



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas

LA CIRCULARIDAD DEL VIAJE EN “SINDBAD EL VARADO”

DE GILBERTO OWEN

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

RENÉ MORALES HERNÁNDEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A René y a Margarita que al final lograron estar juntos

A mis padres

A mis hermanos

A Gabriela y Francisco por la paciencia

A mi tía Irene

A mis maestros Huberto Batis, Israel Ramírez y Teresa Miaja

A los de la tripulación de Viento en vela

A mis amigos que tuvieron siempre un segundo para mí: Tehani, Yuali, Emilio, Benjamín, Ernesto, Alisa, Mariana, José, Alejandro Muñoa, Aidé, Carlitos Alcántara, Leopoldo, Jorge Betanzos, Luz, Andrea, Gilberto, Héctor, Adrián Estrada, Alexis, Alberto, Alejandra, mi compadre Octavio, Luis Téllez, Carlitos Cid, Salvatore, Alejandro Jiménez y Erzulie.

(Si no aparece su nombre en alguna de las listas anteriores, favor de escribirlo sobre la línea punteada)

INDICE

Dedicatoria-----	2
Índice-----	3
Introducción-----	4
Amigos, publicaciones y la vida-----	7
Capitulo I	
El viaje inmóvil-----	28
Capitulo II	
Los viajes del alma-----	32
El peregrino inmóvil-----	35
El humor reflexivo en la novela onírica del barroco-----	37
Neoclasicismo, entre el viaje astronómico y la sexualidad-----	39
El viaje físico de los románticos como un acto de reflexión-----	42
Las referencias de los poetas simbolistas en relación al viaje-----	45
Proust, Gide y Joyce-----	48
Conclusiones-----	52
Lectura de Sindbad el varado-----	54
Capitulo III	
Primer grupo-----	61
Segundo grupo-----	63
Tercer grupo-----	67
Cuarto grupo-----	71
Quinto grupo-----	79
Sexto grupo-----	80
Séptimo grupo-----	85
Octavo grupo-----	90
Noveno grupo-----	95
Décimo grupo-----	98
Conclusión-----	102
Bibliografía-----	107

La selección de mi tema de tesis se debe, en principio, a la admiración que siento por el grupo de Contemporáneos, así como por su trabajo, que se caracteriza siempre por un orden casi matemático. De entre todos ellos subrayo en particular el caso de Gilberto Owen, quien se debate entre la desgracia y una vida venturosa llena de éxitos desde joven, todo esto pasando por una adicción terrible al alcohol y una obra poética que fascina a sus lectores.

Quiero aclarar que más allá de lo atractivo que puedan resultar los datos biográficos de todos los contemporáneos, también siento gran admiración por la obra creativa del grupo, sobre todo por los libros escritos a finales de los años veinte y principios de los años treinta, entre los que se encuentra *Perseo vencido*. Este libro de nuestro poeta sinaloense, es uno de los mejores que fueron escritos durante el siglo XX, por lo menos eso han expresado muchos críticos que quedaron fascinados por la flexibilidad poética y por el discurso amoroso que se divide entre lo mundano y lo divino en la escritura de Owen.

De este modo, debido a la gran aportación que ellos han dado a mi vida y a la poca investigación que se ha publicado sobre ellos en asuntos particulares (como el que aquí nos ocupa), he decidido que la figura de Owen, su vida y, sobre todo, el termino del “el viaje inmóvil” sean el centro de mi reflexión. He intentando, con esta tesis, dar una pequeña aportación formal para una investigación posterior y más profunda que deleve al gran árbol de los temas, ya que está es una raíz pequeña en este mundo interminable de investigaciones.

El trabajo que presento a continuación está compuesto de tres capítulos, cuya extensión aumenta en orden progresivo. El primero es muy reducido y se refiere fundamentalmente a la biografía de Owen, así como a muchas de sus publicaciones (o al menos las más importantes que van a la par de su vida) esto como preámbulo, sin el cual no se comprende cabalmente el tercer capítulo, es

una proposición de lectura de “Simbad El Varado”. Me refiero aquí a los estudios clásicos de la autobiografía en la obra de arte que, al parecer, están siendo olvidados por los nuevos críticos, sin embargo considero que hay una gran riqueza en ellos que no tendríamos por qué olvidar.

El segundo capítulo intenta por muchos medios, pero sobre todo el histórico, una revelación casi exacta de lo que refiere el término “Viaje inmóvil”. Comienzo por ideas fundamentales como la separación del cuerpo y el alma, parto de las ideas de Homero que se asimilan en gran parte al pensamiento platónico, así como del análisis de algunos presocráticos; sin embargo, de una manera simple, podríamos decir que “el viaje inmóvil” es una transposición temporal dentro del “tiempo real”, refiriéndome con “tiempo real” a las categorías clásicas de los segundos, minutos, horas, etcétera.

Después de un par de ejemplos de lo antes nombrado, entre los que destacan el cuento *El milagro secreto* de Jorge Luis Borges, proponemos un viaje histórico que inicia con los desplazamientos de la *psyque* y su repercusión en el mundo cristiano, bajo la forma del peregrino inmóvil que alcanza a dar sus mejores frutos con Dante y su *Divina comedia*, quien nos muestra un viaje por los inframundos en un sueño, hasta llegar al humor reflexivo del barroco y los tratamientos del sueño, sin olvidarnos del neoclásico que con mucha puntualidad habla sobre los viajes astronómicos. Hacemos una pausa importante en nuestro estudio para analizar la obra de Racine desde la teoría de la tragedia y sus espacios atemporales.

Los viajes físicos y su experiencia jamás han sido mejor reflejados que a principios del siglo XIX con las innovaciones técnicas y temáticas del Romanticismo, lo que nos da la oportunidad para analizar las posturas de Víctor Hugo, Chateaubriand y Nerval. Conectamos esto de manera directa con la obra

de los poetas simbolistas, quienes desde la estética del nuevo símbolo forman una manera nueva de viajar, rescatándose en esta tesis algunos poemas típicos, para analizarlos, desde la idea del viaje inmóvil lo anterior nos brinda una riqueza única de sentidos y cambios en los cuales podemos unir a tres libros básicos que sostienen nuestra hipótesis central. El primero de ellos es a *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, que nos da la pauta para estudiar acerca de la reflexión que se sobrepone al tiempo durante una larga etapa de insomnio y que se relaciona con modos clásicos de escribir que anteriormente analizamos; el segundo libro, y de suma importancia tanto para Owen como para muchos del resto de su generación, es *Le retour de l'enfant prodigue* de André Gide, en el cual valoro de sobremanera la influencia del romanticismo que se refleja en forma clara en la obra de Owen y Gide, ya que el personaje central de sus obras reflexiona durante su viaje, alejado de su familia, sobre su identidad. Es importante también el rescate que hago sobre la aparición de los monólogos, más allá de lo temporal, pues siempre se reflexiona acerca del tiempo perdido, así como la manera de recuperarlo con distintos miembros de la familia. Joyce por su parte juega un papel importantísimo por la continuidad del monólogo dentro del texto, así como la revisión histórica de que hace de Irlanda en su *Ulises*.

La tercera y última parte de la tesis es una propuesta de lectura para nuevos lectores que quieran acercarse a *Simbad El Varado* bajo las normas estudiadas de la biografía y las teorías de El viaje inmóvil. En ella analizamos detenidamente todo el poema; proponemos para ello estructuras fijas que engloban otras más pequeñas, lo que puede hacer más fácil la manera en que nos relacionamos con el texto.

Intentar develar los orígenes de un personaje cualquiera, en cierto punto de la historia, implica un enorme esfuerzo, sobre todo en esos seres que han dejado en su vida imágenes oscuras, ya sea por decisión propia o por determinadas circunstancias que algunos llaman destino; pero no es sino por los métodos históricos que podemos acercarnos a una comunidad o a cierto personaje, para crear así, una imagen creíble o digna de ser respetada bajo los cánones de la autoridad en curso.

El origen de los Owen se podría remontar a la migración de alguno que otro colono perteneciente al Reino Unido que migrara a América a principios del XIX y que llegara al pequeño pueblo Harmony, en el estado de Indiana. Ahí tenemos al utopista Robert Owen, quien fundara *The New Harmony*, y que a pesar de sus buenas intenciones, fracasaría con el proyecto de la nueva Jerusalén, en cuestión de derechos laborales, sociales y económicos. Esta razón lo llevó a obligar a sus discípulos a renunciar a la aventura, por lo que muchos de sus seguidores volvieron al lugar donde descansaban sus muertos; no hay que olvidar tampoco a esos aventureros que confiaron en el sueño americano, por ejemplo el caso de muchos migrantes asentados en San Francisco durante la fiebre del oro, de donde viene posiblemente el termino gambusino con el que Owen recordaría a su padre: “Mi padre era irlandés y gambusino”.¹

Otro dato importante para la biografía del poetas la estancia en territorio nacional del ingeniero Albert K. Owen, quien ayudaría a construir parte de los ferrocarriles del estado de Sinaloa, así como el puerto de Topolobampo, durante el periodo de 1889 a 1893, lugar en que radicaría por poco tiempo, después de terminados los proyectos. Otro dato singular asentado en las actas del archivo Vicente Riva Palacio es el fallecimiento del administrador de la aduana marítima

¹ Gilberto Owen, “Nota autobiográfica”, *Obras*, p. 197

de Mazatlán, Carlos Owen Sheridan en el año 1885, quizás pariente de nuestro autor pero no lo sabemos.

Hablar sobre la vida del padre de Owen, en realidad, es parte de un misterio equidistante y equivalente a su origen. Suponemos que era minero, gambusino e irlandés, así como también sabemos que una muerte trágica acompañó a su vida. En palabras de su hijo: “Lo mataron un día trece de febrero, en las calles de El Rosario”.²

El origen de Margarita Estrada de Owen, por su parte, es un poco más claro. Podemos decir que nació en el estado de Michoacán. Sabemos que, por otro lado, tenía una hija producto de un matrimonio anterior con el señor Rafael Guerra, lo que dio como resultado a Enriqueta Guerra Estrada, media hermana de Gilberto. Posiblemente, aventurándonos, ella fue de visita a Sinaloa, a principios del siglo anterior, lugar donde conocería al padre de Gilberto.

En realidad las anécdotas que nuestro poeta, nacido en 1904, puede contarnos sobre su infancia, son poco importantes. En sus palabras nos diría: “Tengo algunos recuerdos de la infancia, pero sólo a Freud le interesarían”.³

Parte fundamental de la vida de Owen fue el éxodo; así pues, una eternidad de viajes acompañaron su vida. La salida de El Rosario, Sinaloa, fue su primer huida hacia el altiplano central, debido a los temblores que destruyeron parte de la ciudad norteña, así como también los grandes movimientos revolucionarios del general Obregón que sacudieron el norte del país.

La invitación a vivir en Toluca vino de Bardomiano Estrada, hermano de Margarita, quien fungía como juez de paz en Toluca para el gobierno del estado de México, durante el periodo preconstitucionalista. Debido al cargo político, los

² Ibidem p, 294

³ Ibidem, p, 287

sobrinos pudieron acceder con facilidad a un cierto *status* social y, además, al instituto científico y literario Ignacio Ramírez de Toluca, donde sin duda obtuvo mucha de su formación positivista y equilibrada entre el mundo literario y el mundo científico.

Poco podría decirse de este periodo como de otros muchos en su vida; podemos hablar de un buen desempeño escolar, de una pequeña etapa en que practicó el alpinismo, así como de una gran amistad con Rafael Sánchez Frausto, quien después sería el encargado de publicar la primera parte de la correspondencia de Owen y sus primeros versos.

Uno de los momentos más importantes, y que marcarían el segundo éxodo de nuestro poeta, es sin duda la visita del manco de Celaya a Toluca. Este fue uno de los momentos importantes de Owen por presentarse en público como orador y como creador de discursos frente al único general invicto de la revolución, el General Álvaro Obregón, quien viniera de apaciguar a muchas de las fuerzas importantes revolucionarias del país, como Francisco Villa, el centauro del norte, el indestructible y siempre ingenioso, así como a los últimos jefes zapatistas del sur.

Fue sin duda el gusto por la poesía lo que pudo juntar estas dos vidas provenientes del norte de nuestra república. Obregón, antes maestro rural y agrarista con intentos de técnico agrónomo en las cosechas de sorgo en las tierras áridas de Quinta Quilla, Sonora, tenía una predilección extraña por la poesía española, lo que constituye una de las vetas poco estudiadas de nuestro ex presidente. Recordamos ahora un poema fechado el 23 de febrero 1909, titulado *Fuegos Fatuos*, en que resuenan las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

Manrique:

Nuestras vidas son los ríos
Que van a dar al mar
Qu' es el morir;
Allí van los señoríos
Derechos a se acabar
E consumir;
Allí los ríos caudales,
Allí los otros medianos
E más chicos
Allegados son iguales
Los que vienen por sus manos
E los ricos⁴

Obregón:

Cuando el alma del cuerpo se desprende
Y en el espacio asciende,
Las bóvedas celestes escalando,
Las almas de otros mundos interroga
Y con ellas dialoga,
Para volver al cuerpo sollozando ;
Sí sollozando al ver de la materia
La asquerosa miseria
Con que la humanidad, en su quebranto,
Arrastra tanta vanidad sin fruto,
Olvidando al tributo
Que tiene que rendir al camposanto.

⁴ Jorge Manrique, Coplas a la muerte de su padre, p, 48.

Allí donde “el monarca y el mendigo
Uno de otro es amigo;
Donde se acaban vanidad y encono;
Allí donde se junta al opulento
El haraposito hambriento
Para dar a la tierra el mismo abono;
Allí todo es igual; ya en el calvario
Es igual el osario;
Y aunque distintos sus linajes sean,
De hombres mujeres, viejos y criaturas,
en las noches oscuras
los fuegos fatuos se pasean.⁵

Más tarde nuestro poeta, antes asentado en el Estado de México, decide viajar a la Ciudad de México para trabajar en la Secretaría de la Presidencia en agosto de 1923, gracias a una invitación del presidente, después de su estancia en el acto en que convergieran los dos en Toluca.

Para esos años, muchos artistas jóvenes de diferentes partes del país se reunieron en el centro de la nación en una de las instituciones más importantes, la escuela Preparatoria de la Universidad Nacional, misma que dejaba ya entrever la sociedad literaria Rubén Darío en que vemos a un Gorostiza ensayista, así como a Novo y a Villaurrutia, dos jóvenes que por sus ánimos de traductores y poetas principiantes se fueron dando a conocer, pero no fue sino gracias a la revista *La Falange*, dirigida por Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet, en donde se publicaron las primeras traducciones de Edgar Lee Masters, donde Gilberto Owen publica su poema “*Canción del Alfarero*”, el seis de

⁵ Alvaro Obregón, *Personajes de la revolución*, carpeta 3, Numero 499, Centro de estudios Históricos de México, CONDUMEX.

septiembre de 1923 a escasos meses de la desaparición de la revista, que pasó sin pena ni gloria, debido a la muerte del padre de Torres Bodet.

Hablar de finales de 1923, es hablar de un año tranquilo para Owen; que lo fue hasta la aparición de Jorge Cuesta, momento que quedó documentado de manera genial en un texto titulado “Encuentros con Jorge Cuesta”, publicado por primera vez en la revista *El Hijo Pródigo*, en el número doce del volumen tercero, correspondiente al mes de marzo de 1944, Dicha revista era dirigida por Xavier Villaurrutia, quien también aparecía en el texto antes nombrado y que en cierto sentido es el responsable de unir a estos dos artistas al resto de los poetas que forman lo que conocemos como el grupo de Contemporáneos.

Pero estos personajes, Cuesta, Villaurrutia y Owen, jamás se hubieran podido encontrar sin la frase burlona de nuestro poeta toluqueño que exhibía a su maestro cuando dijo que los ejércitos caminaron día y noche bajo el rayo del sol, a lo que Owen contestó: “¿Cómo iban a caminar esos ejércitos día y noche, bajo los rayos del sol?” que agredía sin duda al maestro Caso, catedrático de filosofía en ese momento, pero que también trabajó en la Escuela Nacional Preparatoria formando a Gorostiza, González Rojo y Ortiz de Montellano.

La broma, al ser seguida por Jorge Cuesta con una risa estrepitosa, costó no sólo una expulsión sino dos: “Los señores Owen y Cuesta se servirán abandonar el salón; el rector será notificado”. Sin duda esta expulsión o rechazo permitió que este par de forajidos unieran sus vidas tanto en bibliotecas como en el famoso café de estudiantes “América”, destacándose también entre aquellos jóvenes la imagen de Antonio Helu, quien diera oportunidad a Owen de publicar su primer texto formal en la revista *Policromías*.

Pareciera ser que tal recinto se transformó al llegar Xavier Villaurrutia, quien era ya un poeta admirado por los dos jóvenes emigrados de provincia, dándose

desde el principio una amistad que Owen recordaría con estas palabras: “Casi desde la llegada de Villaurrutia pusimos mesa aparte, y pronto nos fuimos a otro café. Nos habríamos cambiado de nombres, de libros, como tarjetas de presentación, conectábamos o hacíamos pastiches de lo leído”⁶.

Fuera de la publicación de “Playa de verano”, en 1924, para la revista *Antena* fundada y dirigida ese año por Francisco Monterde no tenemos más actividad de Owen. Recordemos que Monterde también daría el espacio para la primera publicación de Cuesta con “La resurrección de Don Francisco”, así como presentó “Confesiones de pequeños filósofos” de Salvador Novo, poemas y reseñas de Bodet y Villaurrutia. Es por lo tanto, este espacio uno de los lugares en que se reúne este grupo de jóvenes infatigables, anteriores a *Ulises*. Vale la pena recordar también la publicación de la conferencia “La poesía de los jóvenes de México”, explícitamente hecha para la ahora inexistente biblioteca Cervantes, en la cual no aparecían los nombres Cuesta y Owen, sin embargo pareciera que ese espacio estaba ocupado por el poeta olvidado Ignacio Barajas Lozano.

