de febrero se acerca, la bitácora así lo indica y la paradoja lo dejan listo para el combate con el Ángel.

### *Día veintisiete*

Jacob y el mar

Qué hermosa eres, Diablo, como un Ángel con sexo pero  
mucho más despiadada,  
cuando te llamas alba y mi noche es más noche de esperarte,  
cuando tu pie de seda se clava de caprina pezuña en mi abstinencia,  
cuando si eres silencio te rompes y en mis manos repican  
a rebato tus dos senos,  
cuando apenas he dicho amor y ya en el aire está sin boca  
el beso y la ternura sin empleo aceda,  
cuando apenas te nombro flor y ya sobre el prado ruedan  
los labios del clavel,  
cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te  
me esfumas.

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

En Día veintidós reaparece el Ángel, esa presencia que durante la tormenta estigmatizó con cinco heridas al poeta en Día primerc, a través de las cavilaciones del cautiverio, identificara como la voz detrás de las voces, la presencia univoca de los mil rostros, pero esa divinidad ahora muestra su cara más verdadera: la del demonio con forma de mujer, inaprehensible siempre y por los sentidos engullida. El marinero de tierra, el Ulises que desprecia el retorno a Itaca, a un día de culminar su travesía arbórea de inmovilidad exterior. Ahora es Jacob, personalidad que culmina la creación de un autorretrato hecho de fragmentos de distintas personalidades, la semblanza historizada de un hombre que traza su propia identidad en un *collage* dinámico de rostros y de nombres.

En el clímax argumental, el discurso poético se centra en el presente. El Ángel, por medio del recorrido memorioso de veintiséis días anteriores, ya es reconocido como una presencia constante a lo largo de la vida de Sindbad-Jacob y se le describe a través de su manifestación actual, la descarnada y sin máscaras. Este presente es producto no sólo del ejercicio mnemotécnico, sino de la reflexión -predominantemente autocrítica- sobre esos recuerdos, de modo que, por medio de ese esfuerzo intelectual, el Ángel demoniaco de ahora ya es para él un ser conocido y su retrato se concentra en su estar, en su apariencia, en su volatilidad súbita cuando se está a punto de alcanzarla. El verso final en futuro es por una parte, por la proporción, un indicativo del presente patente del fragmento, y por otra parte es un signo fundamental, relacionado con la identidad, sobre el cual volveremos más adelante.

No sólo reaparecen sus sentidos de una forma preponderante, sino que aparecen los cinco en el fragmento. La espléndida imagen de los dos primeros versos es eminentemente visual. Es táctil cuando dice "tu pie se clava de caprina pezuña en mi abstinencia", y continúa táctil la imagen sonora de "si eres silencio te rompes y en mis manos repican/ a rebato tus dos senos". Un beso al aire echado a perder es una imagen indirectamente gustativa; finalmente, confirma la

cualidad aromática de la Poesía, a la cual describiera en “Tu nombre, Poesía” como tal: “Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte”. La batalla de Jacob con el Ángel fue toda la noche sin que aquél fuera capaz de vencer al poeta; aquí Owen transfigura la versión sagrada en una estampa erótica, en la que sale herido del coito con un súcubo que nunca se deja del todo poseer.

Equidistante como la Poesía, parece que tanto la esencia de ésta como del Ángel-Hembra con la que combate es su inaprehensibilidad, sobre lo cual está edificado este fragmento. Pese a llamarse “alba”, es lo que no llega, pues su noche “es más noche de esperarte”; luego, el pie de seda se transforma en pezuña satánica, deja de ser silencio; basta hablarle de amor para que éste se pudra, basta decirle flor para que se deshoje. Y a veces es Poesía; mas sólo para desaparecer su aroma tan pronto el poeta se inclina a olerla. La Poesía también está subordinada al orden divino y pertenece al demonio y como parte de él se da solamente por la crueldad de quitarle a quien efímeramente la ha tenido. La mujer, lo femenino en el *Perseo Vencido* en un esquema medieval de crasos contrastes: Eva y María, armadura de guerra del diablo o virgen sirviendo a la Virgen, en “Virgin Islands”; pechos bajo la placidez de una mañana que llega entre caricias triunfales –como en “Rescoldos de pensar”- o senos que tañen para romper un silencio en el que sería poseída por su poseso. Finalmente, la femineidad también sirve para marcar otro contraste: el Diablo es “como” un Ángel sexuado, de modo que hay Ángeles con sexo y sin él, y la diferencia con Satán en la crueldad no es de esencia, sino de grado: “Pero mucho más despiadada”. Las autoreferencias en el poema, que a su vez vinculan a hipertextos literarios e históricos, convierten a Sindbad el varado en un laberinto de ecos interiores que, al igual que el febrero de su naufragio, es a la vez 28 días que una vida, la historia de un hombre común hecha de retazos de mesías y de elegidos, de marinos y de hombres del desierto.

Sólo el verso final habla del futuro, pero su significatividad reside no sólo en la iconización constante del porvenir, más aún por la inequívoca referencia bíblica que lo relaciona con el hijo segundo del matrimonio viejo que dio a luz por mandato divino, el que compró la primogenitura a su hermano mayor por un plato de lentejas, y con ayuda de su madre Rebeca, obtiene la bendición de su ya viejo

y enceguecido padre Isaac –quien estuvo a punto de ser sacrificado a manos de su padre Abraham por el mismo Dios que pidió su sacrificio— haciéndose pasar por Esaú, en una doble suplantación; a causa de ello, teme la venganza de su hermano y vive en el destierro; el mismo Jacob a quien en sueños se le aparece Dios con la imagen al anochecer de una escalera por donde subían y bajaban Ángeles, que tocaba el cielo, y le promete una descendencia bendita. En Día primero también encuentra esa escalera, pero el “hermoso guardián insobornable” –como “hermosa” es el Diablo-- no le permite el paso, es decir, no le permitió hacerse pasar por Ángel. Los contrastes resultan reveladores: mientras la bendición es del Dios de su ascendencia, para Jacob, para Sindbad es el de su orfandad; en la Biblia, A Jacob se le concede la posesión de la tierra donde está dormido, mientras que el poeta es expulsado de la única tierra que le es posible pisar; para Jacob la bendición llega al inicio de un viaje, para el náufrago es una obstáculo para sus travesías; el viaje del hijo de Isaac tiene como objeto encontrar esposa, mientras que el poeta es un viudo enterrado vivo junto al cadáver del cónyuge. Jacob –también por orden de Dios-- tras veinte años de habitar en los territorios de su suegro Labán, vuelve a su tierra con esposas estériles y siervas fértiles; luego, una noche en que espera la respuesta de Esaú para recibirlo y perdonarlo, Jacob combate con el Ángel toda la noche, pero éste, al ver que no podía vencer, hiere a Jacob en el muslo, quien se rehusa a dejar al Ángel hasta que él no lo bendiga; para hacer esto le pregunta el nombre y se lo cambia por el de Israel –el que lucha con Dios--; en cambio, cuando ahora Israel le pregunta al varón de Dios por su nombre, éste rechaza mencionarlo, pero bendice al elegido. El Jacob renombrado cambia de nombre al lugar en el que combatiera y le llama Peniel, “el rostro de Dios”.

La voz poética, al igual que Jacob, dice su nombre al oponente, pero el rostro del Diablo se esfuma cuando se le nombra y no lo bendice como el bíblico – cómo podría--, sólo lo hiere. Jacob conserva su ser haciéndose pasar por otro y rebautizado por Dios es bendecida su progenie; para el poeta, por el contrario, el apellido Owen es una maldición. Mientras el héroe bíblico vio el rostro de Dios, el poeta no encuentra el suyo entre los miles de sí que ha visto y en los cuales casi

nada queda de él: a cambio, ha visto el rostro de Satán. Día veintisiete es la verdadera antítesis de Día primero, éste cuando se plantea el primer encuentro con el Ángel y el presente cuando lo reencuentra, tal como Jacob, pero el poeta en veintisiete días y Jacob en veinte años; el hijo de Isaac dio nombre al lugar donde vio a un Ángel por vez primera, el poeta Owen de Sindbad pierde el rostro de una mujer en la que queda detenido. Pero en algo parece coincidir esta red de ecos con Jacob: la divinidad otorga su designio a un impostor.

Llegados a este punto, vemos al renombrado Israel como el arquetipo predominante del poema, al cual confluyen todos los personajes con que el poeta se ha enmascarado y el que constituye el eje de sentido en el nivel religioso de Sindbad el varado. Así inicia y así llega a su clímax el argumento del poema, con el personaje bíblico que bautiza y es rebautizado, quien vio el rostro de Dios y funda pueblos. A esa estructuración dramática se debe el que éste, nuestro objeto de estudio, sea un texto poético para la relectura. Por la coherencia interna del fragmento, el momento climático no sólo es argumental, además Día veintisiete es un poema por sí mismo, por sus imágenes contrapuestas girando alrededor de la inaprehensibilidad, por su referencia textual a Jacob y por la altura misma de sus versos. Y tal coherencia interna en "Jacob y el mar" es el puntal de la coherencia de todo el poema; no obstante sus momentos oscuros y sus espacios en blanco, los marcos de referencia son constantes en un hilo argumental y enunciados explícitamente para lindar las posibilidades de lectura de una obra tan rica en una red de referencias intra e hipertextuales. El rostro y el nombre, símbolo dual presente en todo el poema, desembocan como afluentes de un mismo río hacia Jacob transfigurado por la visión oweniana.

El Demonio es el mar y el mar literario del poema es aquel que va "desde Homero hasta Joseph Conrad", la suma de los océanos por los que ha navegado en su lectura, para el poeta hecha vivencia, una noche entera de lucha divina y naufragio. Es opuesto al cielo, donde mora Dios, pero cielo y mar se hicieron uno para ese combate de Día primero; navegar en ese mar literario es embeberse de dos fuentes: la divina y la demoniaca, cielo y mar, Eva y María. Extraviado en una

Isla de ecos de espejos y reflejos de voces, todo por oír alguna vez el nombre de la Poesía.

Aun en este fragmento tan significativo por la presencia del demonio, el símbolo de Jacob también nos remite a fingimientos y pecados que se perdonan al predestinado, en lo que brota un dejo de esperanza que acentúa el carácter multivalente del poema, pues dentro de los escarceos blasfemos, se espera también la redención. Si el naufragio fue falso en el rostro negado de una María que devino Eva, la tormenta que lo arrojó a ella es real, la unión de un mar extenso hecho de toda la literatura de marinos y un cielo donde habitan las divinidades; a final de cuentas, el poeta ha confesado veladamente, o se diría, ha delatado a sus sentidos como los agentes de sus pecados, ahora con ellos combate contra una Satán que, por la versión bíblica y el categórico verso final en futuro, presagia que saldrá herido del muslo a cambio de dejar libre al oponente. Nada menciona sobre el rebautizo ni sobre la bendición, no por ello lo rechaza, sino se elige dejarlo como un espacio de indeterminación y así uno de los espejos en ese laberinto de imágenes confrontadas haciendo ecos es el auténtico.

### *Día veintiocho*

Final

Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran  
en erupción.

Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con  
todo el trópico a la espalda.

Y aún antes

los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda.

Antes aún

ese Ángel de la guarda que se duerme borracho mientras  
allí a la vuelta matan a su pupilo:

¿Qué va a llevar más que el puñal del grito último a su Amo?

¿Qué va a mentir?

“Lo hiciste ciego y vuelve humo pues ardió como Te amo.”

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,

tal vez mañana el sol,  
tal vez mañana,  
tal vez.

Al final del febrero detenido, cuando se esperaría una conclusión, el poema desemboca en un llano "tal vez", la apertura de la obra es su conclusión; sin embargo, los elementos que nos presenta el fragmento reafirman, dentro de su espiralidad en el tiempo, el proceso irreversible por el que el poeta transitó este mes dentro de sí mismo. Como en una proyección fílmica que inicia con una toma fija, los primeros versos son la viñeta de un pueblo latinoamericano donde nos sitúa la voz poética de un hombre que extravió a una amada, el paisajismo se agrega a todo el bagaje de nombres y referencias hipertextuales, para enmarcar, no dónde está geográficamente el naufrago, sino aquellos lugares dónde ya no es más<sup>7</sup>. Fotografía, pintura, cine; la cultura visual de esa época se desprenden de la poesía de OWEN, no tan sólo como influencia, sino con un sentido y una poética íntimamente ligada con las preocupaciones críticas de todos los poetas de Contemporáneos; para ello remito a la lectura de los trabajos de Aurelio DE LOS REYES<sup>8</sup>, Juan CORONADO<sup>9</sup> y Vicente QUIRARTE<sup>10</sup>.

Dentro está el mundo, afuera varado el marino, y lejos los lugares que él - OWEN, Sindbad, Jacob, Cristo- conociera; el Mar-Diablo literario tiene comienzo y fin -"desde Homero hasta Joseph Conrad"-, la vivencia del poeta se sitúa en lugares concretos, con detalles cinematográficos, lo cual se integra al tono confesional del poema y da atmósfera al argumento. Ahora es un pueblo que se mira en progresión retrospectiva con una nueva visión de lo vivido proyectado al

---

<sup>7</sup> A este respecto ALCÁNTARA: "...este apego a la presentación de paisajes no tiene nada que ver con un 'realismo', un descriptivismo o un 'naturalismo'. Se trata más bien de la presentación de paisajes esquemáticos, reducidos a sus elementos esenciales; podríamos llamarlos paisajes 'sintéticos'. ALCÁNTARA, 73.

<sup>8</sup> Aurelio DE LOS REYES, "Aproximación de los Contemporáneos al cine", en *Multiplicación de los Contemporáneos; ensayos sobre la generación*, 149-171.

<sup>9</sup> CORONADO, "Prólogo", 9-37..

futuro. Una nueva paradoja: para él y su fe de la muerte inminente en martes trece, también existe la posibilidad irremediable de un mañana, y también para él, es ineluctable la muerte; la especulación entre dientes de qué espera, desea o teme el poeta para el futuro contiene la esencia de ambas creencias, pues lado entiende que es posible vivir más y, como cualquiera, con la incertidumbre de la muerte, por otro lado persiste en la convicción de sentirse predestinado con la mención final del Ángel.