Por otra parte, es visible la situación de los jóvenes poetas en una carta escrita por José Gorostiza a Carlos Pellicer, fechada el catorce de Marzo de 1927: “En el edificio de nuestra poesía, la ventana; la ventana grande que mira al campo, hambrienta, cada noche de desayunarse un nuevo panorama, cada día. Nosotros – tú los sabes – somos las piezas de adentro. Xavier, el comedor. Los demás, las alcobas. Hasta la última, la del fondo, que es Jaime Torres Bodet – ésta amagada de penumbras, con una ventanita alta a la huerta, y dentro, en un rincón, la lámpara en que se quema el aceite de todas las confidencias. ¿Salvador

⁶Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, Obras, p. 241.

Novo? La azotea. Los trapos al sol. ¡Y ese inquieto González Rojo que no se acuesta nunca en su cama!”⁷.

Demostrando con esto que Cuesta y Owen integrados muy próximamente a la generación, no formaban parte de este grupo para principios del año 1927, a un año de *La antología de la poesía mexicana moderna* y de la formación de la revista *Contemporáneos*.

Para la apertura del año 1924, entre un espacio de cordialidad y modificaciones no violentas, en el plano político, por la reorganización bancaria del país y la transición presidencial que caía en manos de Plutarco Elías Calles, es importante no olvidar la enorme difusión de la cultura llevada a cabo por Carlos Noriega Hope desde *El Universal Ilustrado*, mostrando con esto que la imagen protectora del ilustre José Vasconcelos había desaparecido un poco del grupo, sin embargo no para Cuesta y Novo, quienes continuaban con publicaciones esporádicas en la revista *La antorcha*; no hay que olvidar las publicaciones teatrales del año 24 a cargo de Novo en *El Universal Ilustrado*, con una obra menor titulada *El divorcio*, así como *Ventana a la calle* de José Goróstiza que apreció en el mismo espacio.

Las obras publicadas por estos jóvenes en 1925 permitieron la aparición de distintos poetas y narradores, lo que daría lugar a dos grupos antagonistas, cosa que se aclaró con la aparición de una declaración de guerra en el ensayo “El afeminamiento en la literatura mexicana” a cargo de Julio Jiménez Rueda. Los dos grupos que se reconocieron como rivales, estridentes y los que llamamos después Contemporáneos, gozaron de espacios en los que aparecieron novelas tan importantes como *La llama fría* en la sección La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* colección en que apareció igualmente *El café de nadie* de

⁷ Guillermo Sheridan, Correspondencia 1918-1928, pp. 136, 137.

Arqués Vela; sin olvidar la publicación de “Suite”, “Enme”, “Sueño” y “Pureza”, futuros poemas pertenecientes al libro *Desvelo* de Owen, así como en 1926 se publicaría un fragmento de una novela, la cual aparecería en el periódico con el título *Elegía en espiral* (del próximo libro *Muchachas*), y que más bien se publicaría después como *Novela como nube*.

Para estos años, nuestros poetas se mueven entre los 19 y 25 años de edad. Presentan el fenómeno de una publicación un poco más formal y madura, huyendo ya de las actitudes pubertas de algunos autores prematuros dentro del grupo. Aparecieron, *Biombo* de Jaime Torres Bodet, *El trompo de siete colores* de Bernardo Ortiz de Montellano, *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza, *Ensayos* (que incluye los *XX poemas*) de Salvador Novo; ese mismo año también Gilberto Owen redacta esporádicas apariciones periodísticas. Owen edita su libro *Desvelo*, modelo parecido al que siguió Xavier Villaurrutia con su libro *Reflejos*. Como hemos visto, un libro da la pauta a otro, recordemos que fue Gilberto Owen uno de tantos en reseñar el libro *Biombo*, a la par de Gorostiza, Luis G. Urbina y otros.

Nuestro querido poeta sinaloense publica, en *Revista de Revistas*, para el número del 24 de enero de 1926, una loa correspondiente al libro de Torres Bodet, incluso es importante destacar que el poema titulado “Playa” de Torres Bodet, el cual está dedicado al reseñista, comienza declarando, con perspicacia, que no se creía mucho el espíritu japonés blasonado por la retórica externa.

Por su parte, ya dentro de los términos del análisis y en los términos formales que obedecen a la tradición hispanista, Owen marca la comparación de un par de poemas simples con la tradición de Juan Ramón Jiménez, una suerte de continuidad o de géneros que se encuentran bajo determinadas circunstancias

modernas: “Pero el tono menor de Juan Ramón Jiménez o el de este poeta nuestro son una cosa más sólida y tónica, por una parte, y, además, más aquilatada, “difícil y fina”, para decirlo con palabras gratas a aquél. Nos place ver en estos versos sólo una apariencia de sencillez; una desnudez culta, civilizada”.⁸ Demostrando con esto que poco a poco se abría una amistad entre los miembros del grupo que queda representada por la publicación de distintos textos o dedicatorias.

En ese mismo tono para 1927, ya aparecido el libro *Reflejos* de Villaurrutia, la nueva opción de publicación para Owen se presenta en la revista *Sagitario*, en que aparecen un par de poemas como “Pureza” y “Anti-orfeo”, así como dos artículos tan importantes como extraños, el primero dedicado al primer libro de Xavier y que se encuentra plagado de chistes privados y coloquialismos propios de ellos, sin embargo el texto se caracteriza por una calidad crítica única, denominando y confirmando la tesis del autor al decir que “Reflejos es mi mejor obra crítica”. El segundo artículo aparecido y de suma importancia fue “Poesía -¿pura?- plena”, casi una declaración de principios que durante toda su vida el poeta sinaloense seguiría trabajando en sus textos creativos, oponiéndose a un formato en boga desde hace 30 años: “Poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés y su formalidad expresiva (...) Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas, y por dentro, presente e invisible”⁹.

⁸ “Biombo de Torres Bodet”, *Revista de Revistas*, 24 de enero de 1926, p. 18, en *Obras*, p. 215.

⁹ Gilberto Owen, “Poesía -¿pura?- plena”, *Obras*, pp. 227, 228.

El nacimiento de la revista *Ulises* tiene como antecedente a la revista *Forma*, encargada de los temas más comunes de artes plásticas, en la que Novo coordinaba la dirección editorial y en la cual colaboraron Villaurrutia, Samuel Ramos, Owen y Cuesta, sin embargo, esta empresa obedecía más bien a una suerte de pleitesía prestada a Puig Casauranc, Secretario de Educación Pública que reglamentó la educación primaria privada en México y que trabajara fielmente bajo las ordenes de Plutarco Elías Calles y ayudara para pagar la revista *Ulises* después de que estos jóvenes mostraran su rectitud ante ciertos mandatos.

Ulises quería haber aparecido en enero de 1927 pero debido al viaje de Novo a Hawai para representar a México en “La primera Conferencia Panpacífica sobre educación”, por una invitación del doctor Puig, se tuvo que atrasar la aparición de la revista que viera la luz hasta el mes de mayo.

Bajo el nombre de algo tan solitario como Ulises, tan aislado, voluntarioso, ingenioso y sobre todo con una conciencia del desastre, por fin aparece con un precio de portada de 50 centavos, con la peculiaridad de aceptar suscripciones en sus oficinas de Brasil 42, departamento 10 (cerca de la Facultad de Medicina), que no era otra cosa sino un cuarto de servicio que Novo hacía tiempo había rentado como estudio. Vale la pena decir que después del sumario del primer número, apareció el primero de los epígrafes que subrayaban el tono homérico de la empresa y aclaran los principios del grupo ante los postulados del viaje inmóvil que dirigía la estética y ética de la revista:

La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas. Eugenio D'Ors.

La tête au pole, les pieds sur l'Equateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre. Paul Morad

(La cabeza en el polo, los pies sobre el ecuador, que borramos, este es el eterno viaje alrededor de mi cuarto)

Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse. André Gide.

(Hay un poco de Sindbad dentro de Ulises)

Going to dark bed there was a square round Sinbad the sailor's roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler. James Joyce, Ulysses.

(Yendo a la cama oscura, había un cuadrado rodeando a Sindbad el marino el huevo del pájaro auk en la noche de la cama de todos los auks de las rocas de oscuridadmala la luzdeundíatardio)

Il faut perdre pour se retrouver. Fénelon.

(Hay que perderse para encontrarse)

L'ennui, fruit de la morne incuriosité. Baudelaire

(El aburrimiento fruta de la taciturna incuriosidad)

Que hizo la revista en ese momento y que posiblemente nadie se había atrevido a postular desde el sectarismo de un grupo es la posibilidad de interrogar a toda su generación sin ampararse en consignas, ya que no hubo más que sutilezas ideológicas que alcanzaron a deslumbrarse para ciertas personas que entendían el mensaje nunca codificado para todos.

La revista otorgó gran importancia al rubro de la nueva narrativa y publicó fragmentos de *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, *Return Ticket* de Salvador Novo, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* de Gilberto Owen, quien publicó poemas en la revista como son "Corolas de papel de estas canciones", "Niño Abril me escribió de un pueblo", "El agua entre los álamos", perteneciente a *Desvelo*, Owen también publicó una reseña al libro

Pájaro pinto de Antonio Espina. Es de suma importancia ver que fue en *Ulises* en donde aparecieron los primeros poemas del primer libro de Owen, con títulos como “Teologías”, “Maravillas de la voluntad”, “Interior”, “Novela”; vale la pena revisar un poema hecho en prosa, al más puro estilo de Max Jacob, titulado “Poética” que se puede considerar una declaración de principios, que viaja presentándonos a una mujer llamada María, conocida en una tarjeta postal y que siempre encuentra la manera de llegar a nuestro poeta. Sin embargo, jamás esta imagen de la poesía, como un ente femenino deja de violentarlo, pues huye siempre cuando nuestro poeta intenta darle un poco de retórica. Es importante ver la flexibilidad de los términos, pero medio en broma y medio en serio, nada podrá ser negado por el carácter misterioso, juguetón y sugerente, tanto de Owen como de sus textos:

Poética

Esta forma, la más bella que los vicios, me hierde y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María. Y es que no pensé en que jamás tomaba el ascensor, temía las escaleras como grave cardíaca, y sin embargo, subía a menudo hasta mi cuarto.

Nos conocimos en el jardín de una postal. A mí bigotes de miel y mejillas comestibles, los chicos del pueblo me encargaban sustituirlos en la memoria de sus novias. Y llegué a ella paloma para ella de un mensaje que cantaba: “Siempre estarás oliendo en mí”.

Esta forma no les creía. Me prestaba sus orejas para que oyera el mar en un caracol, o su torso para que tocara la guitarra. Abría su mano como un abanico y todos los termómetros bajaban al cero. Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca. Siempre andaba desnuda, pues las telas se hacían aire sobre su cuerpo, y tenía esa grupa exagerada de los desnudos de Kisling, sólo corregida su voluptuosidad por llamarse María .

A veces la mataba y sólo me reprochaba mi gusto por la vida: “¡Qué truculento tu realismo, hijo!” – Pero no la creáis, no era mi madre. Y hoy que quise enseñarle la retórica, me hirió en el rostro y huyó por el techo.

Uno de los grandes proyectos que acompañaron a la revista o que más bien fueron efecto de la desaparición de la misma, fue la idea de una compañía teatral, bajo el mismo nombre de Ulises y que comenzó como un proyecto independiente y experimental. La primera presentación formal de la compañía se llevó a cabo en una función privada en la casa de Puig Casauranc, quien después dio dinero para contratar un teatro. Después de la renuncia de Novo a la dirección de la revista, Owen y Villaurrutia invirtieron el dinero conseguido en una producción llevada a cabo en el teatro Virginia Fabregas, presentando los días cuatro y cinco de enero *Simili* de Claude Roger-Marx , traducida por Owen, y *La puerta reluciente* de Lord Dunsany traída al español por Enrique Jiménez Domínguez, siendo este último el director de las primeras dos piezas; se encargaron de la escenografía Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.

Es importante destacar que fue en este teatro experimental donde se representaron obras nuevas, los actores rara vez eran profesionales como Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo, Antonieta Rivas Mercado, Matilde Urdaneta, Judith Ortega, Carlos Luquín y Rafael Nieto.

Según Celestino Gorostiza, la recepción del público burgués del porfiriato había creado un monstruo acostumbrado al melodrama lacrimoso o a la zarzuela boba. Sin embargo, la respuesta del público fue buena en el teatro Fábregas, no se sabe si por la admiración del público o por la necesidad de ser escandalizados, llegó a tanto la antipatía de algunos grupos que en el Teatro Principal de la Ciudad de México, una compañía de comedia ligera, dirigida por Jorge Loyo y

con música de Bilbao, estrenó una comedia titulada *El teatro Ulises* en franca burla del proyecto.

Terminada la temporada en el teatro Fábregas, gracias a Salvador Novo, la compañía pudo seguir trabajando en Mesones número 42, sin mucho éxito debido a la poca publicidad y falta de interés del público.

La voluntad teatral no dejará de estar presente en la vida de los Contemporáneos, sin embargo grupalmente no se caracterizan por ser una generación de grandes publicaciones dramaturgicas, por ejemplo, hay un interés de Ortiz de Montellano sobre las marionetas en el ambiente rural mexicano. Celestino Gorostiza publicó, entre otras obras, un drama en un acto, titulado *El nuevo paraíso*. Por su parte, Novo dedicaría gran parte de su vida a impulsar el teatro desde la burocracia; Villaurrutia escribía varias piezas fallidas, así como José Gorostiza jamás se decidió a mostrar al público su trabajo; Cuesta, por su parte, nunca se interesó en el teatro, más allá de *La calle del amor*; Ortiz de Montellano no hizo nada después de un par de experimentos teóricos, Torres Bodet y González Rojo preferían la opera; según el teórico Edgard J. Mullen, González Rojo y Owen sólo entraron a la experiencia teatral porque estaban absolutamente enamorados de Clementina Otero.

Al comenzar 1928, se logró sin duda lo que se había visualizado en *Ulises*, aparecieron poco a poco las novelas experimentales que la generación había propuesto con recursos parecidos a los de Joyce, Proust, Giraudoux y Max Jacob; teniendo como interés principal los motivos poéticos y no tanto la narración lineal desde una imagen de la novela tradicional. Apareció primero *Margarita de Niebla* con una aceptación buena del público, incluso llegó a la segunda edición en editorial Cvltvra, algo sorprendente porque no había

acontecido desde Federico Gamboa con *Santa*, esto debido a un excelente manejo de una estética amorosa, muy en boga en ese momento. sin embargo la aparición de *Dama de Corazones* de Xavier Villaurrutia, así como *Novela como nube* de Owen, al ser experimentos más propios de la poética de Jacob tuvieron una recepción más reticente.

Es pertinente dejar en claro que la narrativa en el rubro de la novela, no obedece sino a un apasionamiento momentáneo, exceptuando claro a Torres Bidet. Por ejemplo en el caso de *Dama de Corazones*, su autor aseguró después enfermarle la estética de su novela le había enfermado, Novo por su parte jamás pudo dar a conocer *Lota de loco*, ni Enrique González Rojo su *Viviendas en el mar*. Owen, por su parte, no volvió a escribir narrativa durante toda su vida.

La palabra contemporáneos, como un concepto de revista, no nació en 1928, como comúnmente se cree. Tres años antes, ya se había hablado de imitar el proyecto de la *Revista de Occidente*, esto dio paso a que se discutiera e incluso se planeara la revista bajo el título de *Contemporáneos*.

Suele aceptarse que el nombre fue propuesto por Torres Bodet, aunque no sea mencionado en sus memorias. Emilio Abreu Gómez, cuya relación con el grupo se iniciaría tres años más tarde, insiste en que el nombre fue inventado. Novo por su parte, insinúa que el nombre fue tomado de las *Editions du capitol* de París, en 1923, que contaba en sus archivos con la colección de literatura “*Les Contemporains*”, en que aparecían publicados Gide, Maurras, Proust, etcétera.

Con una concepción tal vez no tan profesional debido a la edad y a la seriedad que requería el proyecto, todo quedó en un mero plan especulativo ya que el proyecto no cuajó. Sabemos que Torres Bodet escribe a Reyes para solicitarle su colaboración para la revista en 1925:

Jaime Torres Bodet. Altamirano 116, México D.F.

A 3 de junio de 1925

Señor Lic. Don Alfonso Reyes, Ministro de México, París.

Mi admirado amigo: No sé si Villaurrutia o González Rojo o algún otro le hayan anunciado la próxima aparición de nuestra revista “contemporáneos”.

Deseamos que el primer número corresponda al mes de agosto. La revista será probablemente mensual. ¿Querría usted enviarnos algo suyo para el segundo número, el de septiembre? Necesitamos su ayuda pues contamos ya con su amistad generosa. En cuanto salgan los primeros ejemplares tendré especial cuidado en enviarle diez o quince para que tenga la bondad de distribuirlo bien entre escritores de París y de España. A todos ellos hemos de ir dirigiéndonos en lo sucesivo, pero existe el inconveniente de que cobran su colaboración y no hemos encontrado todavía el secreto de acuñar nuestra admiración.

En espera de sus noticias y con un saludo de nuestros amigos Villaurrutia, González Rojo y Goróstiza, quedo de usted amigo devoto y afectísimo servidor,

J. Torres Bodet¹⁰

Es interesante puntualizar que la postura de la revista, aunque no se haya llevado a cabo por la falta de dinero o por equis circunstancia, tiene la idea de pedir a autores europeos su colaboración y no conformarse con meras traducciones sin autorización de algún texto ya publicado en la *Revue Française* o en la *Revista de Occidente*.