Ni revelación de la Poesía ni haber visto el rostro del diablo y sobrevivir eximen a Sindbad de ser mortal, lo cual es el colofón de todas las reflexiones de autoconciencia que realizara a lo largo del poema, porque la Poesía revelada fue visión efímera que faltará a sus letras o que serán cuando él haya muerto -y la muerte es la exclusión máxima-, y cuando el Diablo le hiere una pierna sí marca la ruta de su destino: bien podría decirse que al poeta le corresponde el lado ingrato de lo terreno y el lado oscuro de lo divino; el pesimismo existencial que le llevó a buscar la carne y la Poesía lo condujo al estadio religioso, sólo que en éste se puede ser Ángel o se puede militar con los insurrectos a Dios. Sindbad, un desterrado como Jacob, combate con un "Hermoso Guardián insobornable" que no le permite subir al cielo, mismo Ángel ebrio que permitió, por su ausencia junto a él, tener que pelear con esa Luzbel; nació en domingo cuatro, cuando Dios descansaba de su tiranía, lo cual lo sentencia a morir en martes trece en algún febrero. Si el poeta asciende al cielo o cae al infierno, no es su voluntad la que lo determina, sino las divinidades, sus actos y omisiones.

El argumento llega su punto climático en un espacio en blanco: ¿quien es el "Amo" a quien el Ángel ebrio rinde cuentas? El texto no lo determina. Justamente este fragmento, cuando trata sobre la posibilidad del mañana, deja abierto el signo de lo que le fue destinado al poeta, entre el cielo y el infierno, sólo sabemos que su vida ya está más allá de cuarenta febreros, y el poeta lo vive como una penumbra muy cercana a la oscuridad. Esta noción de combate con la divinidad y perder también representa un pararomanticismo, pues si no afirma su

---

<sup>10</sup> Vicente QUIRARTE, "El corazón en los ojos, pintura sonora de los Contemporáneos", en *Multiplicación de los Contemporáneos; ensayos sobre la*

voluntad humana en actos contra lo sagrado o lo maldito (como el estudiante de Salamanca), sí los acusa de aquello por lo que ellos le hacen sentir culpable, pues la voz poética es de un creyente empedernido, tanto como reincidente en sus pecados, que quiso ver a Dios y éste le falló y permitió así hacerlo luchar contra el demonio.

El movimiento temporal del fragmento está regido por el retroceso y la duda; nos cuenta la historia de la noche de juerga de un Ángel. La no concreción argumental se cimienta en el tiempo subjuntivo: si habla de un reinicio del naufragio, el febrero implica ser una medida canónica de tiempo, sea ésta un día o un puño de años. Día veintiocho, al igual que otros fragmentos, es un sumario repensado de lo ocurrido hasta ese momento. No es fortuito el hecho de que se diagrame en retroceso el transcurrir de una noche, para un personaje central -por supuesto, el poeta mismo-, y aquellos arquetipos presentes en la primera jornada que ora velada o abiertamente, ya de forma constante o bien en sólo algunas ocasiones muy significativas, reaparecen en esta jornada: el Ángel y la femineidad que se fundieron en uno la jornada anterior. Ese carácter autorreferencial de "Final" al argumento también señala que la "apertura" de Sindbad el varado comienza desde la concepción misma del tiempo, pues si bien la bitácora establece límites, por momentos, y sobre todo en su conclusión, esos lindes no establecen el que puede tratarse de un giro terrestre o el de varias traslaciones al sol, jornadas que podrían ser épocas y viceversa; "Todos los días cuatro son domingos" hace parecer anual el rito del febrero, y sin dejar de ser mensual en su estructura exterior, también se ubica en un tiempo fantástico, el de la literatura de occidente, pero ahora esas jornadas pueden sintetizarse en la noche donde inició todo, la cual al cabo comprende de otra manera en su naufragio; pero explicarse y poder confrontar lo que ocurrió aquella noche, y tras ello cómo vivió el desamor que lo arrojó del único rostro donde podía quedar varado: mirar en una cruda la realidad destruida por la misma euforia de un día antes que le hacía verla enemiga, y pasado el tiempo -hasta llegar a este momento-, poder también medir el dramatismo que lo transía. El tiempo, así, en el poema está

circunscrito no sólo a la linealidad aritmética de un mes, sino al tiempo vital de un hombre, que bien puede ser milenario o común, pero queda claro que es un tiempo irrepetible, dentro del cual los designios se cumplen, como la muerte infalible.

Otra ilación argumental se establece en la predominancia de la vista y el oído en este fragmento, sentidos denunciados durante el febrero de aislamiento y ya asumidos con voz de Prometeo que los entiende inextinguibles; en "Semifinal", por ser el combate con el Diablo hembra se integran climáticamente los cinco sentidos, pero el último día la visualidad predomina -que en la relación con la temporalidad se sustenta la influencia del cine en el poema- para describir el tiempo en retroceso. La voz, elemento auditivo, expresa la mentira de un Ángel guardián crudo a su "Amo", por segunda y última vez parafraseando a una tercera persona, cuando el Ángel dice "Lo hiciste cieno y vuelve humo pues ardió como Te amo" -es decir, como un habano de esa marca, como bien ha notado SHERIDAN<sup>11</sup>-; antes, en Día nueve parafrasea a la Isla-Mujer cuando le dijo "siempre seré tu amiga". Si la de "Llagado de su desamor" es el eufemismo con el que le expulsó -condenándolo así, paradójicamente, a vararse en ella, en la tierra más ajena para él-, en el presente fragmento es una excusa también ante el ser superior a quien le rinde cuentas por el extravío del poeta. Todos aquellos elementos de los veintisiete fragmentos anteriores son planteamientos que se resuelven en binomios, en espejos confrontados que se multiplican, pero el argumento poético nunca se extravía, pues cada uno de esos nodos de significación establecen en adiciones y reiteraciones la coherencia novelar del poema.

---

<sup>11</sup> "Gilberto Owen y el Torbellino...", Loc. cit.

## Conclusiones

### El diálogo monólogo

*Las máscaras que uso las prefiero desagradables, y es el error más grande de mi carácter.*

Carta a Clementina Otero, Nueva York, septiembre 11 de 1928.

El propósito del presente acercamiento a Sindbad el varado fue, en principio, explicarse la vivencia estética que fue para nosotros la lectura de la obra oweniana y de este poema en particular; sin embargo, conforme iniciamos las consultas bibliográficas sobre el tema y fuimos ahondando en ellas, a la experiencia como lector se sumó la curiosidad sobre los juicios críticos que, en mayor o menor medida y por diferentes conductos, postulan ora el Sindbad, ya al conjunto de la obra de OWEN, como una literatura cifrada, cuyos significados deben completarse fuera del texto, en la vida del poeta, en las referencias hipertextuales o en la totalidad de la obra misma. De modo que al ir avanzando en nuestro trabajo nos propusimos encontrar si el poema representa en sí mismo un objeto estético, esto es, según la terminología de Jan MUKAROVSKY<sup>12</sup>, una obra de signo individual, sin requerir para ello otra lectura o algún conocimiento adicional externo. Para algunos, es preciso leer la obra completa de OWEN, como BOLDRIDGE; algunos otros que sostienen que el núcleo de *Perseo Vencido* es Madrigal por Medusa -tal es el caso de BELTRÁN-, o bien, que es preciso conocer sobre la vida del poeta para acceder a la obra, como escribe, por ejemplo, ORTEGA<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> MUKAROVSKY, loc cit.

<sup>13</sup> Ortega, 199-205.

En el transcurso de nuestro trabajo, la percepción como lector de Gilberto OWEN se fue ampliando, en la medida en que ésta se enriquecía con los textos críticos y biográficos; en tal proceso, la obra del poeta adquirió para nosotros un valor más alto que aquél de lector no especializado. No obstante, al cabo de nuestro trabajo concluimos que el poema posee signo individual, y si bien los significados de ciertos pasajes pueden ser oscuros, tanto por su imbricada estructura como por la abundancia de citas literarias -en muchas ocasiones de manera velada-, la obra de OWEN, como cualquier otra, por ser lo que es ya rechaza a un sector de lectores, y obras exigentes como la del sinaloense, que estuvo en el olvido en México, luego se volvió un poeta de minorías y, ahora, cada vez más lectores se acercan a él, en buena parte gracias a los estudios críticos y las aulas universitarias, pues son obras que precisan tiempo para manifestarse en la sensibilidad de una generación.

La dificultad del poema no es por una condición caótica, sino por una compleja estructuración, donde la ambigüedad es rasgo esencial del estilo, la trama y la conformación a través de ésta de un personaje; la ambigüedad cuya presencia no es ambigua, como señala Tomás SEGOVIA. Si el discurso confesional es patente y bien puede dar una imagen inconclusa con respecto a su calca autobiográfica, es un modo de exigir al lector un mayor esfuerzo poético en su tarea "ahistésica", en términos de JAUSS<sup>14</sup>, pues la construcción del poema sostiene, alienta esas lecturas e impele al lector a volver sobre sus páginas. La oweniana es de esas obras que precisan del lector paciencia, ardua lectura y varias relecturas, aunque por numerosas que sean siempre queda un sentimiento de no haberlo concluido. También, sobre todo en pasajes donde evoca el futuro, como la profecía de la muerte, el poeta parece consciente de que toda obra es susceptible de ser revalorada en otro tiempo, que no el suyo: "Y lo que fui de

---

<sup>14</sup> "Por otra parte, la actividad aisthética puede convertirse en poiesis: el observador puede considerar un objeto estético como imperfecto, abandonar su postura contemplativa y convertirse en co-creador de la obra, con lo que perfecciona la concretización de su figura y significación". Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, 59-78.

oculto y leal saldrá a los vientos", y es una esperanza con la que el personaje, cautivo en quien ya no le pertenece, combate y se solaza alternativamente.

En nuestro trabajo, tomamos esas referencias autobiográficas como marcas de intención intimista, rasgos necesarios en la individualidad de un personaje. Ahora que la obra oweniana se revaloriza, los "lectores por placer", aquellos que no abundan más que en la lectura de Sindbad el varado, con sólo ello pueden hallar una potencial vivencia estética plena, pues es una obra donde nada está escrito al azar, construida de tal modo siempre parezca inconclusa. Además, como hemos visto, los pasajes confesionales se insertan en una historia de un personaje que evoluciona interiormente a consecuencia de su naufragio, por lo cual las evocaciones al padre, a la madre, a las mujeres, así como las menciones y alusiones a los lugares de su pasado, se complementan y van conformándose como un aspecto de la voz poética que dice su nombre y esboza su rostro jornada a jornada<sup>15</sup>.

Como lineamiento metodológico, elegimos tres elementos o campos léxicos para darles seguimiento en la sucesividad de los veintiocho fragmentos, al tiempo que consignamos algunas referencias del corpus crítico consultado para este trabajo. Más que interesante resulta encontrar similitudes de interpretación desde perspectivas tan distintas; más aún al contrastarla con sus divergencias. La diversidad de métodos y perspectivas, por sí misma, corrobora el hecho de que el poema alterna niveles de discurso, personalidades y voces, para que sus aspectos temáticos -el amor, la poesía, la fe, la mujer, la muerte, el país natal- hablen de diferentes historias y parezcan venir de un centro en particular. Nuestro acercamiento ha intentado poner énfasis en las relaciones intertextuales del poema que sostienen esa unidad de sentido. Si bien es cierto que ni los sentidos,

---

<sup>15</sup> "...hay estudiosos que determinan el género 'prosa' y la narración como características comunes, entre otras, de los textos que pueden denominarse *autobiografías* (...). Si bien es verdad, otros estudiosos, sin embargo, no restringen la definición de aquélla a tal variedad de discurso, ya que la autobiografía (...), puede darse en prosa o en verso, siempre que exista narración". Mario GARCÍA-PAGE, "Marcas lingüísticas de un texto presuntamente autobiográfico" en *Escritura Autobiográfica, Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral 1-3 julio 1992*, 205-211.

la temporalidad ni la identidad agotan el sentido del poema, sí nos permitieron dilucidar algunas de esas significativas relaciones intertextuales que sustentan una lectura y que dan a Sindbad una alta carga narrativa, en el que se cuenta una historia escrita de tal modo que nunca sea exactamente la misma.

En este desarrollo de los temas a que dimos seguimiento, encontramos que en Día primero se plantean las líneas argumentales y que en las restantes 27 jornadas tendrán desarrollo. Cada fragmento, a su vez, tiene su tema, aunque a algunos fragmentos se les puede considerar con una mayor carga en el nivel argumental que en el subtemático -en el que se incluyen todas las relaciones entre fragmentos, además de los temas individuales de cada uno de ellos y su función en la narración poética-, si bien muchos de ellos, aun leídos fuera de su contexto, pueden por sí mismo una obra poética de signo individual. El tema de "El Naufragio" se enuncia en presente, en el post del naufragio propiamente dicho; el poeta resalta este aspecto en primer plano y desde las primeras palabras "Esta mañana", en una primera estrofa donde se dirige en segunda persona a la Isla a que fue arrojado. Así, el naufragio no es sino el canal a la cautividad, en la que a través de la memoria recupera los años anteriores al combate por el que naufragara y a descubrir que lo recordado fue lo que le condujo al naufragio.

El Ángel guardián del cielo remite, por supuesto, a Jacob, el renombrado Israel tras haber visto el rostro de Dios; padre de las tribus del pueblo de Jehová. El poeta delimita cuál es la naturaleza y el alcance histórico de su enemigo, del Ángel-mar, un ente libresco y divino que deja al poeta herido y desesperanzado. Pero el planteamiento sólo es claro en la medida en que transcurren los días subsecuentes, y a su vez se hace al lector volver a los fragmentos precedentes -sobre todo a "El Naufragio"- a que el lector ha de volver para encontrar las correspondencias del discurso. A este respecto, un aspecto en particular es cómo las referencias hipertextuales se entremezclan: la "escalera inaccesible de la noche", en la Biblia, nos habla de una donde los Ángeles subían y bajaban por ella; si en el poema de OWEN señala que el Ángel es guardián insobornable, habla de que la lucha es por subir al cielo, pero eso no le es permitido, a cambio, en castigo se le hiere cinco veces, como a Cristo. En ese contexto bíblico, y dentro

de los límites del Ángel-mar, se escuchan como armónicos del tema central las leyendas de Noé, Jonás, y como retorno infausto, Adán; pero esta dinámica de personajes míticos que enmascaran a la voz poética se manifiesta en la subversión tanto de los mitos como de los personajes: si Adán fue creado por Dios y éste le dotó de pareja, a la que no perdió aún tras el destierro del paraíso, a Sindbad lo castra de compañera cuando se devela el misterio de la inocencia -en la Biblia- o el agotamiento de la pasión -en el Sindbad- tras el fin del misterio. De este modo, OWEN: en su personaje subvierte al hombre-origen (Adán), al hombre-renovador (Ncé), al hombre-fundador (Jacob) y al hombre-renacido (Cristo)<sup>16</sup>, todos ellos en primer plano tras la máscara 'externa' -con respecto al ámbito bíblico- de Sindbad. Tal pluripersonalidad, al ser constante en todo el poema, pese a su variabilidad, es el mecanismo que el poeta exige al lector para seguir la lectura del personaje literario, mítico e intimista. Por otra parte, si en el mito adánico Adán y Eva pierden el paraíso al descubrir su desnudez, en Sindbad el tapujo los unía y la desnudez los separa.

La primera manifestación auditiva se expresa cuando el poeta pide no escuchar una voz ya desprovista de misterio y por tanto ajena. El oído será 'significativo en el poema, menos por su actividad que por sus ausencias, o sea, es relevante no sólo aquello que se escucha, sino lo que se omite por sabido. En nuestro trabajo tomamos en cuenta a los sentidos no sólo cuando se les enuncia como entes actuantes, sino también cuando se les implica, como en el caso de Día dos, donde no se menciona a ninguno, pero las imágenes que se describen son visuales, pues debido el autojuicio del poeta, en el que mucho tienen que ver los sentidos, estas visualizaciones, ya sean memoriosas, evocativas o proféticas son sin duda significativas; tal es el caso, por ejemplo, de la segunda jornada, cuando nombra a sus ríos ahogados en el mar<sup>17</sup>. En el caso de Día tres, la

<sup>16</sup> "Adán es el símbolo de la humanidad naciente, Cristo es el símbolo de la humanidad renaciente. La humanidad entera terminará por renacer". Paul DIEL, *Los símbolos de la Biblia*, 321.

<sup>17</sup> Más tarde nombrará a sus lagunas, digamos en el nivel confesional, mientras que el mar es uno sólo, en el nivel mítico, y el de la tormenta del naufragio se unió con el cielo contra él. Este recurso encuentra ejemplo claro en Día diez: lo "mínimo" familiar, contra lo "máximo" ajeno.

descripción de sí mismo es esencialmente visual, incluso desde varias perspectivas; el poeta está afuera, excluido de una "fiesta de fantasmas", cuando fisga, encuentra esa supravisualidad que le hace verse a sí mismo de formas en que incluso no se conocía, lo cual se expresa sinestésicamente en los versos: "y al fondo (en un marco visual), el amarillo amargo (visual-gustativo) mar de Mazatlán/ por el que soplan ráfagas de nombres (táctil-auditivo)./ Mas si gritan (auditivo) el mío responden muchos rostros que yo no conocía (auditivo-visual)".

Solamente en Día primero es relevante la diferenciación entre partes del día -amanecer, mañana, tarde o noche-, el naufragio no sólo ocurre durante la noche, sino que la noche y el mar se unen en Ángel de combate, pues en el resto del poema no resulta significativo. Planteados los hilos narrativos del poema, también establecida la estructura de bitácora de un febrero, las marcas temporales del discurso de Sindbad representan la sucesividad desde donde a diario se recuerda, se narra en presente lo inmediato o lo histórico, o bien se avizora un futuro posible o ineluctable. En el Sindbad el tiempo se refiere, por un lado, al tiempo vital del poeta, el de un hombre de cuarenta años-espigas, el cual se re-crea desde la juventud materna, previa a la concepción del mismo poeta, y se transporta a ese tiempo extensivo tras la muerte que constituye en la memoria de quienes le sobrevivan, o bien le lean. Por otro lado, la temporalidad del mar literario con el que combate en Día primero, aquél que abarca la literatura de marinos de occidente y del cual el poeta extrae el sustrato mítico de personajes y referencias con las que se enmascara; de ésta temporalidad mítico-literaria, las referencias bíblicas sobresalen, pues bajo su sustento se conforma un tiempo ajeno al poeta, aun cuando éste lo subvierta: el divino, el del destino, el de los oráculos y las profecías.

Sindbad el varado es una bitácora de veintiocho jornadas que da cuenta de la vida de un hombre con más pasado a costas que futuro previsible: febrero es el inicio de la reclusión, el final queda abierto. Febrero no comienza ni termina con la vida del poeta, pero es el espacio en donde se representa el tiempo, y cada uno de los fragmentos contienen una reflexión sobre el pasado o sobre el futuro -ora lejanos, ya inmediatos o posibles- desde el presente. Establecido el tono

confesional del poema, así como la importancia de la memoria, citamos aquí una ponencia sobre el tema que expresa con claridad los conceptos que hemos aplicado en el transcurso del este trabajo:

Junto a la sinceridad y al silencio, la memoria aparece también como un motivo típico de la autobiografía. La reminiscencia autobiográfica supone la creencia en la continuidad del 'yo'. Pero a la memoria personal hay que añadir la memoria intratextual, la memoria interna del texto, el sistema de relaciones y repeticiones, y otra memoria extra-textual que es referencia a una cultura, a las mitologías, a la literatura.

El lugar de la memoria intra-textual aumenta progresivamente en las autobiografías modernas; las referencias explícitas a la tarea autobiográfica se multiplican al mismo tiempo que se recurre a la función fáctica del lenguaje; una serie de marcas, de pistas de lectura, aparecen inscritas en el texto.

(...)

Las preocupaciones estéticas ocupan a veces el primer lugar. Normalmente la memoria extra-textual, cultural, aparece subjetivada, poetizada y finalmente integrada también en la labor estética. La memoria, facultad que se inscribe y se desarrolla en un devenir temporal, paradójicamente aparece presente, explícita, gracias a metáforas espaciales.

(...)

Efectivamente, la memoria necesita un espacio; el hombre que rememora realiza un recorrido, se convierte en un hombre-casa, en un hombre-ciudad, en un paseante. Desplazarse en el tiempo supone un paseo en el espacio<sup>18</sup>.

Sólo en algunas jornadas se suspende o debilita la vivencia memoriosa e impera la crónica de lo que está aconteciendo: en Día seis, relacionado también con el anublamiento de los sentidos, y Día siete con la ebriedad o la exacerbación de ellos; en los días catorce y quince, en las fugas de la muerte, de las cuales una de

---

<sup>18</sup> Vicente HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico", en *Escritura Autobiográfica, Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral 1-3 julio 1992*, 241-245.

ellas también se relaciona con el alcohol; no obstante, aun esos días donde se estatifica el presente, responden también a una función de intermedios o de seguimiento temático dentro del argumento, y por lo tanto, también participan de la sucesividad temporal y responden a necesidades argumentales, lo que también es el caso, por ejemplo, del binomio Día cuatro-Día trece, la profecía fallida de su muerte.

La voluntad con que el autor enuncia, describe, ordena y juzga a los sentidos, los pone de relieve como elementos que reflejan la evolución del propio personaje en busca de sí mismo por la memoria, y ante la amenaza de la muerte, espiritual y física. Los sentidos son medios por los que se pierde en la búsqueda de la poesía y que mal prismaron su percepción. En este proceso, se pone de relieve la vista. Lo que hemos llamado a lo largo de éste trabajo la "revelación" de Día primero, se da por medio de ésta -en un movimiento visual de mirada del poeta-reflejo en el rostro de la isla del destierro-, lo cual se reafirma decisivamente cuando ese desencuentro amoroso se le atribuye una de las cinco heridas que el Ángel le infringiera, y ésta tendrá una preponderancia cuantitativa a lo largo de la obra como la permanente embustera.

En el caso de "Almanaque", los sentidos están prácticamente ausentes en el discurso debido al determinismo de tiempo varado en el que los Owen nacen en domingo 4, "cuando Él, pues descansa, no vigila", es decir, en día de reposo. En contraste, "Virgin Islands" es uno de los fragmentos en donde se manifiestan los cinco sentidos; esa oposición no se queda en los extremos, pues en Día seis tamiza entre la abundancia y la ausencia cuando se refiere a la "Niebla de los sentidos" -en el que menciona también a cuatro de ellos- adormecidos en su fe católica. Lo divino y lo mundano están simbolizados en el poema por la mujer; Eva y María como opuestos complementarios, oposición que se mezcla en un clímax cuando en Día veintisiete combate con el Ángel femenino.

Si la lectura de GARCÍA TERRÉS en momentos parece temeraria, sí tiene la virtud de haber señalado la coherencia y riqueza en las relaciones calendáricas e hipertextuales; por ejemplo, mientras el séptimo día religioso -el naufragio ocurre en la noche del jueves primero- es señalado en Día cuatro, el séptimo día natural,

a partir del naufragio, es dedicado a la ebriedad, en un intermedio donde, si bien las referencias a los sentidos son vagas, es el justo contrario al determinismo de "Almanaque", y la refutación sucesiva de Día seis: si en el domingo no hay sentidos y en "El hipócrita" éstos se adormecen, en Día siete se omiten porque se entiende su exacerbación por alcohol, lo que se expresa en la imagen del sabor a mar del vino y en la inercia de la navegación en tierra.

Podemos considerar la primera semana del naufragio como un capítulo del poema; ya el señalamiento del febrero, así como este límite hebdomadario, la conmemoración de ambos séptimos días -el "sagrado" y el "profano"<sup>19</sup>-, constituyen marcas temporales que, ya como fechas a resaltar o bien como simple medida cronológica, al mismo tiempo que estructura argumental, son también estructura de imágenes poéticas de estrato superior al versal, fragmental y trans-fragmentalmente, pues al revés de una historia convencional, el personaje no es actuante, sino que es conformado por su propia historia, la que él mismo cuenta en una bitácora rica en simbolismos, referencias hipertextuales y confesiones intimistas de un hombre que se quita una máscara tras otra sin terminar de conformarse nunca, cuya memoria fragmentada recuerda de manera no líneal, sino temática, los tiempo en que el poeta se recuerda, fragmento a fragmento. Si el poema está estructurado como un argumento y se resuelve como tal, indisoluble de él es la conformación de un personaje: aquél del espejo en que se ve el poeta.

El siguiente capítulo inicia con el recuento de las llagas, y cuando en Día ocho el poeta ya se dirige llanamente al Ángel, cobra relevancia el verso del primer fragmento: "su desamor me agobia en tu mirada", donde la tercera persona es el "hermoso guardián insobornable" y la segunda, por supuesto, su isla. Inicia así una denuncia de la falsedad de la mirada que resalta entre las menciones de los otros sentidos, abundantes en este fragmento. La octava jornada trata sobre la herida de la mano angelical -mano, por cierto, no táctil-, y es hasta Día nueve cuando recuenta la llaga del desamor, que le fuera asestado por medio de la mirada de su isla, motivo por el que recuerda y re-vive aquella jornada primera,

---

<sup>19</sup> Los términos, ya lo hemos señalado, los tomamos de BELTRÁN CABRERA.

pero ahora desde cómo lo miró esa mujer ese día, cuando él la halló “con el rostro tan desnudo que temblamos”, como ahora ella le muestra ahora al poeta su propio rostro, ya no como otro, sino como espejo: “Hoy me quito la máscara y me miras vacío”. Así, como en el tercer día miró furtivamente a través de las pupilas de ella, y en ella vio lo que él fue, hasta su niñez, ahora, a través de la mirada de ella, el poeta se mira la ruina que es. Sin embargo, es el oído el sentido más significativo del fragmento, pues se escucha decir a la mujer: “Siempre seré tu amiga”, lo que en el primer día le pedía el poeta que callara; además de la afrenta, él obtiene una respuesta al abandono: “porque no viven ya en mi carne/ los seis sentidos mágicos de antes”; de modo que no es casual que los fragmentos primero, tercero y noveno están ligados temáticamente en el momento del abandono; desde diferentes jornadas, el poeta vuelve a día primero, pero ahora mira el ángulo de otro espejo.

Hemos señalado cómo al mismo tiempo se da pie de un fragmento al siguiente, estas acotaciones, no siempre obvias, conllevan a veces el sentido de una autorrefutación del discurso anterior, mediato -como hemos visto en el caso de los fragmentos 1-3-9- o inmediato; un ejemplo de esto es Día diez, el llagado de la sonrisa angélica, donde el poeta expresa su júbilo por aquello que para él fuera una herida intensa y fugaz, de paño frío sobre su frente enfebrecida o de mano herida por espinas de rosa, lo cual se opone a la amargura del día precedente. La linealidad sólo es el recuento del presente en la bitácora, pues en el discurso memorioso los fragmentos existen relaciones sucesivas, argumentales y aun paradigmáticas contra el sintagma de los días de febrero. Día doce, por ejemplo, forma parte del paradigma con Día tres y con Día nueve, en donde mira en furtividad el naufrago a su isla, una en el presente, otra en el revivir el pasado, pero visto a través de un espejo, sólo que en la duodécima jornada ve, también furtivamente, tronco adentro a la Poesía, y en ella, como en su isla, se ve a sí mismo; así, la supravisualidad se manifiesta en una anárquica y prodigiosa memoria, o bien en un determinismo profético, aunque tales cualidades únicamente parecen surtir efecto para mirar su propia imagen, ajena ya de sí mismo.

La exacerbación de vista y oído se muestra en Día trece, el profetizado martes de su muerte, con la imagen de la granada vítrea que en cada grano deja humo, sangre y el chirriar de una canción interrumpida; el juicio sobre ambos sentidos, falaz la mirada, fallido el oído, se manifiesta con claridad a partir de Día dieciocho; es la cúspide de la profunda ceguera. Pero en el aspecto argumental es Día trece el clímax: por una parte, desde Día cuatro se instaura como una tensión trágica basada en su propio oráculo: por otro lado, el treceavo rompe el contexto temporal de las jornadas precedentes -excepto justamente por Día cuatro-, pues ahora el poeta incorpora el futuro en su discurso, de tal manera que los fragmentos del trece al diecisiete constituyen un subcapítulo entre los Llagados y los Rescoldos, y esa bisagra está marcada por la muerte, de la que al tercer día -tras dos fugas-, en Día dieciséis resucita, evocando otra vez el futuro. La mezcla del dogma católico con lo árabe, notoria en estos fragmentos, es una muestra de la voluntad del poeta por apropiarse como hombre de lo divino y representa un viraje en el discurso: atrás queda el naufragio y el desengaño amoroso, ahora él ha recontado sus llagas, ha muerto y resucitado.

Así como los sentidos se subordinan a la construcción de la historia, en los dos días de fugas a la muerte, por devorar el cadáver de la cónyuge o por el alcohol, los sentidos se apagan: ambas fugas son deliberativas y no descriptivas, fugas librescas e intelectuales. Tras ellas, el discurso cambia a un futuro en subjuntivo que vuelve *irrealis* al anti-ascendido, al que resucita para seguir varado, al anti-elegido. En Día dieciséis el poeta muestra cómo aquello que ha percibido modifica su percepción actual; pues al recordar la luz de la "Bagdad olvidadiza" -"nubes domingueras" en México se identifica con un cielo despejado- opone aquello que él ha visto bajo lluvia en "deplorables paisajes" y las fértiles tinieblas haciendo de su frente sembradío; además, a la religión solemne que su Catedral simboliza, se opone "el zumbido de un diablillo churrigueresco", estilo de la fachada catedralicia<sup>20</sup>. Finalmente, el poeta concluye que es mejor estar preso, en Día diecisiete, confía a los sentidos recobrar su patria lejana en recuerdos vívidos,

<sup>20</sup> Estos versos de Día dieciséis expresan lo que Jauss llama "concupiscencia oculorum". *Experiencia estética y ...*, 159-184.

y al así hacerlo, recobrase él mismo, allá, donde no puede estar, porque “resucita” en su misma isla; logró escapar de la muerte, no así de su cautividad. Contra el ambiente de anonimato del día precedente, éste es fragmento pródigo en referencias geográficas: la luz de Taxco, los ocasos de Mazatlán, la laguna de Yuriria, el volcán y el frío de Toluca.