Así pues, este momento de planeación tiene su merito por la visualización del fenómeno que sería la revista. El hecho es que cinco meses más tarde, el 26 de Octubre, Torres Bodet le contesta a Reyes:

Contesto de prisa, la prisa de siempre -¿Cuándo tendré la quietud necesaria a las amistades completas?- su afectuosa última carta. Me apena que haya servido de ocasión para escribirla

¹⁰ Carta perteneciente a Luis Mario Schneider y publicado en el libro *los contemporáneos ayer* de Guillermo Sheridan, p, 205.

usted y recibirla yo una indisposición suya y espero, deseo que, próximas veces la salud sea tan generosa con lo fue hoy, la enfermedad. Contemporáneos ha corrido la suerte de tantas otras sus hermanas, revistas concebidas para la inmortalidad, muertas antes de nacer. No me avergüenzo de este fracaso, ni se avergonzarán los que conmigo lo compartieron. Hay que culpar un poco de esto a México. El escritor tiene aquí que pensar, que escribir, que vivir sin un público a quien dirigirse. Los librereros lo dicen: “La gente no lee”... ¡Vea usted si ha de ser terrible coincidir con este criterio¹¹.

Ya fundada la revista en 1928, Owen publica en el número dos y en el cuatro un par de textos pequeños. Su anexión al servicio diplomático mexicano en New York, así como los problemas personales con Torres Bodet, lo llevan a la conclusión de no volver a publicar en *Contemporáneos* sino hasta el número siete y once en que Torres Bodet deja la revista para irse al servicio diplomático en España. Actitud presente también en Cuesta, Novo y Gorostiza, aunque es posible que estos problemas hayan nacido de la selección de *La antología de la poesía mexicana moderna*, pagada por el general Álvaro Obregón y dejada la organización del libro en manos de Jorge Cuesta, quien distribuye a los autores de manera extraña, pues la última sección del libro no aparece organizada por las fechas de nacimiento o por abecedario, sino, por una suerte de amistad.

Al parecer, la salida de nuestro poeta a la gran manzana se debió, según sus cartas, a un intento inútil por revivir la revista *Ulises* y por su internacionalización, así el siete de mayo de 1929, llega una carta dedicada a Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, en un momento en que pareciera ya estar organizada la nueva era de *Ulises*: “Queridos X. V. y S. N.: Díganme si en principio, no habría inconveniente en editar una segunda época de *Ulises* aquí, en New York. Sería algo como *Transition*, en París. Le Clercq se encargaría de

¹¹ Idem, 206

la parte en inglés, yo de la española. Sería igual al antiguo *Ulises*. Exclusivamente curiosidad y crítica. Sólo que un poco más extenso, pues se trataría de hacerlo interesante para toda América”¹².

Al acabar su estancia en Estados Unidos, Owen es cambiado por un periodo corto a Ecuador y a El Perú; después de un largo periodo de publicaciones no estables, se instala por fin en Colombia, donde por ayuda de Alfonso Reyes aparece su libro *Línea*, publicado por Editorial Proa, Cuadernos del Mar de la Plata. Mismo que pareciera ser más bien una antología formada por textos recopilados por sus amigos que un libro bien planeado; así pues mientras más se integra a la sociedad de su país sede se desenvuelve mejor con la alta sociedad, ya que conoce ese, mismo año, a su única esposa Cecilia Salazar, hija del general Salazar expresidente de la república, permitiéndole con ello para 1931, obtener una vida placentera. En palabras de Castro Leal, para su *Antología de la poesía moderna* en su nota de introducción a Owen, escribió: “En este país entra en la fábula. Se contaba que la riqueza de su mujer era inmensa y que él vivía cazando fieras en la selva colombiana”¹³.

Debido a su alcoholismo y al juego en los casinos, Owen en 1932, es cesado de su puesto en la embajada mexicana en Bogotá; sin embargo de la manera más diplomática Manuel C. Téllez, objeta que el motivo se debió: “por la falta de cumplimiento de sus labores oficiales, abandono del lugar de su residencia sin previa autorización e ingerencia en asuntos políticos de un país extranjero”¹⁴.

El periodo de 1933 a 1934, debido a la buena situación económica y a la pérdida de su empleo, nuestro querido poeta que desde *Contemporáneos* no

¹² Carta a Xavier Villaurrutia, en Owen, Obras, p. 264.

¹³ Antonio Castro Leal.- La poesía mexicana moderna, pp. 355.

¹⁴ Documento de la SRE, fechado el 5 de octubre de 1932, en el expediente de Gilberto Owen.

había tenido una situación tan activa, se une a las actividades del periódico *El tiempo de Bogotá*, con pequeñas colaboraciones que van desde poemas, ya antes publicados, como la aparición de “El infierno Perdido”, así como también se dedicó a promover la obra de Xavier Villaurrutia. Por otra parte, se dedicó a la crítica teatral clásica con su ensayo “Suma de ocios: Motivos de Lope de Vega”, así como un ensayo determinante de la nueva pintura colombiana, a partir de un texto titulado “Cartel sobre la discreción de la pintura de Ignacio Gómez Jaramillo” y “óleos de Gómez Jaramillo”, el primero reciclándose aquí en México –donde dejará a su esposa- como una carta de presentación después de su estancia en Sudamérica.

Debido a una serie de problemas familiares y a una estancia relativamente larga de nuevo en la ciudad de México, nuestro poeta colabora poco con la revista *Letras Mexicanas*, algo de crítica teatral, debido a la puesta en escena “El Monologo de Axel” que había montado y había traducido el grupo de teatro Orientación, a cargo de Celestino Gorostiza. Aparece “Discurso del paralítico”, poema que pertenece al libro *Perseo Vencido*, de la serie poemas superfluos, después de un largo periodo de ausencia en el mundo cultural, para 1942 aparece la continuación de la serie de poemas antes mencionados con “Laberinto del ciego”, en una revista de La Habana, llamada *La Verónica*.

Los últimos dos sucesos importantes conforme al mundo de las publicaciones son la participación constata de Owen en la revista *El Hijo Pródigo*, así como la formación de su poema “Simbad el varado”; el cual aparece en 1943 por primera vez (publicado bajo una estructura extraña por la aparición de los poemas, “El naufragio”, “El mar viejo”, “Al espejo” y “Llagado de su desamor”, los cuales no estaban estructurados como una crónica de viaje); así pues la colaboración de nuestro poeta en *El Hijo Pródigo* va desde la traducción

de *Los alimentos terrestres* de Andre Gide, como *La actualidad de las sectas* de Roger Caillois, el cuento *Lazarina entre cuchillos* de Rosso de San Secondo, que tradujera con Agustín Lazo, así como dos ensayos laudativos dedicados a Xavier Villaurrutia y un tipo *De Profundis*, titulado “Encuentros con Jorge Cuesta”; para cerrar con estos años de gran producción y su colaboración en la revista *Letras de México*, en 1944 bajo el título de “poemas”, aparecieron “*Virgin Island*”, “El patriotero” y “El hipócrita”; los cuales también se incluirían en esa bitácora de viaje de nuestro moderno Simbad. Sin embargo, para 1945, tal vez a modo de agradecimiento por las atenciones brindadas por el pueblo colombiano y por la posibilidad de la publicación, aparece el poema “Varado Simbad”, ya más estructurado en esa suerte de bitácora que conocemos como el poema final, dándose a conocer los primeros veinte días que formarían la serie tal cual la conocemos. Sin olvidar por otro lado la aparición en la Ciudad de México, en Ediciones firmamento, de *El libro de Ruth*, el cual sería incluido posteriormente en *Perseo vencido*.

Después de una estancia poco fructífera en la ciudad de México en cuestiones laborales, Owen consigue para 1946 una embajada cultural en Filadelfia, lo cual solventaría un poco su situación económica y se llegaría a un sano acuerdo con su aún esposa Cecilia, la cual bajo el gran capital económico que la acompaña, decide seguir a su esposo, el cual divide sus actividades diplomáticas con las paternas, dando pues sus fines de semana enteros a la familia que alguna vez había construido, y a la vez había olvidado por rendirse por un breve tiempo, a los encantos de Josefina Procopio y, sobre todo Clementina Otero.

Después de una leve reutilización de textos para la revista cubana *Orígenes*, quienes publicaron el poema “Bozz se impacienta”, no es sino hasta

1947 que la editorial peruana Lumen se decide a publicar *Perseo Vencido*, que jugaba el papel de anexo a la revista *San Marcos*, del Instituto Periodístico de la Facultad de Letras de La Universidad Nacional Mayor de El Perú. Llama la atención que es un libro que presenta la edición definitiva con los 28 días de la bitácora de nuestro incansable navegante, en que encontramos también otros apartados, como el “Madrigal de Medusa”, “Tres versiones superfluas” y “El Libro de Ruth”. Siendo de mucha importancia porque sería lo último en vida que publicaría nuestro autor. Todo lo demás es una suerte de investigación o un simple golpe de dados, sin restarle a esto importancia, ya que para 1957 apareciera *Primeros Versos* gracias a Rafael Sánchez Frausto.

Este es el encuentro de nuestro autor, un punto medular de la poesía del movimiento fijo, un espacio para la reflexión o un canto para la reconstrucción, así lo hizo saber mucho antes a Alfonso Reyes en una carta fechada en los primeros años de 1933: “La vida de Simbad, que empecé a escribir danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que le he reanudado”¹⁵. Olvidémonos, la vida se celebra, los muertos están en otra parte y no saben leer, en las tumbas sólo quedan piedras, tierra y algo tan inútil que en cierto sentido es innombrable.

¹⁵ Gilberto Owen.- Obras, p. 278.

Sin duda es difícil hablar de un término tan extraño y tan poco en boga en la literatura actual como “El viaje inmóvil”, esto debido a que la unión de palabras de significado opuesto parecieran marcar un estado de repulsión insalvable. Un análisis como éste no estaría completo sin recurrir antes a la autoridad más pertinente: el diccionario de La Real Academia de la Lengua Española, quien nos dice que “viaje” proviene del catalán *viatge*, siendo pues la primera acepción “La acción o efecto de viajar”, y la segunda, “Jornada que se hace de una parte a otra por aire, mar o tierra”. Esta misma autoridad define “inmóvil” como una palabra proveniente del latín *inmobilis- atis*, como un adjetivo de “algo que no se mueve”.

La pregunta entonces es ¿cómo reunir dos puntos tan distintos? ¿Cómo admitir que el sustantivo viaje vaya unido al adjetivo inmóvil? ¿Cómo es posible que lo móvil, lo que necesita desplazamiento corporal, que se relacione tan firme como una raíz o una enorme piedra? ¿Cómo hacer que lo no dispuesto al movimiento se desplace de un lado a otro?

Antes que nada quisiera poner en claro un par de ideas en torno a la unión de los contrarios, ideas que nacen desde el conocimiento de la naturaleza, pero que llegan hasta la lógica tradicional como un instrumento de la ciencia. Empedocles, por ejemplo, intentó sintetizar las distintas fuerzas que influyen en procesos como el amor o la lucha. Por su parte, Anaxagoras pensaba que los contrarios coexistían en el substrato (*Fedón* 87c).¹ La tabla pitagórica de los contrarios nos demuestra la especial atención a tal tema, así como su continuidad, ya que Platón creía que se podía explicar la pesadez y la levedad de los cuerpos a través del término pitagórico de lo afin; por su parte, el padre de los

1 Platón.- Diálogos socráticos, 93

Diálogos vuelve al tema de los contrarios en *Fedón*, cuando analiza la relación entre las cualidades contrarias.

Esta temática de los contrarios es abordada por Aristóteles cuando postula que lo armónico se genera de su contrario (*Phys*, I 6, 188a 188b). También emplea esta oposición de fuerzas cuando analiza la diferencia específica que hay entre las especies que forman un género y la oposición que hay entre lo perecedero y lo imperecedero (*Met*. X 1058 a 1058b).

Aristóteles, en distintos textos, observa la perennidad y la eternidad de los objetos, por lo que introduce un tercer término conciliador al que llama “la causa material y sujeto común de los contrarios” (*Met*. XII 10,1075a). El nacimiento de este tercero es el efecto de la unión de los contrarios. Ya la escuela platónica, por su parte, había hablado de la necesidad de los contrarios para la unificación de los géneros en un absoluto universal. Esta unión recurre, como hemos visto, a un término medio que, por ejemplo, fue llamado durante toda la Edad Media *conjunctio*. Esa fue la solución de la unión entre los contrarios.

No es sino a través del arte que los géneros contrarios se unen con mayor éxito sin necesidad evidente de ese tercer término lógico. La poesía, por ejemplo, presenta un mundo alterno al lugar en que habitamos, un mundo de las posibilidades abiertas donde podemos juntar en una metáfora lo frío-caliente (el fuego abrasador y el hielo helado del que habló Quevedo), la muerte-vida que ha sido excelsamente representada en muchas culturas prehispánicas, como por ejemplo, la máscara de Tlatilco (1800 a.c.) o la máscara de Soyáltepec, cuyo lado derecho representa la mitad de una faz humana y cuyo lado izquierdo representa la misma reproducción pero sin carne; así pues en este ejemplo se encuentra la dualidad complementaria y armónica, el medio en que se unen los contrarios equilibradamente.

Casi nadie ha teorizado formalmente en la noción del viaje inmóvil porque precisamente dicha posición contradictoria, no obstante, como lo hemos observado, logra describir con precisión una disposición anímica, una actitud vital. Como ocurre normalmente en estos casos, la pauta no se ha dado en un riguroso mundo conceptual, sino en el flexible y preciso universo de la poesía. En México, muchos hablaron del tema sin formalizarla precisamente. Jaime Torres Bodet, en un poema titulado “Viaje inmóvil” que fue publicado en el libro *Sonetos* (1938), insinúa que este termino es un tipo de reflexión que parte del sueño, una deformidad del mundo real, una posibilidad de desplazarse de un lado a otro sin necesidad de moverse, un medio para ir de un punto de la conciencia a algún sitio ajeno; es una búsqueda del “yo” en la sinceridad de ese raptó que se produce en el sueño como un largo monólogo:

I

Cuando la noche cierra en ti esa puerta
que ya no puede abrir ninguna mano
mortal, y del dolor – como de un vano
sueño, en el sueño – el sueño te despierta;
cuando el cansancio de la voz incierta
no toca ya de ti sino el lejano
litoral en que el ángel cotidiano
deja, al partir, su túnica desierta;

III

Porque con alguien vas rumbo a ese abismo
del que regresas perdonada y muda;
alguien, que de tu cuerpo me desnuda,
y ese rival ¿quién es, sino yo mismo?
te busco en el colérico espejismo
que, mientras no me sientes, te demuda;

pero descubro nada más mi duda,
tu ausencia, mi rigor, nuestro egoísmo...²

No obstante, no es siempre durante el sueño que “el viaje inmóvil” puede llevarse a cabo, pues también durante un viaje formal como el de Moisés (a través del desierto) o el de Nehemías (por los caminos áridos de Jerusalén) puede producirse una experiencia análoga. Digo esto porque he llegado a la conclusión de que lo más cercano al concepto del viaje inmóvil es una tipo de reflexión, o más bien, una suerte de corriente temporal (personal e íntima) dentro del Tiempo común a todos. El acto reflexivo nos permite ir más allá de la concepción delimitada de la realidad en un determinado instante, ya que si analizamos la definición veríamos que ésta se entiende como la capacidad de comprender e interpretar un hecho gracias a un proceso mental.

La mejor manera de explicar esta idea posiblemente sea ejemplificándola con una obra literaria, “El milagro secreto” de Jorge Luís Borges, en que narra la historia de un judío llamado Jaromir Hladík, quien durante el holocausto fue condenado a ser fusilado; sin embargo, debido a un hexámetro no terminado de su poema, el personaje suplica a Dios que prorrogue su vida un año entero para poder terminarlo. El deseo es concedido, aunque finalmente el poeta descubre la poca contundencia rítmica de su último verso. Una vez terminado el poema, Jaromir Hladík morirá apenas dos segundos después de disparadas las armas. Esta historia describe claramente la noción de viaje inmóvil, ese proceso de consciencia donde un tiempo interior se sobrepone a las nociones de tiempo delimitadas en el exterior. Hladík pudo desplazarse durante un año entero en dos

² Jaime Torres Bodet, Obras escogidas, pp, 67-68

segundos y comprender que el tiempo interior va más allá del tiempo entendido como una pura medida del movimiento.

Este tema, pues, ha sido abordado innumerables ocasiones y desde muy distintas perspectivas y escuelas. Podríamos hablar, incluso, de que existe una preocupación casi consustancial a este respecto, y que tales planteamientos han observado diversas variantes. Este estudio que propongo, más allá del abordaje histórico, es en cierto sentido un simple repaso por textos en los que he encontrado un punto de convergencia con mi tesis, un punto que por así decirlo encadena una reflexión con la otra. Los términos han cambiado de nombre o de nomenclatura, pero no de dirección ni de impulso.

Los viajes del alma:

Si consideramos que el cuerpo y el alma viajan juntos pero que tarde o temprano tienden a derroteros distintos, no hay duda que, una vez más, el ejemplo más certero de tal postura podemos encontrarlo en *La Iliada*. En el tercer verso del primer capítulo: “*Pollàs d’iphthímous psychàs Aidi proíapsen*” se habla de todas las valientes almas (*psychàs Aidi*) que van directas al Hades en un viaje puramente espiritual. De este modo se ejemplifica la preeminencia del alma sobre el cuerpo, pues está continúa su travesía aún cuando el cuerpo haya perecido.