Es en los dos primeros Rescoldos cuando se confirma que el manejo de los sentidos es intencional y se convierten en parte del argumento. El poeta hila, en sus versos finales y/o iniciales, los discursos, que de esta forma están más interrelacionados argumentalmente entre sí que los Llagados, cuando éstos más parecen tratarse de sendos temas independientes. El “muerto que canta” de “Nombres”, se enlaza con el “Cómo me cantarías sino muerto” de “Rescoldos de pensar”; es decir, el poeta se mirará a sí mismo en un retrato, o mejor dicho, a uno de sus yoes que ha muerto, aunque aún puede percibir la memoria en la frente, misma que en Día diecinueve se agrega que, además de “conciencia inmóvil y memoria”, también hay secretos sensuales como “Susanas” para los viejos, por ello es el rescoldo dedicado a “sentir”; el poeta se observa con su isla, cuando era su mujer, y hace mención ya de los días de su propio naufragio como un evento en pasado. El célebre aforismo oweniano es la ceguera en que su mirada lo ha sumergido hasta ahora; así como cayó su máscara para la isla en Día primero, a la cual trató de otear en Día tres y en Día nueve se ve como ella lo vio, ahora cae su máscara para sí mismo, y eso le permite verse en perspectiva y entenderse hasta entonces engañado por esa supravisualidad con la que había creído ver la realidad. En “El Corazón. Yo lo usaba en los ojos”, ver y sentir se equiparan.

A diferencia de ese juicio a la mirada, al oído se le juzga en gradación con respecto a aquélla; en Día veinte el poeta revela las diversas formas de cantar que ha escuchado, aunque también entraña una decepción justamente en la poesía, lo fundamental al poeta. La mirada fue falaz siempre, el oído no, pero ahora en cautiverio, lejos de los hombres, ya tampoco es una salida: “Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo: tu nombre, poesía”. En Rescoldos de gozar, al igual que en otros fragmentos, las manifestaciones sensoriales son más bien

acalladas: el alcohol, la ebriedad, la muerte, o en este caso, la lujuria, estados de ausencia o exacerbación de los sentidos, el poeta apenas los alude expresamente, lo cual no es nada más un recurso estilístico, pues pensar, sentir, cantar y gozar son los temas de cada uno de los Rescoldos, y a su vez son confluentes de la búsqueda de la poesía; ésta es la razón del manejo temático de los sentidos en Sindbad el varado: la revelación de la poesía no ocurrió ni por la mirada ni por el oído, no por la mixtura táctil-gustativa del gozo carnal, sino por el ignorado olfato: "Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte"; la poesía es aroma y es ubicua, pero olerla es acto que debe provenir del fondo de sí mismo, donde nunca buscó antes, sino ahora, apartado de los hombres y con sólo un espejo para hablarle.

En los días veintidós al veinticuatro se diferencia la poesía de la poética y de la retórica, de modo que la escala de los sentidos se subvierte: el oído y la mirada son medios de la poesía, en aspectos teóricos o instrumentales, pero no son la poesía misma; ésta siempre es equidistante y al tratar de asírsele se esfuma. Así, los sentidos conducen a los temas centrales del poema: la poesía y la identidad de un poeta que la busca. Es innegable que al transcurrir de los días, aislado totalmente de los demás, el poeta evoluciona, en Día veintitrés trata a los sueños, las lecturas y el desamor, además que materia de su poética, también las prevé como eventos futuros, en un contexto visual; en Día veinticuatro deja de ser quien escribió antes para ser quien se extraña ante lo que ha escrito, cuando parafrasea sus propias palabras. La revelación conlleva que es la poesía quien habla por voz del poeta, y por tanto, cuando juzga su propia obra, ajena como esa voz, concluye que "nunca tuve mucho que decir de mí mismo/ y que de tu milagro sólo supe la piel".

El poeta ahora comprende la naturaleza poética, pero tal comprensión implica admitir que sus palabras han estado lejos de ella; la voz de la poesía se debió manifestar a través de él, pero él las adulteró: este reconocimiento es devastador para un poeta que hizo de la poesía el centro de su existencia, pues no sólo se juzgan las letras, sino a él mismo como quien equivocó los caminos

hacia su propia razón de existir<sup>21</sup>: ése es precisamente el tema de Día veinticuatro, donde se retoma una vez más la falacidad de la vista y el oído -“De llamar a mi puerta y de oír que me niegan/ y ver por la ventana que sí estaba yo adentro”-, al punto de desmentirse un sentido al otro. Así, la hiperbólica tragedia del naufragio, tras la evolución del hombre varado en una de las islas-mujeres de su pasado, se inserta en una “Sucesión de naufragios inconclusos”, tras lo cuales, al no encontrar muerte ni alivio, los “vicios” prometeicos que lo condujeron a esos eventos aciagos se renovaban; en complemento a ello, Día veintiséis es una reflexión sobre aquello que serán sus letras, tras haber admitido que el poeta hizo de la poesía una apuesta de vida, la cual perdió.

La comprensión de los sentidos como agentes del autoengaño son representados en estos últimos fragmentos, también mediante numerosas menciones sinestésicas, y tal representación encuentra su cúspide en Día veintisiete; nombres del Ángel femenino que se vuelven realidades, tacto lujurioso al abstinento, silencios rotos en tañer de senos, desamor, flores deshojadas y poesía que niega su aroma. Finalmente, en Día veintiocho, en una descripción prospectiva, el poeta dibuja -ya desde menos trágica posición-, la noche del naufragio y el mañana del abandono, en la viñeta de un pueblo latinoamericano, lo cual, además de las menciones al “trópico” y a “los indios”, se sustenta en las referencias geográficas de jornadas previas, como los ríos, las lagunas y las ciudades que se mencionan en el poema. Al final de febrero, el poeta apenas se queda con acasos y tal vez; el Día primero fue naufragio contra la poesía y el demonio y termina por ser una posibilidad de repetirse en la ordinaria condición de una pareja que se separa; sólo es certeza haber sido abandonado por un Ángel borracho cuando más le necesitaba, como el anti-elegido que es. Un primer día de enorme carga mítica y el último día de un hombre común de cuarenta

---

<sup>21</sup> “Así pues, en la poesía de Owen, la conciencia es un punto importantísimo (...) Curiosamente, esta conciencia no ocurre como mecanismo de expresión de la conciencia, sino como finalidad de la misma. Es decir, si traducimos esos términos al dominio de la poesía, tenemos que ésta es un acto de conciencia, cuyo fin es la poesía”, BELTRÁN, et al, *Algunas andanzas de Owen en el ICLA*, consultado en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena37/IJAEM175/Beltran.html>, 25-01-2005.

años, con un futuro probable, como cualquiera, sólo que al poeta le ha fallado el Ángel: la devoción desafiante del poeta se convierte en el reclamo velado a la divinidad que le es adversa.

El elemento rostro-nombre en el poema, por su parte, funciona como un símbolo dual de la identidad, aunque no siempre se corresponden ni van unidos, lo cual implica una escisión de la misma. Al desnudarse, el rostro de su isia pierde el misterio y se hace ajena, y en ese rostro ve el abandono donde no encuentra el nombre de ella; en Día tres, cuando busca atisbar dentro de las pupilas de su isla -por medio de la memoria-, encuentra una pared de azogue donde mira su imagen y ve dentro de sí mismo, y en sí mismo escucha:

“y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán  
 por el que soplan ráfagas de nombres.  
 Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no  
 conocía  
 o que borró una esponja calada de minutos,  
 como el de ese párvulo se siente solo e íntimo  
 y que suele llorar ante el retrato  
 de un gambusino rubio que se quemó en rosales de  
 sangre al mediodía”.

Rostros que no corresponden al nombre, rostros sin nombre en un retrato dentro de sí mismo en el espejo de quien ya no es para él, ahora sólo está, como dice de ella en Día primero. En el profético “Almanaque”, el poeta se nombra “Owen” y elide nombrar escribiendo “Él” para reclamar reverenciando a Dios; luego, en Día cinco es pródigo en nombrar míticamente a las mujeres de su pasado, y también omite el nombre de la “...plena de gracia, la más fuerte/ ahora y en la hora de la muerte”, mientras que las once mil “se arrancan los rostros y los nombres”. Algunos de esos caracteres femeninos incluso hilan temáticamente con el fragmento anterior -en la mención de Ignorantina y la reiteración del espejo ocular, ahora alejándose-, al mismo tiempo que se contrastan con otras islas, como Heloísa mostrándole generosamente sus pensamientos contra la isla de su naufragio actual, que lo excluye incluso de su nombre: “por tus ojos me ve la

lejanía/ y el vacío me nombra por tu boca". La reiteración del nombre elidido y simbolizado en mayúsculas de las divinidades de la fe del poeta se reitera en Día seis, cuando escribe "y es hora de cuidarme de mi hígado/ hora de no jurar Su Nombre en vano".

Tras el intermedio que representa Día siete en la estructura del poema, da inicio a los Llagados; en el primero de ellos, Día ocho, la herida del Ángel en la mano, menciona sin nombrar a siete mujeres. En Día nueve, vuelve a su isla y se cambia por la posición del espejo y re-vive desde el lado opuesto el momento del abandono, y ahora entiende la desnudez en el rostro de ella a causa de la vacuidad detrás de la máscara del poeta. En la llaga correspondiente a la poesía angélica, ahora atisba ya no en un rostro, sino a través de un "tronco de misterio", a sí mismo multiplicado en espejos, y en un ambiente de sueño opresivo. Como un despertar violento de una pesadilla a una realidad más violenta aun es Día trece, cuando otro tronco, el de una granada, que es el mismo poeta cuando muera, fruto del árbol y grano del fruto; y el juego de espejos de Día doce, se vuelve un fruto de "candentes espejos biselados", en el que le sobrevive aquello que no escribió. De su muerte profana y en un ambiente confesamente católico, escapa mediante un regreso a la máscara de Sindbad, evocando dos sendos pasajes de las *Mil y una noches*.

Uno de los conceptos críticos clave sobre la obra de OWEN habla de la biografización de los mitos y la mitificación de su biografía<sup>22</sup>, lo cual queda claro tras la prevalencia del discurso intimista, el cual se contrabalancea con dos fugas librescas, en las que si el centro de cada una de ellas es la leyenda árabe, no deja el poeta de incorporar a éste otras tradiciones literarias, como la referencia homérica de los lotófagos, en Día catorce, y el título epigráfico de MALLARMÉ en Día quince. Al igual que en Día siete, los días catorce y quince funcionan como un intermedio que se expresa de manera coherente, como ya hemos señalado, en el nivel subtemático -el regreso a Sindbad-, estilístico -ausencia de referencias sensoriales y preponderancia del tiempo presente- y argumental.

---

<sup>22</sup> SEGOVIA, 59.

El discurso intimista de Sindbad se manifiesta en principio con la preponderancia de la primera persona, en una bitácora más de la memoria que del presente. En la alternancia entre la biografización del mito y la mitificación de la biografía, el poeta se enmascara, pero también se devela: revela su desamor, menciona su propio nombre y cada una de las menciones míticas de sus mujeres para él entraña sendas máscaras; revela su alcoholismo, el juicio a sus letras de fallidas, como incipiente su práctica religiosa; uno a uno bosqueja en la trama también el rostro del autor-personaje. Así, en los días dieciséis y diecisiete, respectivamente alude y nombra sus lugares en el país natal; entre ambos fragmentos se da la oposición velardeana entre la ciudad y la provincia, al mismo tiempo que se van construyendo otras oposiciones e inversión de las historias a que alude: Jacob mexicano, Sindbad desenfrenado en sus días de licencia, un Ulises que se descorazona de volver a casa<sup>23</sup>, a qué volver "...al tránsito/ heroico y ruin de una noche a la otra/ por los días sin nadie de una Bagdad olvidadiza/ en la que ya no encontraré mi calle". Preso en la memoria, asume la memoria como una forma de recobrar su patria; volver a ser donde no está.

Como evade nombrar a Dios y a la Virgen, como se nombra a él mismo y a islas-mujer de su memoria, como pide a su cárcel que no hable, para luego revelar aquello que habría querido no oír, así el poeta evita mencionar el nombre de México, si bien termina revelándolo al apropiarse del 16 septembrino para su febrero desterrado, mientras que da nombre a las ciudades, pero incluso entrecomilla los nombres oníricos de sus calles, en Día diecisiete. Por otro lado, mientras en Día dieciséis el poeta ve aquel lugar donde no está, en "Nombres", al re-componer la memoria piensa verse de nuevo a sí mismo en esos mismos lugares. Al final, da entrada a los Rescaldos con el reconocimiento de que en ambos casos será un fantasma, un ser de identidad dividida entre su rostro y su nombre, su ser y su estar: el "muerto que canta" acepta -preguntando

---

<sup>23</sup> El personaje de *La odisea* fue una de las figuras clave entre los Contemporáneos, además de que *Perseo Vencido* está dedicado a José VASCONCELOS, el autor de *Ulises criollo*.

retóricamente a su isla- que ella sólo volvería a admitirlo muerto, mirando el rostro de él en una fotografía.

En Día diecinueve, además del juicio a la mirada, el poeta, a través de su desamor, recuerda el castigo de la separación en los sexos de los humanos platónico, y lo identifica también como ser y estar: “Y cuando fui ya sólo uno/ creyendo aún que éramos dos,/ porque estabas, sin ser, junto a mi carne”; ser y estar es otro binomio léxico en el poema, y con el de rostro y nombre, que en el transcurrir del cautiverio del poeta se manifiestan reiteradamente. La nueva mascarada frente a espejos que le muestran a sí mismo en el pasado, en Día veinte, culmina en la impotencia de su soledad, pues así no podrá escuchar de alguien el nombre de la poesía; y es significativo que en un fragmento temáticamente dirigido a lo auditivo, irrumpa la imagen visual de un rostro “...largo frío rubio/ que era idéntico a Búffalo Bill/ pero más dueño de mis sueños”. El poeta relaciona esta imagen con la del Torbellino rubio y muestra así la presencia espectral del padre en su discurso autobiográfico, de modo que, como ya lo hemos dicho, si el poeta hace arduo el acceso a su poesía, también ofrece estas correspondencias en los fragmentos para que la ambigüedad no caiga en lo incomprensible; en este caso no sólo reitera el adjetivo “rubio”, sino completa un ciclo de exclusión de la figura paterna: en “Nombres”, el poeta nonato excluye al padre al futuro, mientras que en Día veinte presencia el entierro paterno. Resulta interesante ver cómo también marca con mayúsculas las iniciales del padre, indirecta y directamente, el ausente, como se han resaltado con caracteres altos los nombres divinos elidiéndoles: la figura paterna es el paradigma de identidad disociada, pues aunque tiene el rostro inmóvil de una foto, y de él conserva el nombre, es al cabo una ausencia. Aun la correspondencia entre un rostro y un nombre está sujeta al ser-estar: el Torbellino rubio es parecido a Búffalo Bill, pero aunque tiene rostro y nombre, no es ni está.

El rostro, entonces, se relaciona con el estar sin ser, como una presencia física perecedera, aun cuando ésta se recobre en los recuerdos, los sueños y los retratos, será una presencia fantasmal; por su parte, el nombre es una parte más perdurable de la identidad, y extensiva, pues no sólo involucra a los muertos, sino

a los ausentes en el presente, a los que son pero no están. Así, cuando el poeta habla de una cicatriz afrentosa en su rostro, en "Rescaldos de gozar", implica la vida mundana de un rostro sin nombre; en cambio, su nombre puede sobrevivirle o hacerle presente en dicho de quienes le conocieron, allá en la Bagdad ingrata o en los amables nombres de la provincia, pero él, desterrado o muerto, no estará, para ellos, y por esto él no será: tal es el castigo del naufragio.

Evita el nombre de las divinidades, pero anhela escuchar de la poesía el nombre, lo cual ya no podrá ser, porque ello implica escucharla de alguien y no basta el espejo memorioso de Sindbad para eso, requiere de sus semejantes, de quienes estén para hacerlo ser; la poesía no es lo divino, su nombre no está prohibido, pero es preciso que alguien se lo diga. En "Tu nombre, Poesía", descubre que estuvo siempre ahí, en él, y que debe ser la poesía que use la voz del poeta para ser. En Día veintitrés, el poeta manifiesta la permanente inconclusión del oficio poético, del cual hace formar parte al desamor, nuevamente, como en Día primero, mediante el no-reconocimiento del rostro del poeta; la amante que le dejó de amar recordará su nombre, y tendrá su rostro en mente como al de un muerto en una foto, pero al verdadero rostro del poeta no lo reconocerá, desprovisto de misterio, la desnudez lo hace ajeno.

También la interrelación entre la labor poética y hacerla apuesta de vida se representa en la primera estrofa de Día veintitrés, pues ambienta el proceso onírico de donde sólo obtiene huellas borrosas: "Y no sabré el final de ese nocturno que empezaba a dibujarme, / ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi rostro"; en las siguientes estrofas, se refiere al desamor de un presente que bien reconoce y que conduce a un futuro en el que la separación de Día primero, siempre desde otra perspectiva, como ahora -y más tarde lo repetirá en "Final"- lo ve como un evento circular: la esposa no podrá decir su nombre ni recordará su rostro. En contraparte, "Y tu retórica" es un juicio a esa misma apuesta, pero ahora partiendo de sus letras para juzgar su elección personal. Ante ese doloroso reconocimiento, el poeta ironiza su propio fingimiento hacia esas realidades que sus vicios ocultaban en "El Hipócrita". Sus letras perdidas y por consiguiente su propia razón de vivir, en "Semifinal", redundan en el tono del

fragmento con el rasgo de edad madura a que ya había aludido en las espinas anuales en "Y tu retórica".

Mientras argumentalmente la historia de amor en el Sindbad pierde relevancia conforme se revalora, y de lo fantástico desciende hasta Día veintiocho, donde se muestra como un suceso, singular, sí, pero común y corriente para cualquier hombre, y la irrupción de la poesía emerge como tema relevante, por el contrario, la historia bíblica de Jacob halla una resolución climática en Día veintisiete en el combate con el Ángel. En esa lucha, el Ángel se ha vuelto un demonio femenino cuyas armas son apareciencias percibidas por los sentidos; de ella el poeta saldrá herido. El contraste entre el mítico Día veintisiete y "Final", consiste en una separación entre el orden divino, lo que puede llamarse la anti-predestinación, y el orden mundano; de la misma forma que, habiendo perdido la esperanza de escuchar auditivamente -valga saubrayarlo- el nombre de la poesía, la percibe olfativamente, aunque esa revelación no cambia el curso de su propia historia: así, ni el amor ni la poesía, ni la fe, incluso, pueden salvar a un hombre del naufragio.

Si con el naufragio vienen el abandono y el aislamiento, así como la disolución de la identidad -pues hasta entonces el poeta la encontraba en la pareja- que, al dar cuenta de ella descubrimos más como un regreso consciente a la identidad desde siempre disgregada; de tal modo que es posible pensar el poema en esos términos: los de un hombre que en lugar de abrigo en los ojos de quien lo abandona -no yéndose, sino volviéndose isla y prisión del náufrago-, encuentra un espejo en el que a pedazos trata de reconstruir la imagen que refleja. Así, es permanente el extrañamiento del poeta con los yoes borrosos de su pasado y con un yo probable en el futuro. En este sentido, podemos concluir que el poeta apela al lector a manifestarse sobre la creación de un personaje hecho de yoes sucesivos de la voz poética, en los términos en que el poeta mismo se va identificando o rechazándose en esos yoes. Por lo tanto, si quisiéramos establecer niveles de identificación con el héroe, por ejemplo, como las que

propone el mismo JAUSS<sup>24</sup>, tendríamos que partir de estos dos niveles: uno -el de la identificación del lector con el poeta y su personaje, que es él mismo-, y dos, es el de cómo se ve el poeta a sí mismo, a los *yoes* quienes han sido él.

Podría decirse que el planteamiento inicial de ruptura amorosa crea en el lector, potencialmente, una identificación "simpatética", a saber, aquella que se puede sentir para el héroe cotidiano o imperfecto, o bien una identificación "catártica", aquella que acontece a un héroe oprimido; sin embargo, en el desarrollo del poema estos niveles de identificación se convierten por momentos en asociación irónica -la que provoca el anti-héroe-, cuando el poeta se juzga y delata sus motivos ocultos (lo cual, a su vez, puede convertirse en identificaciones catártica o simpatética). En algunos momentos del poema hace intermedios más relacionados con la identificación asociativa, la cual está relacionada con el juego y la lucha, caso, por ejemplo, de las profecías de la muerte y el seguimiento jacobiano de dos combates con un Ángel -que en el caso de Owen es un Ángel y un demonio-. Si "Jacob y el mar" resuelve ese planteamiento de Día primero, y eso constituye un clímax, en Día veintiocho se da un anti-clímax en el descenso del anti-elegido a hombre común, es decir, vuelve a la identificación simpatética que forma parte del desamor del mismo primer fragmento.

Por su parte, la identificación del poeta hacia el yo-mismo al que esboza a trazos de memoria, parte primordialmente de lo catártico, y lo simpatético -por ejemplo ante el "párvulo" de Día tres-, aunque en algunos momentos, sobre todo cuando refuta una omisión del fragmento anterior -el caso de los Rescaldos-, se podría considerar identificación irónica, al igual que en la última jornada, cuando al propio Ángel lo reduce a un ebrio irresponsable que deja a su protegido cuando éste más lo necesitaba.

La presencia de la mujer en la poesía de OWEN, la poética, lo sagrado, los elementos naturales, son algunos de los innumerables temas que quedan como proyectos para un trabajo posterior; también es posible ahondar más en los temas tratados en nuestro acercamiento, pero con aliento más extensivo a la obra completa conocida del poeta. Incluso las relaciones entre el mismo *Perseo*

---

<sup>24</sup> JAUSS, 243-291.

*vencido* merecen también un desarrollo crítico. Ciertamente es que las letras de OWEN presentan rasgos de las obsesiones del poeta y al leerla toda se atienden las múltiples autoreferencias, y se obtiene un mejor panorama sobre sus misterios, de lo cual no se concluye que sea imperativo conocer todo OWEN para considerar completa la lectura, pues varias de las obras del poeta se sostienen por sí mismas y en su interior resuelven poéticamente o noveladamente esos rasgos comunes a todas sus letras. De hecho, *Sindbad el varado* -y en sí todo el *Perseo*- es un recuento de las principales figuras de la obra oweniana -Dios, los Ángeles, la femineidad, la poesía, la infancia, el padre- se ven expuestas en un contexto de narración poética, realizada por un poeta sólo y mirando desde los cuarenta lo escrito y lo vivido hasta entonces. Si no el núcleo, sí es *Perseo vencido* el punto de confluencia donde se vierten y donde se quintaesencian toda la "fiesta de fantasmas" de la obra del poeta, y es libro indispensable para el lector de Gilberto OWEN.

## I. Apuntes biográficos

### Origen e infancia.

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.

*Carta a Margarita y José Rojas  
Garcidueñas. Filadelfia, febrero de  
1951.*

Hasta hace algunos años, el nacimiento de Gilberto Owen se databa en Rosario, Sinaloa con cierta certeza; sin embargo, Guillermo Sheridan –quien había avalado años antes los hallazgos de Inés Arredondo sobre el nacimiento de Owen, supuestamente acaecido el 5 de noviembre de ese 1905<sup>25</sup>–, da noticia de un acta de registro del poeta, que apareciera posteriormente, en 1998, la cual da fe de que Gilberto habría nacido el viernes 11 de marzo de 1904, en Toluca, y no en el Mazatlán de sus versos “puerto nativo, donde el mar es más mar que en parte alguna”, menos aún en el domingo 4 del Sindbad (Owen., p. 71-72), y ese hallazgo al menos siembra la duda, pero no se puede considerar como prueba concluyente del lugar de nacimiento, pues el tío del poeta era juez de paz en la capital mexiquense, quien bien pudo gestionar su expedición con datos a modo; además, Owen se asume como mazateco-rosarino en sus versos, muy probablemente referido así por su madre. A la capital del Estado de México, por cierto, no deja de hacerle honor en sus versos.

El nombre con el que fue registrado, en cambio, sí es un dato que no sólo trasluce, sino es evidente su incidencia en la temática de sus poemas: en el documento se registra a un Gilberto Estrada “hijo natural de Margarita Estrada”. Gilberto no tardaría en descubrir lo vergonzoso de ser “natural”; también por

<sup>25</sup> SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, 153.

entonces ya germinaría el conflicto por la discrepancia entre su lugar –Toluca nominalmente, Sinaloa por arraigo familiar—, su apellido –el Estrada frente al Owen ausente- y hasta por su edad, tal vez también modificada, contra los datos de su acta, pugna interior que propiciaría la búsqueda de identidad de quién le arrebataron parte del nombre, la parte correspondiente al padre, de quien sólo tenía un rostro petrificado en papel fotográfico. De hecho, en cuanto el poeta puede dar fe de su propio nombre, se firma Gilberto O. Estrada en 1918, Gilberto Owen y, Owen E., en 1919; Gilberto Owen hasta su muerte, acaecida en Filadelfia el 11 de marzo de 1952<sup>26</sup>.

La madre del poeta fue Margarita Estrada, de origen michoacana, viviendo por entonces en Sinaloa, quien diera a luz a Enriqueta Guerra, de Rafael, su primer esposo, cinco años antes de nacer Gilberto; posteriormente Margarita conocería a Guillermo Owen –el “gambusino rubio” y el “Torbellino rubio” de la poesía oweniana--, de origen Irlandés, a quien mataron un 13 de febrero en Rosario, febrero como el de Sindbad, dejando así huérfano a Gilberto. Con la muerte violenta del padre y la caída de Culiacán a manos del general Ramón Iturbe, su familia huye de las batallas revolucionarias y se traslada a Toluca, donde crece el poeta, y a la cual se eligió pues en ella vivía el juez de paz Bardomiano Estrada, hermano de Margarita. Además, según QUIARTE, Gilberto tuvo la premonición del temblor que sacudió aquel estado noroccidental de México, lo que le valiera la animadversión supersticiosa de los demás niños<sup>27</sup>. Gracias al oficio del tío Bardomiano, el poeta accede al prestigiado Instituto Científico y Literario “Ignacio Ramírez”, donde, en 1923, cuando él tenía 18 años, el presidente Álvaro Obregón asiste a un acto académico; el discurso corre a cargo del poeta. La impresión que Owen produjo en el caudillo de Sonora, produce que éste le otorgue un empleo en la Presidencia, en lo que hoy se llamaría síntesis de prensa; así, con ese fortuito

<sup>26</sup> SHERIDAN, “Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna”

<sup>27</sup> A lo cual se referirían los versos “porque no viven ya en carne/ los seis sentidos mágicos de antes”. QUIARTE, *El azogue y la...* 17-34.

encuentro entre el general y el poeta en ciernes, éste junto con su familia se traslada a la Ciudad de México, al 105 de la calle de Uruguay<sup>28</sup>.

### Encuentro con los Contemporáneos

En ese mismo 1923, Owen conoce a Jorge Cuesta en San Ildefonso, durante una clase en la que ambos fueron echados ("Encuentros con Jorge Cuesta", p. 240-246)<sup>29</sup>. Tras esa coincidencia que los une, se frecuentan asiduamente en cafés y bibliotecas. Cuesta, pese a ser también un joven de provincia ha no mucho llegado a la capital, su educación cosmopolita, y precoz, su sobresaliente inteligencia, lo hacían ya un joven con años de brega intelectual y literaria, aunque al igual que Owen, sólo parcialmente puesta en práctica hasta entonces; esa circunstancia, más que la breve diferencia de edades —de catorce meses, si atendemos al dato de Inés Arredondo, o de poco más de seis, según el acta de Toluca— es la causa de que él se convirtiera en el Virgilio de Owen en arte y en poética, como en la vida de la ciudad<sup>30</sup>.

En uno de esos cafés, el Café América, donde se reunían entre otros Rubén Salazar Mallén y Antonio Helú, editor por entonces de la revista *Policromías*<sup>31</sup>, es donde Xavier Villaurrutia "descubre" a Gilberto y a Jorge, "extraordinariamente delgados e inteligentes", y los tres pronto entablan una profunda amistad que los lleva en principio a apartarse de aquella tertulia y buscar

<sup>28</sup> BELTRÁN y RAMÍREZ nos presentan datos muy importantes, gracias a sus investigaciones, de la precoz actividad de Owen en Toluca, los cuales nos muestran, por un lado el desarrollo del cambio progresivo de nombres del poeta, y por otro lado que no era tan inocente, literariamente hablando, para cuando llegó a la Ciudad de México a conocer a los Contemporáneos. *Algunas andanzas...*, Opus cit.