Quiero ahora recordar otra famosa escena que delimita en cierto sentido la idea del alma en el mundo helénico. Casi al final del diálogo *Fedón* en el que Sócrates, a punto de morir, se empeña en demostrar la inmortalidad del alma, o más bien, de la Psyque. En el párrafo 115 c, su viejo amigo Critón le pregunta: “¿Y cómo te enterraremos?” Sócrates le responde “. Como queráis, siempre que me atrapéis y no me escape de vosotros”. Sonriendo entonces serenamente y

dirigiéndonos una mirada, comentó: “No logro persuadir, amigos, a Critón, de que yo soy este Sócrates que ahora está dialogando, sino que cree que yo soy ese que verá un poco más tarde muerto, y me pregunta ahora cómo va a sepultarme. Lo de que yo haya hecho desde hace un buen rato un largo razonamiento de que, una vez que haya bebido el veneno, ya no me quedaré con vosotros, sino que me iré marchando a las venturas reservadas a los bienaventurados, le parece que lo digo en vano, por consolaros a vosotros, y a la par, a mí mismo... Vosotros, por tanto, sedme fiadores de que no me quedaré después de que haya muerto, sino que me iré, abandonándoos, para que Critón lo soporte más fácilmente, y al ver que mi cuerpo es enterrado o quemado no se irrite como si yo sufriera cosas terribles, ni diga en mi funeral que expone o lleva a la tumba o que está enterrando a Sócrates”.³

Sócrates afirma que él es no su cuerpo, sino su alma que, en el momento de morir, escapará inmortal hacia otro mundo. En todo caso, recordemos la importancia que los griegos daban a los ritos fúnebres, y al homenaje final al cadáver que debía ser quemado o enterrado con los merecidos últimos honores. Basta recordar, si necesitamos algún otro ejemplo, a Antígona.

El buen Critón andaba preocupado con sobrada razón por el entierro, aunque, con su escaso talante filosófico no entendiera bien la perspectiva socrática acerca del alma. En todo caso, el desprecio de Sócrates por el cadáver, es decir, por el cuerpo ya sin alma, desecho material de la persona, que es en esencia espíritu, debía sonar muy paradójico a cualquier griego de su tiempo. Tanto como esa otra sentencia suya de que la tarea esencial del filósofo debía ser "el cuidado del alma", *la therapeía tes psychés*. Sócrates se esforzaba en

18 Platón, Diálogos, p. 46.

proponer así una radical inversión de los valores y las opiniones usuales con respecto al cuerpo y al alma. La llamada *Unwertung der Werte* socrática y platónica va a tener consecuencias trascendentales para toda la ética posterior entorno a los viajes del alma.

Aristóteles, por su parte, reflexionando en torno a la Psyque, la considera como un ente que se presta a la pura reflexión más allá de lo corpóreo y más allá de lo temporal. Nos da la idea de que no existe una dualidad tan compacta como la planteada por Platón, ni tampoco la accidentalidad de la unión de psyche y soma. Por el contrario, en un esfuerzo de reestructuración, cree que es el complemento de la materia y la esencia. Siguiendo el modelo de muchos filósofos griegos del momento, Aristóteles divide el Psyque en tres grupos, el vegetativo (que se caracteriza por ejercer puras funciones de asimilación y de reproducción como en el caso de las plantas); el segundo gran grupo, llamado sensitivo, (se caracteriza no sólo por está capacitada para ejercer las funciones vegetativas o nutritivas, sino que controla la percepción sensible, el deseo y el movimiento local, lo que permite a los animales disponer de todas las sensaciones necesarias para garantizar su supervivencia); la tercera función del alma que está ubicada en un plano superior a las dos anteriores es la racional, la cual está capacitada para cumplir las funciones anteriores, más las capacidades reflexivas en alto grado, sin embargo, esta no tiene la capacidad de separarse del cuerpo.

Ya entrados en los primeros momentos de la cristiandad, predicados los evangelios, no es sino hasta la aparición de San Pablo que podemos decir que el occidente cristiano encuentra un sustento teórico en las encíclicas, pues aparece la percepción del nuevo espíritu basado en muchas de las premisas estoicas del

imperio romano en decadencia. El espíritu del creador, al ser eterno, es concebido como atemporal, como algo que eternamente se encuentra en perpetuo nacimiento. Esto se advierte en la primera carta a los corintos en que Pablo nos presenta un espíritu humano que también es eterno y aspira a la contemplación de Dios después de la promesa de la resurrección: “Y después de todos se me apareció a mí, como si se tratara de un hijo nacido fuera de tiempo”⁴. Esta es una prueba de la perpetuidad divina en el universo, la cual se repite en menor escala en cualquier hombre sencillo que sigue las enseñanzas de la vida de Cristo. El espíritu es superior al cuerpo, por lo tanto el día de la resurrección tan esperado se cumplirá la promesa de vencer a la muerte que, en cierto sentido, no es más que la falta de vivacidad en torno a la contemplación de Dios: “Y cuando este ser corruptible se vista de incorruptibilidad y este ser mortal se vista de inmortalidad, entonces se cumplirá lo que dice la Escritura: la muerte ha sido vencida: ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está, muerte, tu aguijón?”⁵

Peregrino inmóvil:

Esbozadas algunas de las ideas referentes al alma y al cuerpo, debido a la confrontación del mundo clásico y el mundo cristiano primitivo de principios de siglo, es de la mano del emperador Constantino I que la nueva religión venida de Jerusalén se apodera de occidente, bajo los nuevos medios de predicación.

El Neoplatonismo por centrarnos en otra de las esferas necesarias para comprender nuestro tema, el cual inserta la idea del movimiento de las almas dentro del mundo terreno y su aspiración al mundo de las ideas o al paraíso, viene de la mano de los postulados de San Agustín en su libro *Confesiones*, una

⁴ I cor: 15, 8

⁵ I cor: 15, 54-55 (Os13, 14)

suerte de diario íntimo y a la vez un libro de conversión hacia la vida cristiana, a la vida “estática”. Este libro describe el largo periplo que va del viaje convencional al viaje inmóvil, pues durante su vida mundana San Agustín nos lleva alrededor de muchas ciudades libertinas del imperio romano, mientras que la ascesis, por su parte, es como un viaje inmóvil hacia Dios.

No obstante, la aportación de San Agustín que ahora nos atañe corresponde a sus nociones del tiempo. Para entender cómo nuestra alma humana aspira a volver a esa realidad verdadera del paraíso, donde encontramos ese espacio en que la verdad se puede ver cara a cara, San Agustín recurre a un razonamiento lógico y lineal: futuro, pasado y presente. Ninguno de los tres es real. Esto porque el pasado ya ha transcurrido y es irredimible, por lo tanto, inexistente. El futuro, que todavía no transcurre, no es aún. Y el presente es sólo la conciencia de una mínima partícula de tiempo, siendo esta tan pequeña y tan imperceptible que se desplaza a una velocidad incalculable hacia cualquiera de los dos puntos anteriores.

La noción más próxima al presente es la de conciencia, ya que se entrelazan en ella este “ahora”, como ese punto que se mueve sin ninguna restricción, pues se desplaza de manera invariable en el único reducto en que el tiempo encarna: el instante. Desde la conciencia las nociones del tiempo se tornan un continuo presente: ya sea un pensar ahora en el pasado o un imaginar ahora en el futuro. Por lo tanto, un presente del pasado o un presente del futuro es lo único que dota de realidad al tiempo, y sólo desde ahí el tiempo ocupa su sitio privilegiado en la percepción como referencia de lo que ocurre.

Establecidos los grandes pilares del cristianismo y aclarados algunos términos pertinentes, es interesante destacar que en la poesía en los siglos II y III se presenta un fenómeno de vital importancia en el camino que vamos trazando llamado “el sueño de anábasis”, analizado por el teólogo francés A. J. Festugière, una suerte de viaje del alma durante el sueño. Esto posiblemente es un tópico muy viejo en la literatura, si consideramos, por ejemplo, los cantos chamánicos; pero no será sino hasta Dante Alighieri que bajo los postulados del cristianismo se presenta un fenómeno que para esos años llevaba el nombre de *spirito peregrino*.

Si tuviéramos que tomar una figura que nos de la base reflexiva y atemporal de *La Divina Comedia*, está sería la alegoría, la cual está íntimamente ligada a los personajes de la obra y de manera muy especial a Dante, Virgilio y Beatriz. Si ponemos atención en Dante como personaje se nos presenta como un espíritu en plena formación que aspira llegar al paraíso; Virgilio, por su parte, es la imagen de la conciencia que por no haber sido iluminada por la gracia de la palabra cristiana no puede acceder al cielo; Beatriz, por su parte, es la sabiduría divina, o más modestamente, los efectos benéficos de las modificaciones teológicas de principios del siglo XIV.

El humor reflexivo en la novela onírica del barroco:

Bajo las complicaciones estilísticas y formales de lo que representa el período barroco en las letras, sin duda este acto contrareformista salido de control totalmente para el siglo XVII va más allá de las modificaciones formales del lenguaje o de los temas variados que fluctúan entre la seriedad de los tópicos

clásicos, como los tratados por Góngora, o aquellos temas recurrentes en las novelas picarescas como *Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*.

Los sueños y discursos son en cierto sentido, la gran obra que evidencia lo más bajo de la vida durante el siglo de oro. Estamos concientes que nadie estaba seguro de la cuchilla burlesca de nuestro poeta. Vale la pena subrayar que la ficcionalización literaria del viaje a los ínfimos, además de ser un tema común, era una oportunidad inmejorable para reflexionar sobre un entorno social y cultural, sobre una estructura ideológica regida bajo los cánones del cristianismo. Es el sueño el medio que permite esta experiencia, pues se consideraba que durante el sueño el alma se separaba del cuerpo y lograba acceder a lo imposible, al tiempo sin tiempo. Esto queda claramente expuesto, por ejemplo, en el “Sueño del Juicio”, en que el personaje justifica lo visto tan grotescamente debido a los campos de lo onírico: “Digolo a proposito de que tengo por caído del cielo vno que tuve estas noches passadas, haviendo cerrado los ojos con el libro del beato Hipólito, del fin del Mundo y segunda venida de Christo, lo qual fue causa de soñar que veía el fuicio final.”⁶

Si en algo Quevedo se asemeja a Dante como escritor es en el uso de la alegoría, lo cual se debe a la similitud de juegos simbólicos encontrados en la literatura y el sueño, los que permiten abarcar a todos los zapateros, médicos, filósofos, jueces, judíos y poetas en uno solo. Ese recurso les permitió representar a ese estado descompuesto y fragmentado de la vida social y de la doble moral en turno, así como conciliar, por ejemplo, a Dios y al diablo en una charla, que en última instancia representa la coexistencia de unión del bien y el

⁶ Francisco de Quevedo Villegas.- *Sueños y discursos*, p. 131

mal, imposible aparentemente bajo una cultura tan polarizada que descansa en puntos extremos.

Ningún título durante este periodo es más enigmático y barroco que *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. La trama y la reflexión que se lleva acabo corre a cargo de Segismundo, personaje que para la segunda jornada se entera de la injusticia cometida en su contra, ya que es víctima de su padre, el rey Basilio, quien confía tanto en los hados que no duda en encerrar a su hijo en un atroz recinto fortificado. Nada más lógico que en la primera vez que tome conciencia, intente matar a su ayo Clotaldo por ocultarle su condición real y atentar contra su dignidad.

Es importante subrayar que a pesar de los conocimientos en los que se instruyó nuestro personaje central existe, la duda que lo atormenta por la posibilidad de que todo sea un sueño constante. Sueño que hay que entender el periodo del siglo de oro obedece como el resto de occidente a una doctrina católica mezclada con movimientos protestantes del norte de Europa. De ahí esa frase excelsa del monólogo en que el sueño se plantea como una posibilidad de mejorar la situación y se opone a la calidad de estar despierto, pues eso representa volver a la localidad de la torre en que estaba encerrado cual bestia. El monólogo entonces es un acto reflexivo y atemporal de conciencia pura: “Y estoy temiendo en mis ansias/ que he de despertar y hallarme/ otra vez en mi cerrada/ prisión. Y cuando no sea,/ el soñarlo sólo basta”.⁷

Neoclasicismo, entre el viaje astronómico y la sexualidad:

⁷ Calderón de la Barca.- *La vida es sueño y el alcalde de Zalamea*, p. 62

El sueño de anábasis no desaparece sino que deja de ser popular, pero aún se sigue trabajando por largo tiempo en algunos sectores; no será sino con el padre Anastasio Kircher que los viajes reflexivos en los sueños vuelven a ser populares dentro de los géneros artísticos sacros. Incluso, se podría decir que el hermetismo antiguo encuentra su lugar de arraigo en la Alemania de finales del siglo XVII, que se reparte en el movimiento de los rosacruces y algunos de los miembros más eclécticos de la compañía de Jesús, debido a que estas posturas estéticas estaban muy ligadas a las doctrinas impías de la secta griega de Hermes.

El texto a analizarse para este periodo es *Itinerarum exstaticum* publicado por primera vez en Roma en 1656 anotada y con escolios del padre Gaspar Schott. Sin embargo, las ediciones más conocidas y traducidas son las tituladas *Iter exstaticum*, la primera de Würzburg de 1660 y, la segunda, de 1671 de Nuremberg, que como vemos cambia parcialmente de título pero no de sentido.⁸ Este libro narra el viaje de un personaje llamado Teocrático (“el enseñado por dios”) que va por las esferas celestes. Este personaje es invitado a un concierto otorgado por tres músicos romanos y, debido a la maestría de estos, nuestro poeta cae en un estado de éxtasis que lo lleva a un desmayo en una planicie vastísima. Aparece entonces de un ser definido como alado, aterrador y hermoso quien tenía el nombre de Cosmiel, ministro del santísimo y responsable de invitar a nuestro poeta a conocer lo que es posible conocer en el ser humano. Así comienza el viaje por el espacio, el cual asegura no fue ficción sino verdadero. El universo es presentado como un acto geométrico al más puro estilo de

⁸ Anastasio KRINCHER, Viaje extático celeste del reverendo padre Anastasio Krincher de la compañía de Jesús.

Pitágoras, ya que cada estrella está gobernada por una virtud divina, así como un destino marcado por la divinidad conforme al movimiento de los astros, ya que los planetas y las estrellas giran entorno al sol, mientras que éste y la luna giran alrededor de la tierra.

La traducción más utilizada para *Itinerarum exstaticum* es la de Viaje extático, que en cierto sentido marca la pauta de nuestra investigación y que, como he dicho, tiene como sustento la noción de atemporalidad, la de una corriente de tiempo que se superpone a lo que llamamos tiempo cronológico desde una idea puramente métrica; es sorprendente que para finales del siglo XVII ya existiera un termino tan próximo y que marcara un antecedente de lo que nosotros consideramos como viaje inmóvil.

Otro caso interesante, por su tratamiento de la temporalidad, es el de Jean Racine en la obra *Athalie*, la cual se basa en el segundo libro bíblico de Los Reyes. Los postulados son simples ya que se plantea una polarización de los personajes entre buenos y malos, entre Juda e Israel. Como sabemos, no hay mayor tragedia que el conflicto al interior de una familia como una alegoría del malestar social; es por eso que la división familiar se presenta en un hijo bueno que obedece la ley de Moisés y otro que se dedica a negar la omnipotencia de Dios, prestándose a adoraciones de dioses falsos. La dicotomía de espacios es simple, el primero está cercado en el Templo mientras que el segundo goza de una enorme libertad. La lucha, bajo distintos términos interesantes, se complica hasta la muerte. La decisión del hijo bueno en todos los aspectos se apegada a una tradición casi sagrada, está construida por el retorno y la repetición, por la eternidad del mito que es en cierta forma una organización del caos y que representa en tal sentido la adoración justificada del dios de Israel.

Roland Barthes, en un análisis fundamental acerca de la obra raciniana,⁹ apunta la delimitación del espacio en la tragedia. En una justificación casi matemática del fenómeno se intenta ver como un personaje “A” está en una situación de supremacía ante un personaje “B”. En cierto sentido la mayor parte de las tragedias de Racine son actos violentos justificados a través de monólogos en voz alta durante toda la obra. El personaje “A” no tiene mayor posibilidad de liberarse de “B”, si no es por la muerte, el destierro o llegar por determinadas circunstancias al suicidio. Es importante puntualizar que lo que nos lleva al crimen es un periodo anterior de reflexión, es decir, en una corriente de tiempo interior, atemporal. Desde la teoría de Barthes en torno a las resonancias del teatro clásico en Racine podemos encontrar siempre este momento íntimo en que, por así decirlo, “A” tiene que debatirse entre el crimen brutal o la obediencia máxima. Otro punto destacable de este esquema es el que nos dice que la libertad de “B” es lo que hace a “A” entrar en crisis, quien por la fuerza intenta poseer algo que está en “B”; dicha paradoja entre aceptar o destruir es algo como el odio total o el amor absoluto que da como resultado una violación total del otro o la oblación. Es por lo tanto la tragedia la representación de este momento decisivo y la justificación que podría ser válida ante determinadas circunstancias; es decir, un acto que se sobrepone al tiempo real ya que siempre es la conciencia la que discurre en voz alta para el espectador que, en cierto sentido, adopta el papel de juez asustado por las circunstancias.

El viaje físico de los románticos como un acto de reflexión:

Hablar de una expresión propia del romanticismo es hablar de un sin fin de posturas filosóficas y artísticas que van desde textos como los de Johann von

⁹ “El hombre raciniano”, en Jean Racine, *Seis tragedias*, 1983, pp. 13-140.

Herder hasta la poesía de Víctor Hugo. Este movimiento se caracteriza por la entrega a la imaginación y a la subjetividad, la lucha por la libertad de pensamiento y de expresión mas allá de lo permitido, así como una concepción distinta de la naturaleza y de las grandes urbes que propiciaron toda una cosmovisión regida por una nueva concepción del movimiento.

Es de suma importancia aclarar que el periodo romántico no sólo marca una actitud ética o de apreciación artística, sino que también hay una suerte de revalorización de la moda, posiblemente debido a los cambios formales que se presentan gracias a la evolución de las distintas industrias. Sin embargo, si tuviéramos que hablar de una característica que se pueda rastrear desde el principio del movimiento esa es la actitud del viaje físico como una experiencia de vida. Los ejemplos abundan; Hugo, Lord Byron, o René de Chateaubriand ilustran esta tendencia.

Ello quizás se deba a las experiencias de la vida a las cuales los románticos estaban entregados totalmente, ya que abogaban por la libre interpretación de actos, además del encomio de la imaginación. Chateaubriand, que para 1791 sentía los movimientos violentos que antecedieron a la revolución francesa como una amenaza para su vida, se dio la oportunidad de visitar Norteamérica con pocos recursos; llegó primero a Baltimore para después pasar a Filadelfia donde remontó su camino hasta Hudson, lugar en el que pudo observar las cataratas del Niagara. Vale la pena poner en claro que es difícil que haya conocido otros lugares de la unión americana, como pretende hacerlo creer en su libro *Voyage en amerique*, donde nos habla de un viaje por Ohio para descender por el Missisipi hasta Florida.

Para 1808 nuestro autor publica posiblemente su obra más comprometida con sus ideas en torno a los placeres y al mundo cristiano, *René*, ya que existía la idea de que la armonía religiosa terminaría por sobreponerse a las pasiones. Describe durante la novela un estado de profunda melancolía, un deseo de abarcar lo infinito que Chateaubriand aseguraría es una herencia cristiana. René es el personaje central a quien después de una infinidad de viajes nada lo satisface en la vida que ha llevado, ni siquiera la tranquilidad recién encontrada, ya que la desilusión y el desencanto es algo inherente al hombre romántico.

Esta novela es la pintura de un alma inquieta, torturada por una necesidad tiránica de abandonarse a la violencia de las pasiones. Sin embargo, el personaje central es incapaz de fijar todo su ánimo en un ser u objeto que resuelva su angustia; nuestro personaje-autor sabe que en el fondo ni la grandeza de sus viajes por América podrían responder jamás a su necesidad de un eje rector. Chateaubriand no cree ya en la felicidad y su vida carece de emociones ante lo nuevo, es por eso que los viajes son innecesarios, puesto que ni su cambio de existencia ni las nuevas sensaciones dan una respuesta que le sacie y ahuyente la idea del suicidio.

Quiero remarcar que el uso del viaje físico en torno a los postulados románticos sí obedece a un desplazamiento corporal y, por lo tanto, temporal. Sin embargo, es importante insistir en el hecho de que este desplazamiento corporal les otorgaba la posibilidad de reflexionar o arribar a esa encrucijada interior del vacío espiritual, provocando de ese modo una ruptura temporal, pues como hemos visto, siempre la reflexión va más allá del tiempo real.

Otro caso digno de analizarse es el de Gérard de Nerval en su novela *Les filles des feu* en la que, como en el caso anterior, no se pueden distinguir claramente las fronteras entre lo autobiográfico y lo imaginativo. La veracidad del dolor se mezcla de una manera única con la imaginación, dando como resultado el capítulo dedicado a Sylvie, antecedente directo de *Aurelie*.

Nerval es, por así decirlo, el gran sintetizador de los temas románticos. El punto que más nos interesa dentro de la obra de Nerval es el movimiento físico permanente. Tomaremos como caso prototípico la novela *Sylvie*, la cual se desarrolla entre París y la pequeña población de Loisy, donde radicaba un amor de la infancia, entre las fiesta populares y el ambiente citadino de los escritores del XIX. Nuestro autor reflexiona sobre lo que representa el ente femenino, por así decirlo, y reconstruye la imagen de las mujeres ante estos nuevos modos de vida.

La idea del sueño y la vigilia no se oponen en Nerval; por el contrario, nos brinda la idea de un punto intermedio reflexivo, un viaje al pasado para recuperarlo, un presente que da la posibilidad de renovar el futuro desde la idea del viaje inmóvil y analizar lo que existe a nuestro alrededor. Es a través de un punto intermedio entre el sueño y la vigilia que se justifica el motivo inicial de la novela durante todo el texto, ya que la reflexión los porqués del amor sentido hacia Sylvie provienen de una reflexión profunda del amor sentido durante la infancia hacia Adrienne.¹⁰

¹⁰ “Me acosté en la cama, pero no logré hallar descanso. Sumido en una sensación de duermevela, mi juventud entera cruzaba por mis recuerdos. Este estado, en el que el espíritu aún se resiste a las extravagantes combinaciones del sueño, permite con frecuencia ver desfilar en unos minutos las escenas más importantes de un largo período de la vida [...] Al besarla, no

Las referencias de los poetas simbolistas en relación al viaje:

Lo que llamaremos el momento post-romántico nos obliga a revalorizar muchas opiniones estéticas en torno a los temas antes tratados (por así decir básicos del romanticismo), ya que la apreciación de los clásicos pasa a un segundo plano, dando paso con esto a una nueva percepción del arte con relación a los artistas subyugados; es este el medio por el cual lo bello, basado en algunos postulados anteriores que se renovaron recae en el artista mismo.

Hacia 1843, debido a las modificaciones hechas a las imprentas y los cambios en la calidad del papel se estuvo en la posibilidad de abaratar los libros y los periódicos; los más beneficiados fueron Dumas, así como muchos neo-enciclopedistas. Sin embargo, debido a la flexibilidad de los editores, muchos artistas segregados tuvieron nuevos espacios que antes estaban cerrados. Tal fue el caso de Charles Baudelaire, quien publicó en distintas revistas y periódicos poemas que formarían parte de *Les fleurs du mal*. Al mismo tiempo, la crítica que antes se encontraba sólo en los salones y en los pequeños grupos de análisis, alcanza una difusión mayor, esto gracias al esfuerzo de *Le figaro*.

Baudelaire, quien es posiblemente el primer gran teórico en torno a lo que representa el símbolo dentro de la creación moderna, asegura en muchos de sus ensayos que en el arte el símbolo renueva el mundo debido a la infinidad de significados que se despliegan, es por eso que nuestro autor refiere en muchos de sus poemas a cosas simples como un vidriero ebrio, así como un París devorado

pue evitar estrecharle la mano [...] desde aquel momento una turbación desconocida se apodera de mí”, *Ibidem*. P. 20-22

por los sueños, sin olvidar por ello el horror o la belleza de dichas experiencias o ensoñaciones.

Hago estas aclaraciones acerca de los términos que rodean la idea del simbolismo debido a que este movimiento es, en muchos sentidos, mentor de la generación de Contemporáneos. Prueba de ello es que en la revista *Ulises*, hacia el número seis cita el verso “*L’ennui, fruit de la morne incuriosité*”, que sirve como epígrafe para abrir la revista. Este verso pertenece al poema “Spleen LXXVI”, publicado originalmente bajo el título *Quittances*; dicho poema es relativamente raro, pues no obedece a la tradición del viaje que era la línea marcada en la revista, más es un verso que se relaciona ver con la decepción y con el vacío de la vida.

El poema prototípico de este tema es *L’invitation au voyage* de Charles Baudelaire. Ahí nuestro poeta conmina a su amada a abandonar el mundo conocido y a soñar en la posibilidad de vivir en un país similar a ella, en donde todo es orden, belleza, lujo, calma y voluptuosidad. Existe en este poema la posibilidad de saciar el deseo en la tranquilidad de un puerto, sin embargo esta ciudad descrita adormece en efectos similares a los del opio, por un atardecer en un clima cálido entre el jacinto y el oro.

Si tomáramos, por ejemplo, la idea del viaje en el poema *Rêve pour l’hiver* de Rimbaud en comparación con el poema antes mencionado de Baudelaire, veremos como se plantea el viaje físico, pero también la idea del sueño en un futuro en que todo lo soñado se vuelve presente. La reflexión que nuestro poeta hace alrededor de un posible viaje junto a su amada desarrollan una serie de imágenes sexualmente más abiertas en un juego de doble sentido que se resuelve

finalmente en un beso que se metamorfosea en una araña escurridiza y que promete tiempo en pos de su búsqueda. He aquí el poema que debido a su fuerza se explica por sí sólo:

“L’hiver, nous irons dans un petit wagon rose

Avec des cousins bleus

Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose

Dans chaque coin moelleux (...)

Puis tu sentira la joue égratignée...

Un petit baiser comme une folle araignée

Te courra par le cou...

Et tu me diras: “cherche!”, en inclinant la tête,

-Et nous prendrons du temps à trouver cette bête

-qui voyage beaucoup...¹¹”

Proust, Gide, y Joyce:

(Las columnas del viaje inmóvil de Owen)

¹¹ Arthur Rimbaud.- *Obra poética* y correspondencia escogida, p.58

Sin duda, ninguno de estos autores pueden dejarse a un lado si queremos hablar sobre el viaje inmóvil, ya que son referencias directas de los Contemporáneos. No abarcaremos toda la amplitud de su obra, sino únicamente los casos más distintivos. De *À la recherche du temps perdu*, tan sólo el primer tomo de la serie titulado *Du côté de chez Swann*, en el que, bajo los postulados del viaje onírico que hemos ilustrado históricamente con algunos ejemplos, Marcel Proust da la pauta de lo que será el viaje inmóvil desde una concepción moderna. El segundo texto a estudiar es *Le retour de l'enfant prodigue*, donde el viaje físico se presenta como una modificación de la conciencia a través de la reflexión, siendo esto, antes que nada, una justificación del presente gracias al pasado y al futuro. La tercera obra es *Ulysses* de James Joyce, en donde observaremos al héroe moderno en un día común, el viaje atemporal y reconstructivo del ambiente gracias a la reflexión.

Proust, en *À la recherche du temps perdu*, con un estilo casi barroco en el tono de los detalles miniaturistas, cuenta una serie de eventos simples de una vida que, observada bajo la óptica de la eficacia, carece de trascendencia, pero que al ser reconstruida por la memoria se llena de una intensidad insospechada. El primer volumen de la colección *Du côté de chez Swann* tiene la particularidad de remitir al lector a las vacaciones infantiles del protagonista para hacer una revisión de su infancia, así como de su entorno rodeado de duquesas, marqueses, princesas y *cocotte*:

“Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces apenas había apagado la lámpara, cerrábanse mis ojos tan rápido, que ni tiempo tenía para decir: “ya me duermo” (...) yo iba a entregarme con todo mi ser a este único fin: encontrarla; lo mismo que esas personas que salen de viaje para ver con sus propios ojos una ciudad deseada, imaginándose que es una cosa real

se puede saborear el encanto de lo soñado (...) Cuando un hombre esta durmiendo tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos ¹².

Sin duda, el alma de la narración se ubica en la capacidad de recordar, pero no en servicio de la inteligencia o el raciocinio, sino en una suerte de indagación en las profundidades del individuo y de su vida interior. Esta aventura se puede realizar gracias a los recuerdos y a las ensoñaciones que tienen en común ser involuntarios y poseer la particularidad de contener la “esencia atemporal” de la persona. Esa memoria involuntaria hecha de los restantes pensamientos del pasado puede modificarse en el presente y vuelve a ser posible a través de la reflexión, cargando la narración de un realismo único y perfecto debido al poder de la mente.

Le retour de l'enfant prodigue, y algunos otros libros de Gide, son posiblemente las obras a las cuales Owen y Villaurrutia hacen más referencias cuando se refieren a una nueva actitud sobre el modo de escribir. En cierto sentido se debe a la modificación de los valores tradicionales como el catolicismo, la moral o la identidad desde la noción del viaje inmóvil.

No es fortuita la traducción de *Le retour de l'enfant prodigue* llevada a cabo con excelente fortuna por Villaurrutia; ya que hay un cierto grado de identificación en la parábola del viaje bajo la modificación de que no es sólo importante el retorno sino la capacidad de salir a buscarse a uno mismo; es por eso también que, a modo de homenaje, de 1943 a 1946, sale al mercado la revista “El hijo prodigo”.

¹² Marcel Proust.- *Por el camino de Swann*, pp. 23,26

La concepción del texto para Gide no era un diálogo, que es la forma que mantiene como estructura, sino un poema en prosa motivado por un viaje a Berlín donde pudo admirar el arte sacro renacentista. El seis de febrero anotó en su diario: “Elaboro un hijo pródigo en que trato de poner en forma de diálogo las reticencias y los impulsos de mi vida”.

En esta justificación ética de la parábola cristiana como una alegoría de nuestro autor, esta serie de diálogos que se desarrollan con diferentes personajes de la familia van creciendo en intensidad, ya que el primer dialogo con el padre sólo pone orden, mientras que en el caso de la madre la situación revela toda su descarnada verdad:

-¿Pensabas ser feliz lejos de nosotros?

-No buscaba la felicidad

-¿Qué buscabas?

-Buscaba... quién era yo.¹³

El dialogo con el hermano es un momento inusual, visto esto desde la parábola cristiana, ya que es como si él se encontrara de nuevo consigo mismo en un momento decisivo, ya que el pequeño de la familia está a punto de tomar la misma decisión de partir; sin embargo, tiene que aconsejar el uso de la sensatez, pero el derecho de experimentación obliga a que nuestro hijo pródigo deje ir a su hermano sin detenerlo, pues al final se da cuenta que todos tenemos derecho a experimentar el viaje y sobre todo, sus efectos reflexivos.

¹³ André Gide.- *El regreso del hijo prodigo*, p.34

Antes de entrar en el análisis formal de *Ulysses* de Joyce quiero destacar que en *La odisea* de Homero se aprecia una estructura episódica de carácter circular tanto en el espacio como en el tiempo, mismo que se repite en la obra de Joyce. El héroe central no sólo parte a la guerra sino que deja una vida, una esposa, un país entero que, en cierto sentido, representan el orden y la tranquilidad del lugar conocido, gracias a la protección que daba la comunidad. En este caso no hay mucha diferencia entre los protagonistas de nuestras dos obras, ya que el hombre de principios de siglo XX aún estaba inmerso en un concepto colectivo.

Joyce, tanto en *Dubliners* como en *Ulises*, intentó, entre muchas otras cosas, hacer una historia moral de Irlanda, una demorada narración acerca de un día común de un solo pueblo, siendo éste, paradigmático reflejo de la eternidad de lo monótono. De una manera simple podríamos decir que funciona como la estructura mítica que obedece a un espacio atemporal, que proporciona orden y, en definitiva, la codificación del caos en un significado entendible del presente, algo significativo a través de las referencias históricas de la antigua Irlanda. Esta concepción de la historia supone una situación objetiva ante el conocimiento del pasado, cultivada desde el renacimiento por una imaginación mítica mediante la cual los hechos y las acciones aparecen como encarnación de prototipos eternos. En *Ulysses* este caso controla y ordena el caos temporal que se nos presenta, pues revela la repetición de unos actos y su justificación gracias a los monólogos interiores. Este proceso se da en varios niveles. En primer lugar, hay acciones que se repiten durante todo el día. En segundo lugar, se repiten acciones de personajes de la historia de Irlanda justificados en otros personajes que actúan en el presente de la novela.

Los monólogos son un recurso que Joyce utiliza a menudo en su deseo de conseguir la justificación histórica objetiva; el narrador abandona su posición privilegiada y deja en primer plano la acción a los personajes, que toman en sus manos el curso de la narración, consiguiendo así un ritmo dramático, que resuelve o aclara, cualquier acontecimiento o decisión del pasado.

El uso de este recurso teatral que se vislumbraba desde las primeras obras épicas tiene en *Ulysses* un papel decisivo junto con la parodia y los movimientos dramáticos. Es por eso que muchos de los personajes importantes tienen la posibilidad de usar esta suerte de reflexión atemporal. Incluso podríamos decir que el célebre monólogo final es una justificación de Molly y toda su historia así como la de cada uno de los personajes.

Conclusiones

Hasta este momento hemos intentado, desde distintos puntos en la historia de la letra escrita, analizar la idea del viaje como un momento de reflexión tanto en el tono del desplazamiento corporal de un punto a otro, el viaje de consciencia puramente interior, así como la unión de ambos. Hablar de reflexión en la literatura y de sus efectos son temas inherentes a cualquier actividad artística. Sin embargo, creo que la sensación causada debido al viaje o al desplazamiento de la mente en torno al tiempo es distinta, pues la actitud del extranjero en otra patria, como en otro tiempo, al cual él no pertenece, es distinta, ya que la reflexión de este nómada moderno reconfigura la realidad a partir de la experiencia. Owen, por su parte, se podría decir que está en sintonía con esta tradición con su poema “Sindbad el varado”, que se escribe desde el exilio voluntario, pero con la intención de volver a su patria. No hay que olvidar esa idea tan presente del amor

hacia Clementina Otero y muchas otras cosas más. Así también, es importante ese viaje codificado y personal que hace por su vida. Este es un punto clave para la interpretación del viaje inmóvil pues nuestro viajero discurre temporalmente en su pasado sin moverse, desde el análisis de la narración del héroe épico moderno, desde el cual Joyce nos dio la pauta con Leopold Bloom, quien nos deja en claro cómo un círculo eterno distribuye el sentido histórico de nuestras vidas y muchas otras anteriores y posteriores a nosotros. Veamos ahora cómo el viaje inmóvil está poetizado en Owen y su poema “Sindbad el varado”.

Antes de profundizar en los temas estructurales de la tesis es preciso hacer una pausa que nos situé en el contexto necesario para nuestro recorrido, ya que nos sumergiremos en la tradición oriental del cuento, a través de *Las mil y una noches*, específicamente en las historias del tercer libro titulado “Sindbad el marino” héroe cuyo nombre significa “viajero de Sind” (una provincia al sur de la India). A grandes rasgos podríamos decir que se trata de las aventuras de un marino que pareciera estar en un viaje cíclico, dividido entre la fortuna o el azar que lo lleva siempre a la pobreza, donde se ve obligado a actuar heroicamente o a abandonarlo todo, a conquistarlo todo o perderlo en un instante, para renovar así la aventura y cumplir de ese modo con su eterno destino de viajero incansable.