<sup>29</sup> "La escena anterior tuvo que suceder en septiembre de 1923, en algún salón de aquellos que, en la Universidad, permitían reunirse a alumnos de diferentes carreras y grados, ya que Cuesta, en esa fecha, estudiaba Ciencias Químicas y Owen apenas cursaba la Preparatoria". SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, 151.

<sup>30</sup> "De mi amigo el químico me he quedado con esta necesidad de análisis que, cuando saboreo un coctel, lo descompono en mi boca, como u prisma de los sabores, dándome distinto el de cada licor", en OWEN, "Examen de pausas", 190.

<sup>31</sup> SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, 154.

otro café para ellos. No tardaría el autor de *Nostalgia de la muerte* –ya por entonces conocido poeta y activo hombre de letras--, los presentara a Novo, Torres Bodet y el resto del “grupo sin grupo”. Si bien la relación con Cuesta perduró siempre, con Villaurrutia establecería Owen una profunda amistad que se mantuvo, muchos años sólo epistolariamente, de lo cual nos quedan algunas escritas por Owen, quien supo en el extranjero de las muertes de Xavier (Carta a Elías Nandino, Filadelfia. jueves después de ceniza, 1951, pp.290-291) y de Cuesta.

“No fue por accidente inexplicable, sino por selección electiva natural, fue de él y de Jorge Cuesta de quienes más cerca estuviéramos en días de aprendizaje y juego y heroísmo que aún no es hora de recordar, en esta ausencia incompleta que sólo la distancia geográfica ha establecido”, escribía OWEN sobre sus dos cercanos (“Xavier Villaurrutia”, 230-231). SHERIDAN describe así esas afinidades electivas de Gilberto:

Se trataba desde entonces -si bien en menor medida-, de un desarraigado de sí mismo y de un solitario compulsivo. Los cuatro años que siguen a este momento, antes de que ingrese al servicio diplomático, tienen que haber sido los más completos de su vida. La intimidad con Cuesta prevalecería siempre en el plano severo pero cordial de las ideas; su correspondencia con Villaurrutia rebasa la intimidad y hace pensar en una simbiosis que Owen hubiera querido llevar más allá de la misma muerte: su deseo expreso era ser enterrado junto a Villaurrutia.

La relación entre estos dos últimos miembros de la generación de Contemporáneos era la de un hermano mayor con el que lo sigue. En la mitología de Owen, su relación con Cuesta es la Píldes con Orestes: la del arrastrado a la aventura, al crimen y al arrepentimiento. Asimismo, es el sentido más alto de la amistad: la voluntad de morir por el amigo. La relación con Villaurrutia es de otra índole, menos propedéutica: la del hermano del Hijo Pródigo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> SHERIDAN, *Ibid.*, 155.

Ambas relaciones de Owen han sido ampliamente comentadas, y de las dos se señala la importancia no sólo en la vida, sino en la misma obra oweniana; más claro es en el caso de Villaurrutia que de Cuesta, pues además de la mencionada correspondencia entre Owen y su "Orestes" (Pp. 259-269) y los artículos de Owen a obras de Villaurrutia (Pp. 221-224, 230-233), lo cita cifrada, aunque perceptiblemente, en algunos poemas (Pp. 51, 53, 112, 117-118). También es cierto que Cuesta ejerció el rigor crítico toda su vida como una vocación, e influyó en ese sentido más en sus discusiones internas y en su visión formal, no sólo en Owen, sino en los demás Contemporáneos -por ello se le considera, más en su contacto humano que en sus obras, uno de los hombres que más influyeron ideológicamente en ese grupo-, y su presencia en la obra de Gilberto se halla más en el andamiaje y en la poética misma. En ambos casos, como lo hemos consignado, se les ha considerado incluso como personajes actuantes dentro de la poesía de Owen.

En la compañía de su "Angel" y de "Orestes", ciertamente fueron tal vez los años de mayor plenitud para el poeta. En esos cuatro años publica la *Canción del alfarero* en 1923, en *La falange*, revista que editaba Jaime Torres Bodet. *El Universal Ilustrado*, en 1925, publica *La llama fría* en encargos semanales; antes, en octubre de 1924, publica, por intermediación de Villaurrutia, "Playa de Verano" en *Antena*, dirigida por Francisco Monterde y en la que colaboraron estrechamente algunos de los Contemporáneos. En 1926 termina *Desvelo*<sup>33</sup>, aunque éste será dado a la luz posteriormente a su fallecimiento, en la edición *Poesía y prosa* de Josefina Procopio. En 1928, algunos poemas suyos de *Línea* aparecen en *Antología de la Poesía Mexicana moderna*, de Jorge Cuesta.

---

<sup>33</sup> SHERIDAN la considera como libro paralelo de *Reflejos* (1926) de Villaurrutia, al amparo estético de Juan Ramón JIMÉNEZ, de quien abrevaban juntos OWEN y el mismo VILLAUURUTIA, y a ambos títulos este autor los considera como "un viraje sumamente importante dentro de la poesía moderna del país: inauguran la aportación ya desbastada y original de lo que llegará a llamarse 'la poesía de

### Clementina Otero

Pero la sociedad de ese archipiélago de soledades no sólo conllevaría al poeta la vida intelectual y las afinidades electivas; también, el teatro Ulises le acercaría a la mujer que fue uno de los sucesos vivenciales y poéticos del poeta. En las obras *El peregrino* de Charles Vidrac, y *El tiempo es sueño* de Henri René Lenormand, Owen representa el papel principal durante la temporada del Ulises, ubicado en la calle de Mesones; en ambas puestas, comparte la escena con Clementina Otero, quien por entonces tendría diecisiete años, y debió causar una enorme impresión en Gilberto, pues con ella mantendría una relación epistolar, mayormente, de las que se conservan algunas cartas, que muestran a un poeta arrebatado por un amor que nunca satisficiera. La misma Clementina Otero, lo ilustra en una mesa testimonial.

Yo llegué ahí (al Teatro Ulises) y me esperaban Xavier Villaurrutia y un señor muy alto y muy flaco; a mí me llamó la atención que usaba unas camisas azules de ferrocarrilero que en esa época ningún muchacho se ponía. Yo estaba aterrada, lo repito, y recuerdo que Xavier me dirigió algunas palabras que apenas contesté con monosílabos: entonces se dirigió a Gilberto, que era muy abierto, muy alegre muy espontáneo, y le dijo "Óyeme, te encargo a la chica porque yo creo que es muda"; y, efectivamente, yo no me atrevía a abrir la boca delante de tantos genios juntos.

(...)

Pero a pesar de todas sus gentilezas, yo seguía muda; entonces, una vez me sorprendió tremendamente entregándome una carta que yo no me atreví ni a leer; las de él eran cartas poéticas verdaderamente hermosas. (...) A pesar de los pocos años que tenía, pude comprender sus cartas; pero, naturalmente, por timidez y por ignorancia, no me atreví a contestar ninguna: ¿cómo iba yo a contestar una carta tan maravillosamente escrita?; así que no contesté sus cartas<sup>34</sup>.

---

Contemporáneos' y evidencian la apropiación de un *tono* nuevo, la celebración de un estilo inaugural y *moderno*. Ibid, 159-160.

<sup>34</sup> Clementina OTERO, Jose Luis MARTÍNEZ y Rafael SOLANA. "Los Contemporáneos en familia", mesa testimonial moderada por Cristina Pacheco, en Franco OLEA y

Irónico destino de una correspondencia que, de tan alta cumbre que alcanzan para las letras mexicanas, pese a ser escritas teniendo en mente la mayor intimidad posible, al ser dadas a la luz constituyen una parte fundamental de la obra oweniana; por otro lado, el hecho de que aun en las más desilusionadas de ellas, como es natural, persista la esperanza ulterior de una aceptación a su amor, y que la respuesta haya sido la negativa, la evasiva o el silencio. Quirarte señala en esa decepción amorosa uno de los motivos fundamentales de Sindbad el varado, cuando afirma que "Owen pudo comprobar que el discurso amoroso es siempre unilateral. Como sucede en todo epistolario amoroso, en las cartas escritas por Owen a Clementina Otero el discurso es fluye porque el amante habla para sí"<sup>35</sup>.

### Los años del exilio

Antes de ingresar al servicio exterior en 1927, al tiempo de las prácticas del teatro y la literatura, Owen había vuelto a la preparatoria en 1924, e incluso ingresó a Jurisprudencia de donde desertaría en 1926. Así, Owen es empleado diplomático en el consulado de Nueva York, aunque es hasta la carta del 6 de julio de 1928 – dirigida a Xavier Villaurrutia--, cuando data en el Hotel Pennsylvania de Nueva York. Frecuentaba un grupo de amigos conformado por Antonieta Rivas Mercado, Dámaso Alonso, Gabriel García Maroto y eventualmente Federico García Lorca, entre otros<sup>36</sup>. Para 1928 había publicado *Examen de pausas* en *Contemporáneos*; en 1930, Owen publica *Línea*, bajo el auspicio de Alfonso Reyes en los Cuadernos del Mar del Plata, colección de que Inés Arredondo hace notar otros autores publicados por el humanista, como Macedonio Fernández, Giraldes, Molinari y Jorge Luis Borges. En ese periodo, entre 1930 ó 1931, es decir, cuando apenas iniciaba sus navegaciones lejos de su país de origen, es justamente

---

Abthony STANTON (eds), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, 269-285.

<sup>35</sup> QUIRARTE, *El azogue...*, 125.

cuando iniciaría su poema central; en la carta a Celestino Gorostiza (P. 269-272), refiere a éste que está por terminar “El infierno perdido y la vida de Simbad, novela que lleva ya más de 300 páginas” (269-272).

En 1932, Owen fue cesado de su empleo diplomático por su injerencia en asuntos de Ecuador, aún transido del “sarampión marxista”, como él mismo lo calificara, que lo había llevado también a relacionarse con el APRA en Perú. En 1933 da cuenta de ese suceso, ya desde Colombia, a Alfonso Reyes (p. 276-278). En 1935, en Bogotá, se casa con Cecilia Salazar Roldán, hija del conservador ex presidente Víctor Manuel Salazar. Fue su testigo de bodas el escritor Jorge Zalamea. En 1940, publica “Monólogo de Axel” en *Letras de México*.

Entre 1943 y 1948, Owen disemina los fragmentos de su bitácora; en octubre de ese año publica en *El Hijo Pródigo* “Naufragio”, “El mar viejo”, “Al Espejo” y “Llagado de su desamor”. El 1 de marzo de 1944 parecen “Virgin Islands”, “El patriotero” y “El hipócrita” en *Letras de México*. *Perseo Vencido* aparece hasta 1948, pero el N° 2 de Universidad Nacional de Colombia -y a petición de Fernando Charry Lara<sup>37</sup>-, aparece *Varado Sindbad* con 20 poemas. En ese mismo año, en *Revista de Indias* de Bogotá publica con el título de “Poética”, días 23 y 25 (Al *Perseo* se le agregaría 22, además de los cuatro rescoldos).

Entre 1941 y 42, Owen vuelve a México por espacio de dos años, solo, dejando a su familia en Colombia, y es en la “Bagdad olvidadiza” que el tío Gilberto enseñaba orondo a Blanca Margarita Estrada, sobrina del poeta, quien entre otras cosas recuerda -en conversación con Vicente Quirarte- los paseos con él, quien la llevaba al Lido de San Juan de Letrán y al cabaret Leda, en la colonia Doctores: “...allí donde nuestros compañeros de mesa, todos señores grandes (a los 18 años todos los que nos llevan tres ya son viejos), se llamaban Jorge Cuesta, Diego Rivera, Roberto Montenegro”. También Blanca Margarita asegura que aquí terminó *Libro de Ruth* y *Sindbad el varado*, y cómo algunos originales de éstos se perdieron en una explosión que afectó la papelería, propiedad de la que la hermana y la obrina de Owen eran propietarias, al igual que un “cuadrado de

---

<sup>36</sup> SHERIDAN, “Gilberto Owen y Federico García Lorca...”, Opus cit.

<sup>37</sup> QUIRARTE, *Ibid*, 85.

Tamayo que mi tío tenía en gran estima". La destrucción de sus obras fue una constante en la vida del poeta, mezcla de accidentes -como en este caso- u olvidos de ebriedad, con furor crítico (oh, Cuesta) y un rabioso carbonizar la vida al escribir. La misma sobrina cuenta que: "Pocas veces lo vi enojarse, como cuando descubrió que nuestra gata había encontrado que la obra del maestro era el mejor de los lugares para tener a sus gatitos"<sup>38</sup>.

En los años que transcurren de 1942 y 1946, Owen publica una decena de colaboraciones en *El Hijo Pródigo*, y en 1945 *Varado Sindbad* en *Universidad de Colombia*. Por esas fechas, en abril del mismo año, hace saber al canciller mexicano su deseo de ser agregado cultural de México en Colombia; en septiembre recibe su nombramiento, el cual es celebrado por los periódicos *El Espectador*, *El Siglo* y *El Liberal*. Sin duda, esa segunda etapa en el país de Sudamérica tenía por objeto, en parte, vivir cerca de su familia -su esposa Cecilia y sus hijos Victoria Cecilia, hermana mayor, y Guillermo-, ya en pleno combate con el furor crítico y el alcoholismo.

Charry Lara, autor colombiano, recuerda así su amistad con el poeta Aurelio Arturo, de quien dice: "Él me hizo leer en francés *Las flores del mal* y me mencionó a poetas de lengua inglesa como T. S. Eliot (...). Tuve la sospecha de que la lectura de éstos, que fue una de sus predilecciones, le había sido sugerida por un poeta mexicano, delgadísimo y cetrino el rostro casi ausente, que vivía entre nosotros y era su amigo: Gilberto Owen. A quien después yo buscaría de tarde en tarde en el más apartado rincón de un café donde, huyendo de su oficio de traductor de cables y entre sorbos de aguardiente que se hacía servir en inocentes pocillos de 'tinto', ojeaba libros, revistas y periódicos extranjeros". Otros testimonios confirman algunos rasgos del Owen de aquellos años: "César"<sup>39</sup>, fue asiduo participante de todas las reuniones y tertulias que convocaban los

<sup>38</sup> *ibid*, 39-42.