Cuántas cosas podemos encontrar detrás del título de nuestro poema a analizar que desde ese primer momento nos presenta la imagen prototípica del marino oriental dispuesto a no moverse. Antes que nada tendríamos que recurrir a la revista *Ulises* en su número tres en que a modo de epígrafe aparece esa frase mítica de André Gide: “*Il y a un peu de Simbad dans Ulysses*”. Lo que pone en cierta forma al mismo nivel, o más bien en un lugar próximo, la universalidad del viajero; me atrevería a decir que se hace una suerte de homenaje a ese mito inicialmente hindú y comúnmente relacionado con el mundo árabe, reflejando con esto la antigüedad del mito y las resonancias de un viajero dentro de otro. La primera cita referente a Sindbad dentro del grupo de Contemporáneos está hecha por José Gorostiza, quien en 1925 en un romance escrito para *Canciones para cantar en las barcas*, cita a nuestro marino náufrago como un ser que nunca podrá dejar de estar en altamar:

Rombinsón y Sindbad, náufragos

Incorregibles, ¿mi queja
A quién la podré confiar
si no a vosotros, apenado?

Este poema es, por así decirlo, prototipo de la identificación que sentía esa generación por tal personaje. Con esto quiero decir que la influencia de Gide y Joyce se difunde sobre todos ellos, por lo que la elección de Owen por Sindbad es un acto lógico de tradición y continuidad; el adjetivo inmóvil obedece a una postura que ya hemos estudiado, este marino gracias a la ensoñación y la reflexión sale de viaje para encontrarse consigo mismo, en su historia personal, al mismo modo en que Proust hace en *A cote de chez Swam*.

Si continuamos con la revisión del poema de Owen veremos que está planteado como un fragmento arrancado de un diario mayor, pero es muy simbólico que sea específicamente el mes de febrero. Un mes irregular en comparación con los demás, ya que se compone de 28 días y, en los años bisiestos, de 29. Incluso históricamente se puede decir que hubo una vez que este mes tuvo 30 días por la conversión del calendario juliano al gregoriano. Su nombre proviene de una fiesta romana llamada *februa*, la cual es de origen sabina y tenía como fin la purificación del cuerpo; no es nada extraño entonces hacer una bitácora de este mes ya que también tiene que ver con el ciclo de la luna astro importante para todo marino y la mujer.

Los epígrafes que acompañan al texto son en realidad significativos: el primero perteneciente a Sindbad el marino: “Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra.”. Cita que está cargada de mucho significado porque no fue sino en El Perú donde el poema tomó la forma que conocemos en la primera edición. La publicación fue en una tierra distinta a la de nuestro poeta, pero la cita habla de cómo en toda tierra que no sea la de

casa somos extraños, sin embargo nuestra alma es una y bajo los marcos de la universalidad, la identidad de lo que llamamos nación o localidad es una concepción nuestra, idea que acompañó a Owen en su largo andar.

El segundo epígrafe pertenece a un poema de T. S. Eliot llamado *Ash wensday*, publicado en 1930, y que tiene una fuerte carga amorosa muy parecida, incluso, a la del poema de nuestro escritor sinaloense. Sin embargo quiero hacer notar que el epígrafe fue tomado de los primeros tres versos del poema de Eliot, lo que da pauta con esto no a una simple cita, porque son similares a los cuatro últimos versos con que termina el poema de Owen, así podemos comparar la estructura que pareciera marcar una circularidad:

Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hope to turn

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,

Tal vez mañana el sol,

Tal vez mañana

Tal vez.

Antes de emprender el análisis formal del poema es necesario dedicar un espacio para hablar acerca de la estética renacentista de los siglos XIV y XVI y los efectos del *cupido sapiendi*, que revela un mundo nuevo desde los ojos del amor cortés. Gracias a la aparición de nuevos descubrimientos técnicos en la ciudad de Florencia se presentó en el arte en general un naturalismo *sui generis* que revela características propias nunca antes tratadas. Prácticamente desapareció la pintura espontánea cristiana, así como también se dio paso a nuevas experimentaciones métricas, pero sin tener aún resultados artísticos

totalmente autónomos y libres, ya que se seguían los lineamientos papales, y la religión era un mero pretexto que dejó abierta la puerta del mundo sensible.

Bajo estas premisas el siglo, XVI descubre antes que nada al individuo como ente con posibilidades distintas a las de la comunidad medieval, presentándose así el: *l'uomo singolare* que exalta elementos físicos, psíquicos e intelectuales. Estos individuos pueden dividirse *genus homo* y *uomo universale*, este último se entiende como el hombre cargado de algún don por su estilo innovador, como ejemplo de esto podemos nombrar a Dante, Petrarca o Da Vinci.

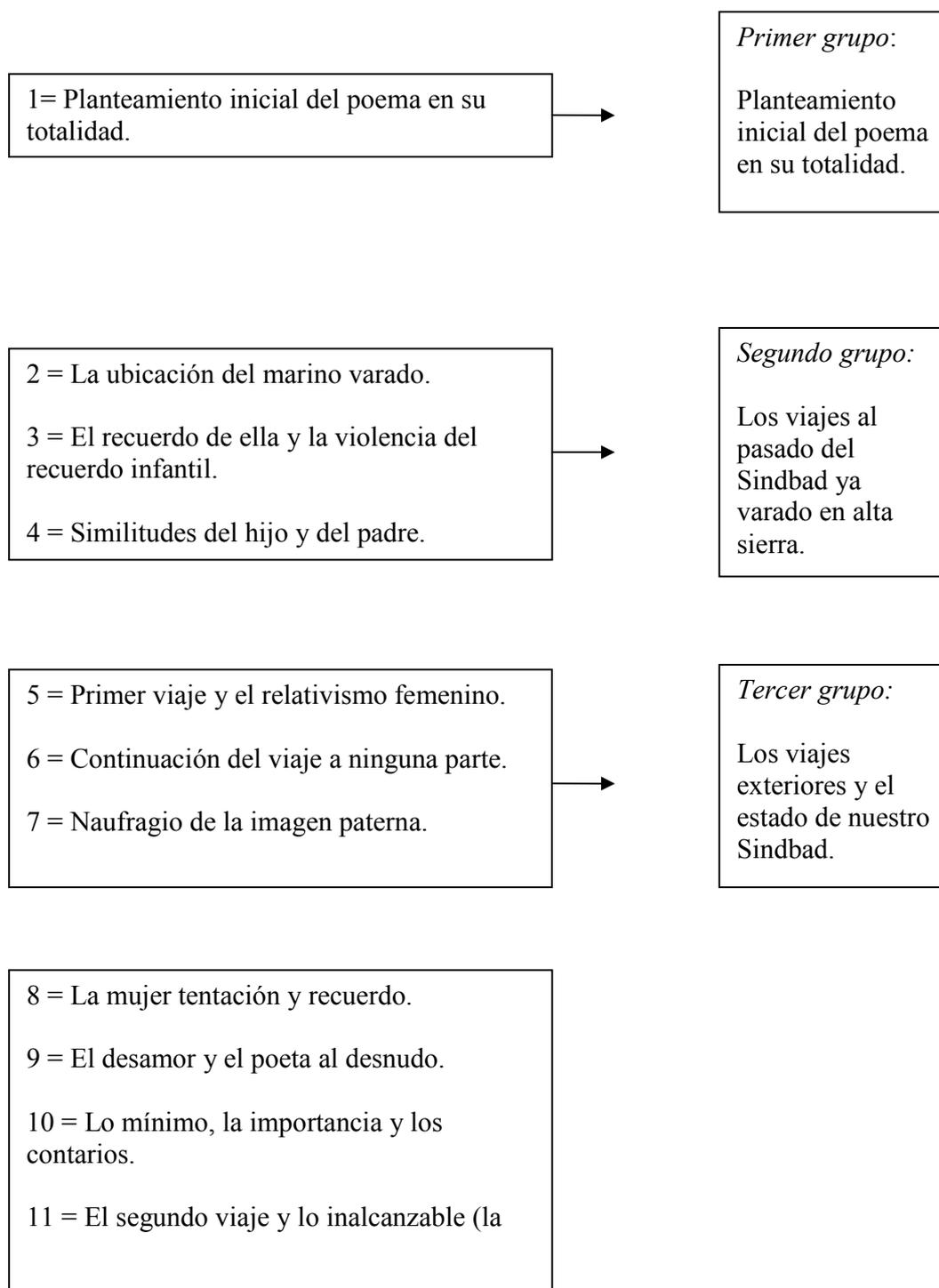
Las primeras traducciones de los clásicos, o más precisamente el resurgimiento del mundo antiguo, se lleva a cabo en el siglo XII en que se demuestra con esto que la naturaleza tanto humana como exterior no eran enemigas y podría darse una reconciliación sobre la familiaridad del tema, lo que está presente desde San Francisco de Asís hasta Boccaccio.

La belleza sensible tiene cabida para el arte general bajo la condición de no entender la vida como un acto puramente contemplativo, sino como una obligación del hombre de no anular su sensualidad, de expandirla bajo los lineamientos del amor cortés o incluso del amor sexual, temas recurrentes en el renacimiento. En muchas obras se buscaba la exaltación del hombre y se demostraba que el arte debiera narrar la modificación del hombre o la búsqueda de la bondad como un canto puro del humanismo, como si el hombre o el arte siempre aspiraran a presentar un hombre nuevo, como es el caso de Dante en *La divina comedia*.

He mencionado estos puntos sobre estética renacentista porque considero que Owen también hace un canto sobre la búsqueda de la bienaventuranza.

Nuestro Sindbad intenta purificarse durante todo el poema, ya que después de un viaje largo deja abierta la posibilidad de un tal vez o de un mañana.

He decidido proponer una lectura estructural del poema, primero englobar la idea en grupos y después definir los poemas en escasas frases, para explicar o facilitar su lectura, he organizado al poema en diez grupos que incluyen los veintiocho poemas, uniéndolos por rasgos similares y temáticos, como son los rescoldos o las llagas, dentro del viaje de nuestro marino inmóvil, a continuación presento tal estructura:





Cuarto grupo:

Las llagas, carga moral del cristianismo.

14 = Las limitantes de la poesía como método de huida.
15 = El alcohol como único método de huida.



Quinto grupo:

Los intentos de fuga.

16 = Negación del intento de huida.
17 = Conformidad de la estancia.



Sexto grupo:

La nueva concepción ante la huida y la resignación de la estancia.

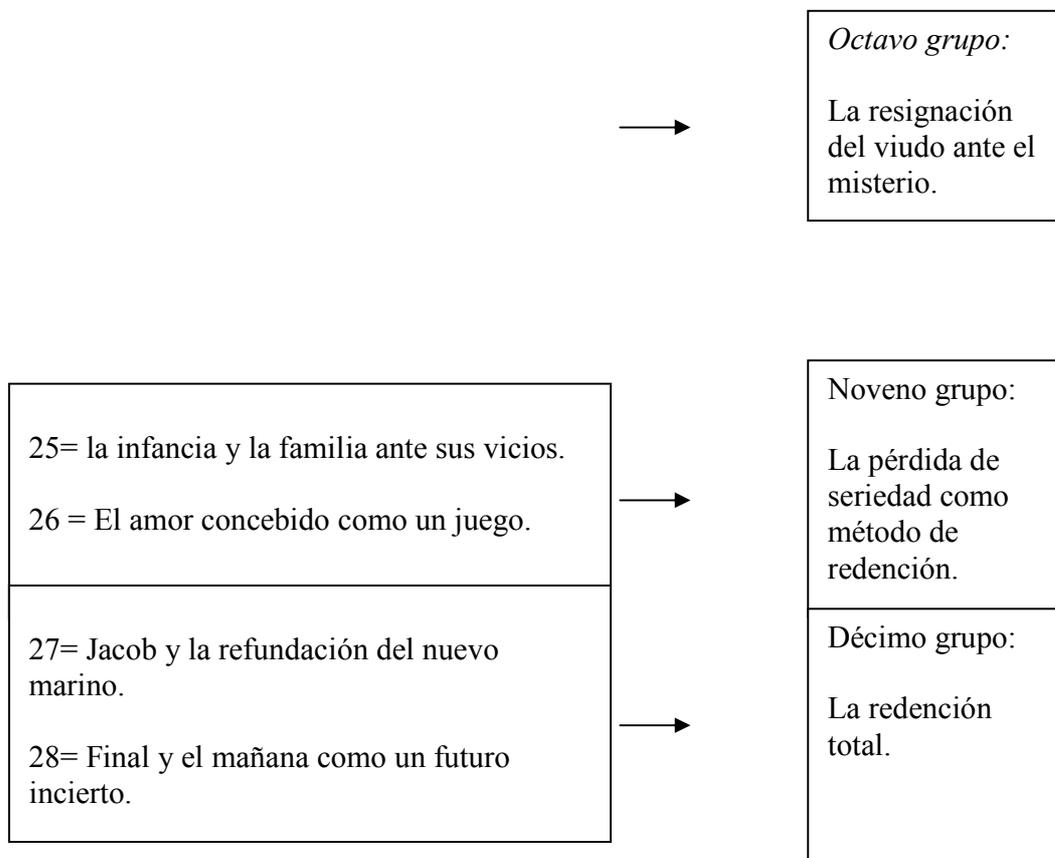
18 = El pasado y la mente.
19 = El amor y el desengaño.
20 = El ritmo poético y la negación
21 = El gozar y la concepción del imposible retorno.



Séptimo grupo:

Los rescoldos, la concepción de los actos del pasado.

22= Separación poeta poesía.
23 = La situación del viudo y la búsqueda de él mismo más un homenaje a Xavier Villaurrutia.
24 = Juego retórico y la nula revelación del



Nuestro marino comienza con una introducción general a todo el poema, de manera rápida, en el primer día de viaje y con una extraña visión del caos. Pareciera que él contempla desde fuera el desorden del pasado, esto por el uso de los tiempos verbales (pasado) que hacen una diferencia entre lo que ocurrió y esta visión ahora renovada del poeta, como si todo lo que fuera a narrar dentro del poema, ya lo hubiera vivido. Como veremos más adelante, el segundo poema nos presenta un marino listo para emprender el viaje hacia los recuerdos, siempre varado en una alta sierra, para continuar en una detallada descripción del estado anímico, en la cual damos un paseo por las heridas sensibles presentadas como llagas, poco a poco nuestro marino intenta huir, primero a través de la falsa poesía y el alcohol, hasta que opta por la resignación.

El poeta se presenta renovado en el día dieciocho, en los rescoldos, pues esas heridas cicatrizan y lo transportan a la resignación de no poder comprender el misterio femenino más que a través de la poesía, la poética, la retórica. Con el tiempo todo se asume como una alegre broma o una confusión en la que él se declara un poeta que no vio nada. Lo último que nos presenta es a Jacob, el padre fundador de Israel, pero a su vez como símbolo del renovado, del marino que ha perdido una pierna, pero que sabe que detrás de él vendrán otros, con el mismo sol, ese que deja la puerta abierta aun talvez prometedor.

Esto es a grandes rasgos lo que desarrollaremos a continuación. Uno a uno leeremos los diez grupos para constatar que el viaje circular de “Sindbad el varado”, en su estatismo, al interior de la conciencia del yo poético, camina de la desdicha a la redención que es el punto desde el que narra –sin que lo advierta el lector– desde el primer poema.

Primer grupo:

El poema titulado “Día uno” y que aparece bajo el subtítulo de “Naufragio” representa una visión general del poema, pero también es una visión general del estado del poeta, quien narra desde su nueva sanidad las desaventuras del pasado; y esto es visible sin duda por los tiempos verbales en que se desarrolla el poema. Sin embargo, la idea general es presentar una perspectiva global de los 28 días, un acto por demás común en la poesía clásica, la cual antes de entrar en el tema se proponía decir en pocas palabras la manera en que estaba compuesto el texto, así como sus puntos más importantes.

La primer estrofa habla nos presenta al marino sorprendido en una mañana cualquiera como en la que comienza el poema: “ESTA mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos” (V1), continuado por un juego de los

tiempos en que nuestro poeta habla con nostalgia de su pasado y de los aires que aun le quedan: “sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora” (V2), sin embargo nuestro narrador de la historia sigue en un monólogo extraño en que pareciera cansado de la posesión del lugar que lo contuvo como náufrago, todo esto bajo una rara metaforización femenina de este ser o espacio infrecuente al que se dirige: “Y no hablas. No hables, / que no tienes 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 (Vs 7- 11).

La segunda estrofa del poema vuelve a comenzar de la misma manera que la estrofa anterior, es importante notar que a partir de este momento intenta resumir gran parte del poema o gran parte de los temas a tratar es también importante la aparición de una imagen femenina nombrada “ella”; analizaremos en este momento los versos referentes a los rescoldos que son del día 18 al 24 del poema, así como las llagas, heridas de alusión cristiana que aparecen del día 8 al 11 del poema, por otra parte en el verso numero 21 aparece de nuevo ese escucha de la narración al que habló en el primer párrafo, pero ahora juega el papel de la única persona presente ante la cual recuerda el desamor de la amada del poeta: “Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;” (V15) “aquí me hirió su mano, aquí sueño, / en emel su sonrisa, en luz su poesía, / su desamor me agobia en tu mirada (V19-21), el verso numero veinte podría darnos una pista de quién es “ella”, posiblemente por el rasgo referido a la tierra de “Emel”, ya que al hablar Owen en su autobiografía de Clementina Otero y del teatro Ulises, afirma: “Con Salvador Novo y otros sisífidés fundamos Ulises, revista de curiosidad y crítica, y luego un teatro de lo mismo, en el que fui

traductor, galán joven y tío de Dionisia. Dionisia se llamaba Clementina pero yo le decia Emel”.¹

La segunda parte de la segunda estrofa, habla de su condición de náufrago y de la poca esperanza que presentaba su situación en el pasado y su larga jornada, pasando por una serie de marinos-literatos: “Y luché contra el mar toda la noche, desde Homero hasta Joseph Conrad, para llegar a tu rostro desierto/ y en su arena leer que nada espere, / que no espere misterio, que no espere.” (Vs 22-26).

La última estrofa habla sobre la falta de esperanza, podríamos decir que no hay posibilidad de ubicación, ya que la mañana ha derogado a las estrellas y sus leyes, mientras el caos niega la posibilidad de que el cartógrafo divino imponga nuevas aventuras en el mapa de la mano del marino, ya que sólo perdería su tiempo, porque pareciera que para ese momento todo está perdido: “Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes/ y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma de la mano” (Vs 25 -26).