<sup>39</sup> Luis Carlos RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, "César Uribe Piedrahita, un científico fuera de serie" en *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Vol. XXI (80), 295-311, en [www.accefyn.org.co/PubliAcad/Periodicas/80/80\(295\)/Rev295.html#tex80\(295\)](http://www.accefyn.org.co/PubliAcad/Periodicas/80/80(295)/Rev295.html#tex80(295)), 4 de abril de 2003.

intelectuales y la culta bohemia santafereña de esos años. En el famoso Café Windsor, el Olimpito, se daban cita las más disímiles personalidades: los dos Zalameas –Jorge y Eduardo--, los dos De Greiff –León y Otto--, Umaña Bernal, Gilberto Owen, Eduardo Caballero Calderón, Juan Lozano y Lozano, Uribe Prada y Edgardo Salazar Santa Coloma”.

No es éste, por cierto, el único testimonio fervoroso que encontramos; en las siguientes líneas, Enrique Buenaventura también se refiere tanto a la vida sombría del poeta, que ya se gestaba mítica, como a su obra, con admiración; como se puede observar, los relatos de la vida social de Owen en Colombia lo ubican como un melancólico, pero activo hombre de letras y de ideas.:

Hay por otro lado, grandes poetas, como uno que yo conocí cuando era estudiante de filosofía en la Universidad Nacional y que cayó al café donde nos reuníamos con León de Greiff, los que empezábamos a balbucir y los callados como aquel de ‘Morada al Sur’ (*Aurelio Arturo*). Y ese poeta era Gilberto Owen, ya viejo, que había escrito ‘Simbad el varado’, una especie de autorretrato y quien había quemado casi toda su poesía. Murió –supe después– en Filadelfia, ciego y pobre. Lo que se salvó de su piromanía furiosa lo rescató la imprenta universitaria. Era, sin duda, un poeta maldito –si es que existe otra categoría–, hablando, claro, de los que asumen esa pareja: vida y poesía o, más riguroso aun, poesía y vida...

“Amaba la poesía de Emily Dickinson e hizo excelentes traducciones y notas, y en carta a Alfonso Reyes ‘En diciembre es su centenario y aquí (en México) pasará inadvertido”. El fuego nos privó de la mayoría de las notas, pero sobrevivieron, chamuscadas, algunas traducciones. Vive en Morningside Avenue y hace traducciones de Sandburg, Kreimburg, William Carlos Williams, Witter Bynner, Countee Cullen, en un tiempo feliz para la musa norteamericana(...). Y déjenos aquí, porque Owen nos arrolló con su orgullosa violencia y su humildad”<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Enrique BUENAVENTURA, “Notas sobre la poesía II” en *Apuntes*, agosto 11 de 2002, en <http://elpais-cali.terra.com.co/historico/ago112002/opn/op9a.html>, 4 de abril de 2003.

En Ecuador, Gilberto Owen ya vive un alcoholismo crónico, a decir de testimonios como el de Eduardo LUQUÍN, citado por Mario SCHNEIDER<sup>41</sup>: "Hacia la medianoche se le encontraba casi siempre en estado de embriaguez. No leía, ni estudiaba, ni escribía, pero charlaba. Lo mejor seguramente no, pero sí una gran parte de su inteligencia, se perdió en charlas de cantina", lo cual es equiparable a la preponderancia que atribuye Paz a la influencia de Cuesta, más en las conversaciones entre los Contemporáneos, que por sus mismos escritos. Bien afirma QUIRARTE: "Como el bebedor profesional Malcolm Lowry o el negociante Jean-Arthur Rimbaud, Gilberto Owen Estrada no era el mejor aliado de su obra"<sup>42</sup>.

Finalmente, de vuelta en Estados Unidos, el hombre Gilberto Estrada, el poeta Gilberto OWEN, muere en 1952; en enero ingresa al Graduate Hospital de Filadelfia, por una hemorragia cirrótica, y dos meses más tarde, el 11 de marzo, es enterrado en el cementerio Holy Cross de esa misma ciudad. Su deceso apenas se advierte en México, debido en gran parte al largo autoexilio lejos de México, donde algunos de sus compañeros de generación ocupaban una buena extensión de la escena cultural mexicana, y otros ya habían muerto.

---

<sup>41</sup> Luis Mario SCHNEIDER, "Gilberto Owen; el teatro como acechanza" en *Literal*, 2, mayo-junio 1999, 5-8.

<sup>42</sup> *El azogue...*, 79.

## Bibliografía

### Bibliografía del autor

1. Owen, Gilberto. Primeros versos. Toluca. Escuela de artes y oficios. 1957
2. \_\_\_\_\_. De la poesía a la prosa en el mismo viaje. México, Conaculta, 1990.  
Lecturas Mexicanas. 3ª serie, v. 27
3. La novela lírica de los Contemporáneos. Edición de Juan Coronado, México, UNAM, Biblioteca de letras, 1988
4. \_\_\_\_\_. Novela como nube. México, Ediciones Ulises. ej. 65. 1925
5. \_\_\_\_\_. Obras. México, Fondo de Cultura Económica. 1979, 2ª edición aumentada, Letras Mexicanas
6. Smedley, Agnes. China en armas, trad. Gilberto Owen. México, Nuevo mundo, 1944, 82 pp., Lecturas para tiempos de guerra.

### Bibliografía sobre el autor

1. Alcántara Pohls, J. Francisco Javier. Gilberto Owen: Génesis de un mundo imaginario. Tesis para obtener el grado de maestro en letras, UIA. México, 2002
2. Arizaga G., Sandra. Gilberto Owen; el dolor, la soledad y la amargura en su obra. trabajo escolar presentado en la clase Poesía en México para la materia de Letras Latinoamericanas de la Universidad Iberoamericana. México, noviembre 2002.
3. Beltrán Cabrera, Francisco Javier. Poesía, Tiempo y Sacralidad: Gilberto Owen, la conciencia teológica de los contemporáneos, México, UNAM, Tesis que presenta para la obtención del grado de maestro en Letras Mexicanas, 1996
4. Boldridge, E. J. The Poetry of Gilberto Owen, Tesis. University of Missouri, 1970, pp. 157
5. Bejarano, Álvaro. "Abolición de la aventura: Gilberto Owen en Colombia", Revista Biblioteca México. 14 marzo-abril, 1993

6. Carrión, Benjamín. La patria en tono menor, ensayos escogidos. México, Fondo de Cultura Económica—Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 2001, pp. 99-102.
7. Chumacero, Alí. “Prólogo” a Gilberto Owen. Obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. 2ª edición aumentada, Letras Mexicanas
8. Coronado, Juan. “Presentación” a Owen, Gilberto. De la poesía a la prosa en el mismo viaje. México. CONACULTA, 1990. Lecturas Mexicanas, 3ª serie, v. 27, pp. 11-17.
9. \_\_\_\_\_. “Prólogo” a La novela lírica de los Contemporáneos. Edición de Juan Coronado. México, UNAM, Biblioteca de letras, 1988
10. Cuervo, José Sergio. El mundo poético de Gilberto Owen, Tesis. University of New York at Buffalo, 1974
11. Dauster, Frank. Ensayos sobre poesía mexicana, México, Andrea, 1963
12. Fernández Sergio. “Prólogo” a Multiplicación de los Contemporáneos: ensayos sobre la generación”, México, UNAM (Biblioteca de letras), 1988, pp. 7-20.
13. Garcia Ponce, Juan. “Obras” de Gilberto Owen, Vuelta, julio de 1980, en versión facsimil en [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 31 de agosto de 2001.
14. Mendoza, Elmer. Owen, donde el mar es más mar que en parte alguna, Literal, 2, mayo-junio 1999, pp. 9-11.
15. Montemayor, Carlos. Tres contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen. México, UNAM, 1981, Cuadernos de Poesía.
16. Moretta, Eugene L. Gilberto Owen en la poesía mexicana (dos ensayos), México, FCE, 1985.
17. Ortega, José Hilario. La Personalidad Poética de Gilberto Owen (spanish text), Austin, in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Texas at Austin, 1988
18. Paz, Octavio., “Gilberto Owen y la Alquimia” en Sombras de Obras, México, Seix-Barral, 1983, pp. 288-294
19. Quirarte, Vicente. El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso, México, UNAM, 1990, Biblioteca de Letras, 246 pp.

20. \_\_\_\_\_. Gilberto Owen en el espejo de los Contemporáneos. *Literal*, 2, mayo-junio 1999, pp. 12-17.
21. \_\_\_\_\_. *Peces del aire altísimo*, México, UNAM-El Equilibrista, 1993.
22. \_\_\_\_\_. "Perderse para reencontrarse". en *Multiplicación de los Contemporáneos: ensayos sobre la generación*", compilación de Sergio Fernández, México, UNAM (Biblioteca de letras), 1988, pp. 167-184.
23. De los Reyes, Aurelio. "Aproximación de los Contemporáneos al cine", en *Multiplicación de los Contemporáneos: ensayos sobre la generación*", compilación de Sergio Fernández, México, UNAM (Biblioteca de letras), 1988, pp. 149-171.
24. Rosas Martínez, Alfredo. *El sensual mordisco del Demonio; La presencia del Mal en la obra de Gilberto Owen*. México, UNAM, Tesis para obtener el título de Doctor en Letras (Literatura Mexicana), 2001
25. \_\_\_\_\_. "El nombre en la poesía de Gilberto Owen" en *La Jornada semanal*, suplemento cultural del *La Jornada*, 470, domingo 7 de marzo de 2004, México, pp. 8-9.
26. Segovia, Tomás. *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, Fondo de Cultura Económica-DIFOCUR, 2001. Letras mexicanas
27. Schneider, Luis Mario. *Gilberto Owen: el teatro como acechanza*, *Literal*, 2, mayo-junio 1999, Culiacán, pp. 5-8.
28. Sheridan, Guillermo. "Buzón de fantasmas: una carta de Gilberto Owen", *Vuelta*, 249, agosto de 1997, versión facsimil en [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 1 de abril del 2003-
29. \_\_\_\_\_. "Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna", *Vuelta*, 258, mayo de 1998, versión facsimil en [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 1 de abril de 2003.
30. \_\_\_\_\_. "Owen y el torbellino rubio". *Vuelta*, octubre de 1996, versión facsimil en [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 31 de agosto de 2001.
31. Sistach, Marise . *Gilberto Owen. lo recuerdo olvidado*, México, Conaculta, Los libros tienen la palabra, v. 14. (Video)
32. Stanton, Anthony, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura". en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Abthony Stanton.

eds. México, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios. 1994, pp.27-43.

### Bibliografía sobre Contemporáneos

1. Villaurrutia, Novo, Cuesta, Gorostiza, Owen y otros: Los contemporáneos. Argudín Vázquez, Yolanda, selección e int. Fernández editores, 1991, 117 pp.
2. Dos siglos de poesía mexicana, del XIX al fin del milenio: una antología, sel., prol., y notas de Juan Domingo Argüelles. México, Océano, 2001, 1ª ed., 582 pp.
3. Blanco, José Joaquín. Crónica de la poesía mexicana, Universidad Autónoma de Sinaloa, México. 1978, 186 pp.
4. \_\_\_\_\_. Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos, México, Cal y Arena, 1996, 1ª de. 633 pp.
5. Capistrán, Miguel. Los Contemporáneos por sí mismos, presentación Gustavo Flores, México, CNCA, Dirección general de publicaciones, 1994, Lecturas mexicanas, 3ª serie.
6. La poesía mexicana moderna, antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal. México, FCE, 1ª ed., 1953 (letras mexicanas, 12)
7. Cuesta, Jorge, Obras, t. 1, edición de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México. Ediciones el Equilibrista, 1994, 366 pp.
8. Poesía mexicana (antología), selección, estudio y prólogo de Frank Dauster, Zaragoza, Ebro, 1970. Biblioteca clásica ebro, 372 pp.
9. Contemporáneos, obra poética. edición de Blanca Estela Domínguez Sosa, presentación Iris M. Zavala, Barcelona, DVD ediciones, 1ª edición, marzo 2001, 560 pp.
10. Domínguez, Christopher. "Los hijos de Ixión". Vuelta 186, mayo 1992, p. 22.
11. Elizondo, Salvador. Museo poético, antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales, México, UNAM, Textos universitarios, 1974, 337 pp.
12. Los Contemporáneos, 1920-1932; perfil de un experimento vanguardista, edición de Merlin H. Forster, México, Andres, 1964.

13. Los Contemporáneos por sí mismos. presentación Gustavo Fierros. México. CNCA-Dirección general de publicaciones, 1994.
14. Higuera, Ernesto. Antología Sinaloense. Culiacán, Ediciones culturales del gobierno del Estado de Sinaloa, v. 8, 1958, 451 pp.
15. Leiva, Raúl. Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México. UNAM. 1959. Centro de Estudios Literarios.
16. Multiplicación de los Contemporáneos; ensayos sobre la generación. compilación e introducción de Sergio Fernández, México. UNAM (Biblioteca de letras), 1988.
17. MARTÍNEZ, José Luis. La literatura mexicana del siglo XX, México. CNCA, 1995.
18. Novo, Salvador. Galería de los poetas nuevos de México. Madrid, 1920. La Gaceta literaria.
19. Olivier, Florence. "La prosa a tientas o la tentación de la prosa" en Los - Contemporáneos en el laberinto de la crítica. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds. México, Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 1994. pp. 289-295.
20. Otero Clementina, Jose Luis MARTÍNEZ y Rafael -Solana. "Los Contemporáneos en familia", mesa testimonial moderada por Cristina Pacheco, en Los -Contemporáneos en el laberinto de la crítica, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds. México, Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 1994, pp. 269-285.
21. Paz, Octavio. Generaciones y semblanzas, Obras Completas, de. Del autor, México. FCE. círculo de lectores, 1994 2ª edición, 431 pp.
22. Poesía en movimiento. Edición de Octavio Paz, Alí Chumacero et al, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI, 1979.
23. Quirarte, Vicente. "El corazón en los ojos. pintura sonora de los Contemporáneos" . en Multiplicación de los Contemporáneos; ensayos sobre la generación". compilación de Sergio Fernández, México, UNAM (Biblioteca de letras), 1988, pp. 107-115\*.
24. Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos ayer. México, FCE, 1985, 411 pp.
25. Los Contemporáneos: una antología general. prólogo. selección y notas de Héctor Valdez, México, SEP-UNAM. 1982.