Desde la visión estructural que usaré para interpretar el poema he decidido resumir primero en un cuadro del lado izquierdo, el tema del poema en escasas palabras, así como también del lado derecho he resumido de manera escueta, una serie de poemas que ubicaré en un grupo, debido a que les he encontrado algo en común. Sin embargo la cualidad del primer poema, es única ya que es un caso especial, ya que como introducción al tema, no puede convivir con ningún otro, será presentado de esta manera:

1= Planteamiento inicial del poema en su totalidad.



Primer grupo:
Planteamiento inicial del poema en su totalidad.

¹ Owen, Gilberto, *Obras*, p.198

Segundo grupo:

Esto que ahora presento bajo la forma del segundo grupo no es más que el primer acercamiento formal al marino perdido sin movimiento. Esto se debe debido a la reflexión, que varía entre el recuerdo de ella y el recuerdo de la infancia, esto último muy importante, ya que nuestro marino varado viaja hacia el pasado para encontrarse con su padre para descubrir la similitud de caracteres.

El segundo poema titulado “Día dos” y que aparece bajo el subtítulo de “El mar viejo”, en realidad hace referencia a datos que se corresponden con la infancia del poeta, así como a muchos lugares y actitudes formales del naufragio. Es pues la primera estrofa que hace mención al estado del poeta varado; si recordamos a Rimbaud, parte de su poética consistía en ubicar todo en un estado nuevo y limpio como salido del caos, un tiempo en que todo puede ser vuelto a nombrar el momento post diluvico: “Varado en alta sierra, que el diluvio / y el vagar de la huida terminaron”.

La segunda estrofa pareciera continuar con la idea de la remembranza, y llama la atención que ubica a su amada en un nivel inalcanzable: “Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios y lentos nubarrones (...)” (V 3,4), es de importancia resaltar la imagen de la alondra como la anunciadora del amor y la percepción del peligro desde la tradición occidental, esto visible en Romeo y Julieta: “Por tu plateada orilla de eucaliptos / salta el pez volador llamado alondra,” (V 5,6) esto sin olvidar que el poeta está en un estado de oscuridad en que no deja de contar a sus muertos, como parte importante del pasado que se irá deslumbrando en poemas venideros de: “mas yo estoy en la noche de tu fondo/ desvelado en la cuenta de mis muertos”(V7-8).

La tercer y última estrofa es la más relacionada con la vida de nuestro poeta viajero, quien al mismo modo que Rimbaud se vuelve un marinero de ríos, como lo hace el poeta francés en *Le bateau ivre*, así aparece el río Lerma relacionado con la madre, pero al mismo tiempo con los pasatiempos de la infancia, el río Rimac perteneciente a la provincia de Lima en donde gustosamente pasaba sus vacaciones, así como el río Mackenzie del norte de América y el río Guayas perteneciente al este de Ecuador, lugares que sin duda marcaron la vida de nuestro poeta. Es interesante hacer notar que el tema del diluvio vuelve a aparecer bajo la imagen de que el cielo es el mar jubilado, el mar varado, esto debido a que según la tradición el mar se jubila con el diluvio y se une en una consagración perfecta: “El Lerma cenagoso, que enjuagaba/ La desesperación de los sauces;/ El Rimac, sitibundo entre los médanos;/ El helado diamante del Mackenzie/ Y la esmeralda sin tallar del Guayas/ Todos en ti con mi memoria hundidos,/ Mar jubilado cielo, mar varado.” (Vs 9-15).

El poema titulado “Día tres” y que aparece bajo el subtítulo de “Al espejo” pareciera presentar un juego de reflejos, siendo este un tópico muy común en el surrealismo y que también podemos encontrar en el “Nocturno en que nada se oye nada” de Xavier Villaurrutia. En la primera estrofa pareciera estar muy clara esta libertad poética, ya que el poeta es de cierta manera exiliado o más bien obligado a quedarse fuera de un festín de fantasmas: “Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas. / Adentro todos trenzan sus efimeros lazos,/ yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero. (V 1-3).

La segunda estrofa es una definición de aquella mujer a la que se dirige constantemente y la violencia que implica el olvido ante la percepción del escritor: “Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube / y en su agujijón tu anhelo de olvidarme” (V 6, 11).

La tercer estrofa está compuesta de dos versos pequeños que sólo vuelven a remarcar el estado del marino varado en una cárcel de afirmaciones y negaciones: “Yo, en alta mar de cielo / estrenando mi cárcel de jamases y siempre” (V 12,13).

La cuarta y última estrofa es una mezcla extraña, ya que define parte de “ella”, sin embargo se encuentran rasgos de una infancia terrible y la ausencia del padre, esto debido a que aparece la imagen del gambusino muerto en rosales: “Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa, / y al fondo el amargo mar de Mazatlán / 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 medio día.”

El poema titulado “Día cuatro” y que aparece bajo el subtítulo de “Almanaque” es uno de los poemas más discutidos y es muy posible que sea uno de los que más datos personales encierran. Es, por lo mismo, un poco hermético, sin embargo algunos teóricos han aportado desde hace años datos para develar este poema. Antes que nada quiero aclarar que el mismo Owen no ayudó mucho durante toda su vida a aclarar muchas ideas sobre su origen y, como ya hemos estudiado, nos damos cuenta de que es un poeta que vive preocupado por formar una idea mítica de su ser. Vicente Quitarte, al revisar algunos papeles de la Secretaría de Relaciones Exteriores, encontró que nuestro poeta, con referencia a su fecha de nacimiento, declara con su firma haber nacido en 1904 y no 1905 como a todo el mundo hizo saber, incluso en alguna carta dirigida a Elías Nandino (cuatro de Febrero de 1905). No obstante las investigaciones más recientes que corren a cargo de Ali Chumacero demuestran que Gilberto Owen, contrario a lo que él decía y apoyado en el archivo histórico del estado de Sinaloa, nació el 13 de mayo de 1904. En la suposición de que estuviera mal este

dato se ha demostrado que si hubiera sido el cuatro de febrero de 1904 este día hubiera caído en miércoles porque era año bisiesto, si hubiera sido en 1905 hubiera caído en viernes. Bajo esas afirmaciones demostramos que el segundo y primer verso son solamente fechas elegidas por un interés particular e incluso azaroso: “Todos los días 4 son domingos / porque los Owen nacen ese día” (V 1,2). La siguiente parte de este poema tiene claras referencias a su padre, desde el uso de “Él, así como referencias a esa sed infinita provocada por el alcoholismo. Guillermo Sheridan, por su parte, asegura que los últimos dos versos asegura que hacen referencia a la muerte del padre, sin embargo creo son sólo imágenes con tintes místicos sobre la muerte del poeta: “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.” (V 3-6)

En este momento quiero hacer otra una pausa, ya que he ubicado estos tres poemas en un grupo muy específico por sus características, que considero están impregnadas de datos personales, sin olvidarnos con esto de ese ambiente en que ella siempre esta presente y hasta este momento no ha sido más que la imagen del desprecio por excelencia, Esto nos pone en un plano en que se desenvuelven dos historias a la par dentro del mismo poema: tanto la idea de nuestro viajero inmóvil como el infante o el enamorado poeta y dramaturgo que recuerda desde el exilio sus lugares que lo marcaron sin poner los pies en tierra firme como un ser a la deriva sin las intenciones claras de moverse.

2 = La ubicación del marino varado
3 = El recuerdo de ella y la violencia del recuerdo infantil
4 = Similitudes del hijo y del padre



Segundo grupo:
Los viajes al pasado del Sindbad ya varado en alta sierra.

Tercer Grupo:

Las referencias que he encontrado en este tercer grupo han sido denominadas “Los viajes exteriores”, y se dividen entre el primer cuento de “Sindbad el marino”, y datos personales sobre algunos gustos con relación a ríos y algunos lugares del extranjero, así como también a su relación fallida con su padre, lo que marca los viajes al pasado y la reflexión de este nuestro marino inmóvil.

El quinto poema titulado “Día cinco” y que aparece con el subtítulo de “Virgin Islands”, es la referencia más clara que nuestro autor hace al cuento “Sindbad el marino”, sobre todo en lo referente al primer viaje. Esto también visible en la primera estrofa en que se describe su acercamiento a una isla, así como muchos objetos relacionados con oriente. Si recordamos uno de los momentos más impresionantes del cuento árabe, sin duda viene a nosotros la imagen de la ballena que se confunde con una isla y que sorprende a nuestro marino: “Me acerco a las prudentes Islas vírgenes/ (la canela y el sándalo el ébano y las perlas,/ y me huyen, fingiéndose ballenas” (V 1, 2 ,5). La segunda estrofa se caracteriza por una definición extraña de lo que es la ignorantina o, por así decirlo, la sustancia que hace que ella no reconozca a nuestro poeta mientras el tiempo recorre su andar redondo de un seno a otro: “Ignorantina, espejo de distancias: / por tus ojos me ve la lejanía mientras tamiza el tiempo sus arenas/ de un seno a otro por tus venas” (V 6, 7, 9 10). Muchos son los críticos que en este momento del poema intentan darle un significado muy personal a esta parte del poema, pero en realidad no es tan complicado, ya que Octavio Paz con quien estoy muy de acuerdo en su lectura de este poema, asegura que a partir de este momento hay una mención de mujeres de la literatura que han marcado su vida². Empieza con Heloisa, ya que es la esposa de Catón, cuidador por tradición del

² Octavio Paz.- Poesía en movimiento, pp, 15,16

purgatorio de Dante y por lo tanto de la pureza humana común; el misterio radica en el descubrimiento del pensar de la mujer y su sorpresa ante ello: “Heloisa se pone el revés la frente/ para que yo le mire su pensamiento desde afuera,” (V 11,12). La estrofa siguiente se divide entre dos mujeres, María, la madre virgen de Cristo, así como a Marta, ubicada en el plano de la vida mundana. Esto es muy significativo, ya que Santa Marta es una ciudad turística del caribe colombiano, muy gustada por Owen. Por otra parte vuelve al tema de la mujer como isla desconocida, sin dejar ni una elección más que el sueño: “María y Marta, opuestos sinsabores/ Entre dos islas imantadas,/ sin dejar elegir el pan o el sueño para soñar el pan para madurar el sueño.” (V 16, 18-20). En la quinta y sexta estrofa sigue esa enumeración de mujeres entre místicas y de fuerte carácter como Diana, la versión latina de la diosa Artemisa; muchos han estado de acuerdo en que esta parte rinde un homenaje al maestro Alfonso Reyes por la aparición de Ifigenia, poema por demás gustado por Owen y su generación. Por otra parte también encontramos el tema de la alondra como tema anunciador del fin del romance en la tragedia de los amantes de Verona y que ya habíamos visto en el poema “Día dos”.

Por último, nos encontramos con Juana de Arco en su faceta de guerrera y a Marcia, que según mi lectura debe ser la conspiradora en contra del emperador Comodus, descendiente directo de la casa de Marco Aurelio; el sexto y último párrafo inicia con la imagen de Alicia (que vuelve a ser una isla) y, por la estructura, es también un país de maravillas, es llamativo por ejemplo el verso dedicado a su prima Águeda en donde el autor se burla de sus lectores, pues al no ser un personaje conocido asegura que ese momento es un hablar a solas. Finalmente aparece un tema dedicado a las once mil vírgenes, que guardan su anonimato con el afán de servir a la virgen, ya que el poema termina como el

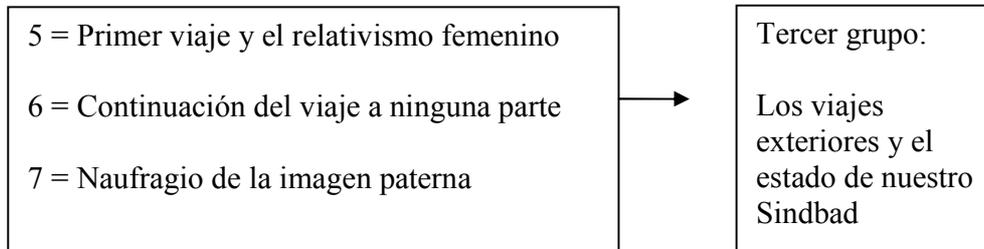
Ave María, siendo este un referente, por así decirlo prototípico de cómo una mujer debe comportarse, según el código ético de la iglesia católica que se fundamenta en el culto mariano: “La inexorable Diana, e Ifigenia,/ Vestal que sacrifica a filo de palabras/ Cuando a filo de alondras agoniza Julieta,/ 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.” (V 21-30).

El poema titulado “Día seis” y que aparece bajo el subtítulo “El hipócrita”, se refiere a una burla en torno al movimiento o al supuesto viaje de este personaje varado, a la hipocresía que se tiene a partir del viaje físico, al mismo modo en que hemos visto que Chatabriand analiza su residencia en Norte América. La primera estrofa comienza burlándose de un camino recto entre la niebla, siendo pues de nuevo una mezcla del cielo y la tierra en que el poeta va solo sin su sombra, siendo ésta la primer aproximación a los dichos populares, sin un destino, pues nuestro poeta se presenta como un hipócrita, ya que no hay mas que un marino varado que va hacia ninguna parte: “Este camino recto, entre la niebla, / entre un cielo al alcance de la mano,/ sin mi sombra si quiera para hablarme./ Ni voy - ¿a dónde iría?-, solo ando”. (V 1, 2, 5, 6). La segunda estrofa del poema es una definición de lo que quiere decir “la niebla de los sentidos”, pasando por cada uno de los mismos, siempre bajo la premisa del viaje eterno y cargado de incertidumbre del viaje sin rumbo: “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 anula el tacto / y no me deja oírla ni gustarla” (V 9-11).

La última estrofa habla de un río inmóvil con similitudes de un lago, ya que no hay movimiento, cosa que ahoga al poeta siendo éste el que después define esos malos hábitos en los que yacen sus falsos intentos de querer dejar el alcohol; incluso es llamativa la parte del verso número quince que dice: “y es hora de cuidarme de mi hígado”, ya que esta frase fue utilizada por Owen en cartas, así como en distintos medios entre amigos o desconocidos, ya que su conocido problema de cirrosis fue gradual; para cerrar el poema como una definición de un día común entre la opera y él frente al espejo: “Este río que no anda, y que me ahoga/ en mis virtudes negativas: casto, y es hora de cuidarme de mi hígado,/ hora de no jurar Su nombre en vano,/ de bostezar al verme frente al espejo,/ de oír silbar mi nombre en el teatro”.

El poema titulado “Día siete” y que aparece bajo el subtítulo de “El compás roto” plantea desde su inicio este estado de deriva, esta falta de ubicación como un marino en la incertidumbre de la mar después de ver sus instrumentos de ubicación rotos. Es un poema relativamente corto de solamente siete versos y que tienen como referencia el tema paterno y la relación que se establece entre el autor y su progenitor después de la muerte. También se presenta entre otras cosas un juego polisémico muy común en los Contemporáneos, sobre todo en Villaurrutia y Ortiz de Montellano, que en realidad es un ejercicio estilístico muy común en las vanguardias europeas y que no encierra al poema en un sentido unívoco. Ahora bien, las heridas se extienden de norte a sur y, de modo irónico, intenta hacer una broma sobre la rosa de los vientos al referirse a ella como la rosa de los tiempos, dando con esto la sensación de que las heridas se han extendido desde un tiempo lejano hasta el momento en que el poeta escribe el texto: “Pero esta noche el capitán borracho/ de ron y de silencio,/ me deja la memoria a la deriva / me sabe amar, me sabe a

mar colérico en los mástiles,/ a memoria morosa en las heridas, / a norte y sur de rosa de los tiempos.” (V 1-6)



Cuarto grupo:

Este cuarto grupo, en general, no es tan difícil de reunir, ya que desde los subtítulos sobresalen los puntos de unión de los temas, puesto que aparecen siempre bajo la imagen de la llaga. Imagen por demás cristiana, y que intenta representar una herida recién hecha, pero en vías de cicatrización; esta experiencia se lleva a cabo del día ocho al doce, siendo el tiempo un punto de recuperación definitivo. Como veremos en los poemas de adelante, es interesante este desfile de vejaciones, este transcurso de malestares en que queda un espacio para la esperanza, para la pronta recuperación, sin importar que tantas fuerzas se hayan estado entrecruzando, como son las imágenes paternas, las de la amada y, en general, las del pasado que son en este momento poco controlables.

El poema titulado “Día ocho” y que parece bajo el subtítulo “Llagado de su mano” tiene múltiples referencias a la desobediencia femenina ante el mandato de Dios acerca de los frutos del árbol de la vida. La lascivia es el tema central de este poema, ya que se presenta como una fuerza destructora, siendo nuestro amante-autor incapaz de sublimar su deseo a través del objeto amado. El primer párrafo, que se compone de tres versos pequeños, presenta el mito bíblico del inicio y la tentación del fruto prohibido, así como la magia de nombrar las

cosas desde la poética de Rimbaud: “La ilusión serpentina del principio/ me tentaba a morderte fruto vano/ en mi tortura de aprendiz de magia.” (V 1-3). Pero la mujer siempre es un objeto inasible, un ser que marca poco a poco su distancia visible en los puertos que visita nuestro poeta, que hace referencia a los siete viajes de Sindbad el marino: “Luego te fuiste por mis siete viajes/ con una voz distinta en cada puerto” (V 4-5). La tercer estrofa define en el verso número siete la cualidad lasciva de la amada, marcando en este punto algo importante, pues aparece la misma ahora desesperada en el amanecer de Bowery, comunidad de New York dedicada a promover la poesía, vuelve a asomar el mismo personaje femenino ahora en una forma pluvial ante una mirada sola; por otra parte se nos presenta bajo relieve como atrapada en algunos objetos: “Lasciva y temblorosa de las tardes de lluvia/ Y la desesperada de aquel amanecer/ en el Bowery (...)/ Y la pluvial de una mirada sola / Y la que se quedó en bajorrelieves/ en la arena en el hielo y en el aire.” (V 10-11,13, 16-17).