## Bibliografía sobre teoría y autores relacionados

1. Argüelles, Juan Domingo (Selección, prólogo y notas). Dos siglos de Poesía Mexicana, del XIX al fin del milenio: una antología, México, Ccéano. 2001, 1ª ed. 582 pp.
2. Bachelard, Gaston. La poética de la ensoñación. México. FCE, 1982. Col. Breviarios.. 330.. 324 pp.
3. Bajtin. Mijaíl. Estética de la creación verbal, trad. Tatiana Palomera. México. Siglo XXI. 1982, 398 pp.
4. Barthes, Roland. El grado cero de la escritura, Mexico, Siglo XXI. 1978.
5. Bousoño. Carlos. Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos. Biblioteca románica-hispánica, 6ª edición aumentada versión definitiva, Estudios literarios II. 1976. 610 pp.
6. El hijo pródigo (antología). Intr. Sel y notas de Francisco Caudet, México, Siglo XXI, 1ª de. 1979, 382 pp.
7. Cintio, Víctor. "En torno a *Ifigenia cruel*" en Alfonso Reyes, homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM-FFyL, 1981, edición de Margarita Vera Cuspinera, pp. 261-273.
8. Coseriu, Eugene. Principios de semántica estructural. trad. Marcos MARTÍNEZ Hernández. Madrid, Gredos, 1977, 246 pp.
9. \_\_\_\_\_. Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico, Madrid, Gredos, 1973.
10. Diel. Paul. Los símbolos de la Biblia, México. FCE. trad. Ligia Ariona, Colección popular 423, 334 pp.
11. Eco. Umberto. Cómo se hace una tesis, México, Gedisa, 1987, 267 pp.
12. \_\_\_\_\_. Obra abierta, México, Artemisa, 1985, Obras maestras del pensamiento contemporáneo. v. 16, trad. Roser Verdagué. 315 pp.
13. Espronceda, José de., Espronceda (un autor en un libro). estudio y antología por Jorge Campos, Madrid, Compañía bibliográfica española, 1963, p. 104.
14. Gide. Andre. Los alimentos terrestres y Los nuevos alimentos., trad. De Luis Echavauri\*\*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974., pp. 16.

15. \_\_\_\_\_. Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura, trad. Y prol. De Jaime Torres Bodet, México, México moderno, Colección Cultura V.XII v.6. 124 pp.
16. \_\_\_\_\_. Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura. prólogo y traducción de Jaime Torres Bodet, México, México Moderno, 1920. Colección cultura v. 12, V. 6.
17. Jauss. Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética. trad. Jaime Siles y Ella Ma. Fernández Palacios. Madrid. Tauros. 1986, 436 pp.
18. \_\_\_\_\_.: La literatura como provocación, Barcelona. Península, 1976
19. Kierkegaard, Soren. Temor y temblor, Buenos Aire, Losada (Biblioteca filosófica). 1999. trad. Jaime Grinberg, 142 pp.
20. Landa, Josu. Más allá de la palabra, para una topología del poema, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM (Colección Seminarios), 1996, 280 pp.
21. López VELARDE, Ramón. Poesías completas y El Minutero., México, Porrúa, Colección de escritores mexicanos, v. 68, 10ª edición, 2000, 376 pp.
22. Míaja de la Peña, María Teresa. Por amor d' esta dueña fiz trobas e cantares. Los personajes femeninos en el "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, UNAM-Facultad de Filosofía y letras (SUA). México, 2002, p. 22.
23. Jan Mukarovsky "El arte como hecho semiológico" en *El lugar de la literatura*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980, pp. 51-60.
24. Nicol Eduardo. La idea del hombre, México, FCE, 1ª edición, 1977, 423 pp.
25. Antología del Modernismo (1884-1921) Tomos I y II en un sólo volumen, intr. sel. y notas de José Emilio Pacheco, México, UNAM-Era, Biblioteca del estudiante universitario 90-91, 1999, 377 pp.
26. Paz. Octavio. El arco y la lira, México, FCE, 1986, 308 pp.
27. Praz. Mario. El pacto con la serpiente, México, FCE. Lengua y estudios literarios. trad. Ida Vitale, 472 pp.
28. Reyes. Alfonso. "Ifigenia cruel" En *Obra poética*, México, FCE , Letras Mexicanas I, 1952. 1ª ed, pp. 257-304.

29. Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. Libro de buen amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, col. Austral., 98, 162 pp.
30. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Escritura Autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral 1-3 julio 1992. Madrid. UNED-Visor libros. Edición de José Romera, Alicia Yllera et al. 1992. 506 pp.
31. Reyes, Alfonso. "Ifigenia Cruel" en Obra poética, México. FCE, 1952. 1ª de., Letras mexicanas, v. I, pp. 257-304.
32. Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602); México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1960. Génesis 28: 10-22, pp. 30-31.
33. Schneider, Luis Mario. Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica. México, FCE, Colección popular, 1975.
34. Sicilia, Javier. "La luz del lenguaje", La casa sosegada, La Jornada Semanal, 420, 23 de marzo de 2003.
35. Starobinski, Jean. La posesión demoníaca, tres estudios, versión española de José Matías Díaz, Madrid, Taurus, 1975 (Ensayistas, 139) 118 pp.
36. \_\_\_\_\_. La relación crítica (psicoanálisis y literatura), Madrid, Taurus, 1974 (Cuadernos para el diálogo) Ensayistas, 127, versión española de Carlos Rodríguez Sanz, 270 pp.
37. Alfonso Reyes, homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM-FFyL, 1981, edición de Margarita Vera Caspinera, 1ª de., 452 pp.
38. Villena, Luis Antonio. Lecciones de estética disidente, Valencia, Pre-Textos TG Ripoll. (Textos y pretextos), 1996, 122 pp.
39. Wellek, Rene y Austin Warren. Teoría literaria, versión española de José Ma. Gimeno, Madrid, Gredos, prólogo de Dámaso Alonso, Biblioteca románica-hispánica, I. Tratados y monografías, 2., 430 pp.
40. Xirau, Ramón. Mito y poesía, ensayos sobre la literatura contemporánea de lengua española, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1973, Opúsculos, 70. Serie Fuentes y documentos, 222 pp.

41. \_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes: intención clásica y crítica" en Alfonso Reyes, homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM-FFyL, 1981, edición de Margarita Vera Caspinera, pp. 261-273.
42. Zaid, Gabriel (Presentación, compilación y notas). Omribús de la Poesía Mexicana. México. Siglo XXI, 1972, 2ª ed. corregida, 694 pp.

### Documentos web

1. "Algunas llaves para subir los XXXIX escalones", en [www.poeticas.com.ar/Biblioteca/Libro\\_de\\_los\\_XXXIX\\_escalones/Poemario/Algunas\\_llaves\\_para\\_subir.html](http://www.poeticas.com.ar/Biblioteca/Libro_de_los_XXXIX_escalones/Poemario/Algunas_llaves_para_subir.html), 4 de abril de 2003.
2. Beilenson, Peter. Traducción a "Interior" de Gilberto Owen, en [www.uta.edu/HyperNews/get/invent/29/1/1/1.html?embed=-1](http://www.uta.edu/HyperNews/get/invent/29/1/1/1.html?embed=-1), 2 de abril de 2003.
3. Beltrán Cabrera, Francisco Javier, *Algunas andanzas de Gilberto Owen en el ICLA*, <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena37/UAEM175/Beltran.html>, 25-01-2005
4. Blancarte, Oscar. "Gilberto Owen, un poeta olvidado" Nominación a Cortometraje científico o de divulgación artística en la XXVIII Entrega del Ariel (1986), 8 de septiembre de 1986, consultado en [www.academia-ariel.org.mx/academia/e28.htm](http://www.academia-ariel.org.mx/academia/e28.htm), 1 de abril de 2003.
5. Buenaventura, Enrique. "Notas sobre la poesía II" en Apuntes, agosto 11 de 2002, en <http://elpais-cali.terra.com.co/historico/ago112002/opn/op9a.html>, 4 de abril de 2003.
6. Cherry Lara, Fernando. Llama de amor viva, Bogotá, Procultura, Nueva biblioteca colombiana de cultura, 1986, en [www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-a/autobiog/auto59.htm](http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-a/autobiog/auto59.htm), 4 de abril de 2003.
7. "El trabajo del poeta es el trabajo del silencio" entrevista a Jaime Labastida, en La Academia, septiembre-octubre de 1999, en [www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ipn/academia/2/sec\\_7.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ipn/academia/2/sec_7.html), 1 de abril de 2003.
8. Epple, Juan Armando (University of Oregon). "Novela fragmentada y micro-relato", ponencia presentada al 1er Coloquio internacional de mini-ficción, México, agosto de 1998, en [www.fl.ulaval.ca/cuentos/epple.html](http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/epple.html). 1 de abril de 2003.

9. Espejo en rojo: obra plástica de Marco Antonio Trovamala. En <http://disvisu.multiserver.com/espejo/tespejo.html>, 4 de abril de 2003.
10. García Hernández, Arturo. "Culmina la feria de Minería", en La Jornada, edición sábado 2 de marzo de 2002, en [www.jornada.unam.mx/2002/mar02/o2o3o2/03an2cul.php?origen=cultura.html](http://www.jornada.unam.mx/2002/mar02/o2o3o2/03an2cul.php?origen=cultura.html), 1 de abril de 2003.
11. "Gilberto Ower, literato contemporáneo a 50 años de su muerte", en [www.conaculta.gob.mx/estados/jalisco/junio27\\_01.html](http://www.conaculta.gob.mx/estados/jalisco/junio27_01.html), 1 de abril de 2003.
12. González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo. "Tomás Segovia: los ojos abiertos de la noche", en [www.secrel.com.br/jpoesia/agsegovia.htm](http://www.secrel.com.br/jpoesia/agsegovia.htm), en 4 de abril de 2003.
13. Gómez Jaramillo, Ignacio. "La dama vestida de blanco" 1937, Óleo sobre tela, 65.5 x 80 cm, en [www.museonacional.gov.co/body\\_de\\_blanco.html](http://www.museonacional.gov.co/body_de_blanco.html), 1 de abril de 2003 (cita de Gilberto Owen sobre el pintor).
14. Haupt, Cecilia. "Una voz universitaria. Y la voz sigue viva" en <http://morgan.iaa.unam.mx/usr/humanidades/162/Columnas162/Haupt.html>, 1 de abril de 2003.
15. Ländern, Nach State University of New York, Modern Languages and Literatures. Ha escrito más de media docena de artículos sobre Owen, de los que da cuenta en <http://128.226.37.29/delrio/gres.htm>. 1 de abril de 2003
16. Marrone, Nila. "Lista de personas prominentes hispanas que han sido identificadas como lesbianas, gays, bisexuales o transgéneros en España, Hispanoamérica y los Estados Unidos", en [www.gayecuador.com/grandes/grandes.shtml](http://www.gayecuador.com/grandes/grandes.shtml)
17. MARTÍNEZ, José Luis. "El momento literario de los Contemporáneos" (publicado originalmente en Letras Libres, marzo de 2002), leído en la inauguración del ciclo "Los Contemporáneos hoy", organizado por la Alianza Francesa de México en enero de 2002, en [www.francia.org.mx/debates/corpscultE12.html](http://www.francia.org.mx/debates/corpscultE12.html), 1 de abril de 2003.
18. Models of the Universe (incluye un poema en prosa de Gilberto Owen), en [www.oberlin.edu/ocpress/Field/Editions/Models.html](http://www.oberlin.edu/ocpress/Field/Editions/Models.html), 1 de abril de 2003
19. Molina, Mónica. Sobre "Cuatro ensayos de Gilberto Owen" de Tomás Segovia, en [www.istmoenlinea.com.mx/puntosycomas/26021.html](http://www.istmoenlinea.com.mx/puntosycomas/26021.html). 1 de abril de 2003.

20. Ortega, Roberto Diego. "Alí Chumacero. Palabras en tumultuosa transparencia", *Letras mexicanas en su tinta*, en [www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/letrasmexicanas/diego.asp](http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/letrasmexicanas/diego.asp), 21 de abril de 2003.
21. Petcu, Corina. "Contemporary Spanish Art at National Art Museum" en [www.nineoclock.ro/index.php?issue=2770&show=culture](http://www.nineoclock.ro/index.php?issue=2770&show=culture), 4 de abril de 2003.
22. Quintana, Claudia. "La intención de *Los Escenarics de Clementina Otero* es recrear la vida de esta actriz". en [www.cnca.gcb.mx/cnca/nuevo/diarias/130999/loscen.html](http://www.cnca.gcb.mx/cnca/nuevo/diarias/130999/loscen.html), 1 de abril de 2003.
23. Quirarte, Vicente. Expresiones del cuerpo femenino en el México posrevolucionario, en [www.uam.mx/difusion/revista/feb1001/quirarte.html](http://www.uam.mx/difusion/revista/feb1001/quirarte.html), 1 de abril de 2002.
24. Rodríguez, Iliana. "Coordenadas de un mapa poético. Vicente Quirarte: *El peatón es asunto de la lluvia* México, FCE, 1999., en <http://members.tripod.com/~IlianaR/tres/res-3-1.htm>, 1 de abril de 2003.
25. Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. "César Uribe Piedrahita, un científico fuera de serie" en *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Vol. XXI (80), julio de 1997, pp. 295-311, en [www.acefyn.org.co/PubliAcad/Periodicas/80/80\(295\)/Rev295.html#tex80\(295\)](http://www.acefyn.org.co/PubliAcad/Periodicas/80/80(295)/Rev295.html#tex80(295)), 4 de abril de 2003.
26. Ruiz, Guadalupe. Sobre "Modernismo y modernidad. Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, edic., de Trinidad Barrera, Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, en <http://dialogo.ugr.es/anteriores/dial15/30-15.htm>, 1 de abril de 2003.
27. Sainz, Luis Ignacio. Palabra y silencio: la lucha por la expresión, en [www.uam.mx/difusion/revista/feb2002/sainz.html](http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2002/sainz.html). 1 de abril de 2003
28. Trujillo, Gabriel. El futuro en llamas, México, Enciclopedia de Ciencia Ficción mexicana, 1991, en [www.ciencia-ficcion.com.mx/\\_asp/nivel2.asp?cve=11:04](http://www.ciencia-ficcion.com.mx/_asp/nivel2.asp?cve=11:04)
29. Zalamea, Alberto. Casa de republicanos españoles. Bogotá, en [www.orbita.starmedia.com/esperiodicodezalamea/actual.htm](http://www.orbita.starmedia.com/esperiodicodezalamea/actual.htm), 9 de abril de 2003

30. Whittingam, Georgina J. El enigma de Sindbad el varado de Gilberto Owen y la crítica deconstructiva, <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-archive/1990/Spanish-html/WHITTINGHAM,GEORGINA.htm>, 4 de octubre de 2001
31. Williams L., Raymond. (Departament of Hispanic Studies, University of California). "From Modernism to the Postmodern: the Twentieth-Century Desire to Be Modern and Spanish American Fiction" (published in: *Bulletin of Hispanic Studies*, 2002), en [www.faculty.ucr.edu/~williar/recent.htm](http://www.faculty.ucr.edu/~williar/recent.htm), 3 de abril de 2003.