El último terceto del poema es llamativo, ya que aparece ese juego de paráfrasis rítmicas similar al epígrafe de Eliot pero de forma muy desgarradora, ya que en el primer nivel nuestro poeta habla de esta mujer que tantas veces quiso definir y es solamente gracias al odio que se aproxima a ella, primero por no atreverse, luego por la repugnancia, pero que al final resulta una imposibilidad más allá del autor: “Y la que no me atrevo a recordar / y la que me repugna recordar,/ y la que ya no puedo recordar. (V 19-21)

El poema titulado “Día nueve” y que aparece bajo el subtítulo de “Llagado de su desamor”, es posiblemente uno de los más representativos del discurso amoroso. En realidad este poema es un monólogo y un análisis profundo de la identidad del autor que se presenta como un papel tapiz en que se cuelgan los retratos de “ella”. Esto último da paso a un monólogo al modelo de Joyce, por su

profundidad y por el viaje interno a la definición del yo y que configura el ambiente del pasado así como el *locus amarus*: “Hoy me quito la máscara y me miras vacío/ y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñidos/ donde habitaban tus retratos,”. (V 1-3). Los siguientes cuatro versos de la segunda estrofa se caracterizan por una descripción detallada de una de las casas en que habitó Owen, pero también los viajes de los sonidos y la luz, la cual entraba por la ventana la mañana siguiente a redimir todo, como un punto purificador de lo que la noche había oscurecido: “De aquel rincón manaba el chorro de ecos, / allí crujió la grávida cama de los suplicios, / por allá entra el sol a redimirnos” (V 5, 6, 8). La siguiente estrofa está marcada por el pasado, así como por la descripción de una voz cansada que en un tiempo anterior no se detenía a clamar en el desierto, del mismo modo en que hizo el profeta Isaías. Esta no es más que una metáfora de una causa perdida, presentándose al final el estado de la voz del poeta, la cual está quemada y sin nadie que la escuche: “ la voz sonámbula del pecho al combo al pecho/ sin tenerse a clamar en el desierto;/ ahora la ves, quemada y sin audiencia”(V9-11).

La tercera estrofa del poema está relacionada con la idea de la luz que redime. Este es un aspecto muy significativo, ya que vuelve a describirse este espacio amoroso, en su viaje, ya que la luz pasaba por los dientes de la amada a los ojos del poeta dejando tras de sí una llama negra que subía de los hombros de la amada y que terminaba desmayada en las manos de “ella”: “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”. (V13-15). La última estrofa es significativa, ya que parte del monólogo cambia de curso, y regresa al presente al estado actual del poeta que se debate en el insomnio. Lo anterior se debe a la desaparición provocada por los seis sentidos mágicos de antes, bajo la sentencia

terrible de la amistad de la mujer amada, lo que niega, la existencia del amante que tenía nuestro personaje que lleva a cabo su monólogo, volviendo al tema de la máscara y lo vacío que se encuentra el cuerpo, al mismo modo en que empieza el poema número uno: “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,/ 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” (V 17-19, 21-24).

El poema titulado “Día diez” y que aparece bajo el subtítulo de “Llagado de su sonrisa” es un poema en el que nuestro autor tiene un particular interés por hablar de un lugar común medieval, que era morir de sed cerca de la fuente y no del mar, siendo esto una premisa tomista de una representación de una partícula como el todo. Los dos primeros versos parecieran presentarnos un poeta en un estado de saciedad aunque ello solamente es un complemento de apertura que sirve para dar cohesión al poema, así como también para dar un giro sorpresivo al final: “Ya no va a dolerme el mar,/ porque conocí la fuente”. (V 1, 2). La estrofa intermedia sirve para seguir con esa actitud del juego de una parte por el todo, presenta a la amante como esa frescura que se contrapone a la frente en llamas del poeta, el tema de la rosa y sus espinas que es un tópico y que también en este poema forma una metáfora del dolor y del duelo que se desarrolla en la sonrisa de “ella”: “¡Qué dura herida la de su frescura/ sobre la brasa de mi frente!/ Como a la mano hecha a los espinos/ la hiera con su gracia la rosa inesperada, / así quedó mi duelo/ crucificado en tu sonrisa” (V 3-8). Los últimos dos versos que cierran el poema son muy similares a los de la apertura del mismo, esto bajo las premisas de que ahora el viento tiene algo que sana, esto por la idea de lo mínimo por el total, que obedece a un principio aristotélico de la

partícula como un microcosmos, como reflejo diminuto del universo: “Ya no va a dolerme el viento,/ porque conocí la brisa” (V 9, 10).

El poema titulado “Día once” y que aparece bajo el subtítulo de “Llagado de su sueño” es muy significativo ya que se caracteriza por la aparición del segundo viaje del cuento “Sindbad el marino”. Esto lo sabemos por la aparición del pájaro Rokh, que es el signo de la escapatoria y lo que le permite más viajes al héroe árabe en su transcurso sin fin. Este análisis, a la manera de Owen, pasa en el poema por Yucatán, por el Golfo de México y por otros datos que tienen relación con la vida del poeta; esto siempre bajo la visión borrosa del sueño y lo que eso representa, pues pareciera estar conformado por un exceso de imágenes cuya naturaleza es una mezcla entre el sueño que da paso a la reflexión y la conciencia cronológica de la historia. En realidad es muy importante el primer verso de todas las estrofas porque marca una característica sobre el plano en que se intentará definir a “ella”, bajo la comparación del lugar como un cuerpo femenino, como si la ciudad tomara particularidades del cuerpo de la amada, lo que está muy relacionado con las primeras vanguardias, si recordamos por ejemplo “Unión libre” de André Breton, nos encontramos en la revalorización del todo desde que la amada está próxima al poeta. Este primer poema tiene la intención de proponer una visión de ella desde de lo alto, a la que creo se compara con la del Popocatepetl o a la de cualquier otro volcán que desde arriba ve la ciudad: “Encima de la vida, inaccesible, / (...) amarillo en las hojas supérstite de octubre,/ para fumarlo a sorbos lentos de copos ascendentes / y repasar su geometría con los primeros pájaros del día.” (V 1,3,4,6). La segunda estrofa del poema, inicia con la secuencia vista desde abajo siendo ella ahora una corriente submarina, es en este momento en que aparecen los lugares antes nombrados, Yucatán y el Golfo (que suponemos que es el de México), como

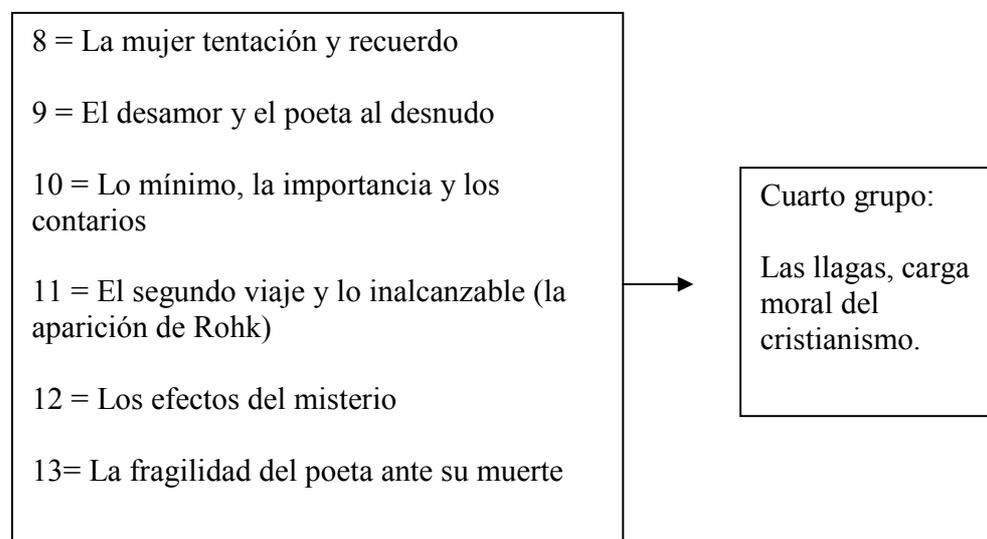
purificadores de los climas estériles, los cuales gracias a la presencia femenina también luchan contra las entrañas de una lechuza, en que se leen los malos augurios: “Debajo de la vida, impenetrable/ [...]cenote de un Yucatán en carne viva,/ y corriente del Golfo contra climas estériles,/ y entrañas de lechuzas en las que leo mis augurios.” (V 7,9-11). La última estrofa ahora ubica a “ella” a un lado del poeta, siempre equidistante y sensualizado, aparece Rock, el pájaro que ayuda a huir a Sindbad en el segundo del cuento de *Las mil y una noches*; es importante también la aparición nuevos temas infantiles, ahora bajo la idea del viaje inmóvil. Profundiza en este tema al hacer una definición del tiempo y el espacio como algo inexistente, como vida que está rodeada por los sueños: “Al lado de la vida, equidistante/ de las hambres que no saciamos nunca/ y las que nunca saciaremos / o viajero al acaso en la pata de Rokh,/ 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” (V 12-14, 16, 18-20).

El poema titulado “Día doce” y que aparece bajo el subtítulo “Llagado de su poesía” se podría decir que es casi hermético, en el sentido de la dirección única de un significado, ya que el poema se bifurca entre las referencias al padre y a la amada. La primera estrofa recurre a la imagen del tronco como la relación con lo sólido, con lo paterno; llama la atención la supervivencia del tronco como algo imborrable y que perdura a pesar de los inviernos: “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./ Pero tu tronco sobrevive a mis inviernos”(V1-3, 4). La segunda estrofa sirve para indicar la falsa idea de la muerte del tronco, así como la definición de lo que hay adentro, de lo que es visible a través de una rendija: “Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro/ Pero hay una rendija para fisgar, y miro” (V 5,6). La tercera

estrofa en que se describe la situación del poema dentro de esta nueva estancia luminosa pero limitada, nos deja ver la capacidad de nuestro poeta de reproducirse y presentarse en cualquier lugar. Sin embargo, este no es más que un juego de espejos, que tiene un papel muy importante, ya que sin duda se hace un homenaje a “Nocturno en que nada se oye nada” de Xavier Villaurrutia, quien había apostado por algunas libertades que se dieron muchas vanguardias europea, esto posiblemente debido a la influencia de Jean Cocteau, quien con sus cuadros ilustrativos de rostros enormes ante el espejo, uno como espectador no sabe de que lado está la realidad: “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”(V 7-11). Las últimas dos estrofas son una definición del malestar en que se encuentra nuestro poeta; afirma con esto el estado de desilusión, no dejando hasta el momento muchas soluciones posibles contra la soledad, que busca de una manera absoluta algún modo de sanarse en el futuro: “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” (V 12-17).

El poema titulado “Día Trece” y que aparece bajo el subtítulo de “El Martes”, juega bajo la imagen de “la mala suerte”; un papel importante bajo el concepto cristiano de la última cena y sus invitados, así como el malestar que produce esta cifra bajo los lineamientos conceptuales de la numerología. Sin embargo, también es visible cómo nuestro poeta retoma el mito personal del padre, aparecido en el poema “Día cuatro”. Este texto empieza con una amenaza extraña en que se prevé a futuro la idea de que con el tiempo terminaremos

sabiendo quién es nuestro poeta y de qué está compuesto, como si el tiempo de Dios jugara su papel exacto de revelar todo o más bien de descomponerlo: “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:” (V 1-3). Como vemos al final del verso tres, termina con el signo de dos puntos, lo que es una referencia o aproximación del día de su muerte, esto porque se describe un ataúd que desciende en el infinito, así como las palabras que han de decir algunos congregados tal día, las cuales se refieren a la sangre en el humo (y que deben hacer referencia al tabaquismo de Owen) pareciera que esto es un motivo para hablar de su obra y de la brutalidad con que ocultó determinados temas de su vida, o más bien de cómo el grito y la vida común también jugaron un papel importante. Lo anterior recuerda también, el entierro al que asiste Leopold Bloom, así como la reflexión sobre la vida que esto provoca: “O bajarán al ínfimo ataúd de ese otro, /y han de decir: “Un poco de humo / se retorció en cada gota de sangre”./ Y en el humo leerán las pausas sin sentido/ que yo no escribí nunca por gritarlas” (V 4-9). Continuando con esta idea del humo y la ruptura, la sentencia es muy clara, ya que el viaje es por última vez citado en medio de una canción quebrada o en el áspero clamor de una cuerda rota: “A la mitad de una canción quebrada/ En áspero clamor de cuerda rota”.



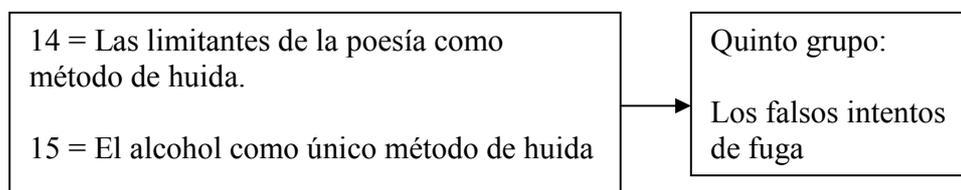
Quinto grupo:

Quinto grupo:

Este pequeño grupo se caracteriza por plantear dos falsos modos de escapatoria de la situación del poeta. El primero es a través de la falsa poesía, o más bien no aceptando los límites de la misma, como si no fuera lógico que algo se escapa al conocimiento o al lenguaje ya que nada es del todo asible. En el poema se resuelve gracias a la figura de los lotófagos, seres olvidadisos, pero que no con esto mejoran su situación. En este mismo plano el alcohol juega un papel importante, pues si en cierto sentido logra abolir la aventura por un instante no interrumpe el viaje, el segundo método de huida es a través del alcoholismo.

El poema titulado “Día catorce,” y que se presenta bajo el subtítulo de “Primera fuga”, es un texto cargado de emociones y posiblemente escrito en Colombia, ya que se presenta por primera vez la idea de la esposa y de los despojos con los que el poeta ha aprendido a vivir desde el exilio. En el verso número seis aparece la idea del lotófago olvidado de la poesía y que en realidad sirve para referir al olvido del lugar de origen, esta referencia está extraída del canto número nueve de la *Odisea*, ya que los lotófagos desarrollaban una adicción tal que olvidaban su lugar de origen. Dentro de la moderna de la poesía el tema ha sido trabajado más por la tradición inglesa como es el caso de Alfred Tennyson con su poema “The Lotos-Eaters”, tradición en la que sabemos Owen estaba más que sumergido, siendo junto con Novo un conocedor del periodo romántico británico. Me dispongo en este momento a marcar partes significativas de este periodo y ubicar lo dentro del *témpora* de nuestro Sindbad: “Por senderos de hiena 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” (V 1-6).

El poema titulado “Día quince” que aparece con el subtítulo “Segunda fuga” es uno de los tantos malos intentos de querer huir de la imagen de “ella”, sólo que en este momento será a través del alcohol. El primer verso que está entre paréntesis temáticamente hace referencia al poema más representativo y conocido de la obra de Mallarmé, *Un coup de des*, una alusión directa al azar y a la poca posibilidad que tenemos nosotros ante la elección. La única estrofa que compone el poema habla del alcohol como una opción clara para paralizar a ese mar brutal que se presenta como un anciano que sufre en su erudición que, se tortura y que, sin duda, hace referencia a nuestro poeta en su exilio colombiano, que se caracterizó por un aumento en su consumo de alcohol, y que en cierto sentido nos deja ver cómo esta bebida le da una paz momentánea al poeta en su destino a la curación final: “Alcohol, albur granado, canto del cisne del azar. / Sólo su paz redime del Anciano del Mar/ y de su erudita tortura. / Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura” (V 1-4).



Sexto grupo:

Este es un grupo que se caracteriza por la nostalgia y la apreciación de la huida sin éxito, es por así decirlo una visión de los días pasados, es pues éste un intento mal logrado por conciliar el pasado y el futuro. Sin embargo, esta esperanza que caduca entre los días dieciséis y diecisiete, se diferencia con el grupo anteriores la resignación, en encontrar y decepcionarse; es la negación de una respuesta o el

camino a la huida, son sólo estos desde mi apreciación los últimos momentos críticos de nuestro marino, un punto decisivo desde la opinión de Vicente Quitarte, quien afirma que en este momento nuestro marino Owen decide entre volver al inicio del poema o seguir en su exploración personal. Esta parte bien pudo haber sido escrita en el auto exilio, como antes hemos analizado, y que fue incluida en la edición final tardíamente, y que fue igualmente publicado a principios de 1944, en la revista *Letras Mexicanas*.

El poema titulado “Día dieciséis” y que se presenta bajo el subtítulo de “El patriotero”, es un texto que remite a estados de crisis que caracterizaban a Owen, en el autoexilio. Forman una serie de remembranzas que se hacen notar por el cuestionamiento.

Por otro parte, también podemos ubicar este texto en los límites de la discusión de los años veinte por una literatura nacionalista y viril. La primera estrofa enuncia un cuestionamiento sobre los motivos de la huida, pues nuestro moderno Sindbad se divide entre el heroísmo y lo ruin, entre una noche y la otra, como vemos en el cuento de *Las mil y una noches* en que las aventuras no terminan y en las que el viaje es perpetuo entre la huida y la estancia breve. Es muy llamativo en cierto sentido que aparezca la imagen de Bagdad en el verso tercero, pues esta ciudad está íntimamente relacionada con Sindbad, así como Owen está relacionado con México, ciudad que en los años treinta era conocida como “La Bagdad latinoamericana”. Es por eso que en el poema el marino incansable busca una calle, ya extinta y camina construyendo la ciudad con pregones en las esquinas, reconstruyendo con las manos algunas mansiones: “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 encontré mi calle; /

a andar, a andar por otras de infame pregón en cada esquina, / reedificando a tientas mansiones suplantadas” (V 1-6).

La segunda estrofa inaugura un momento crucial en el poema, ya que se inicia un monólogo sobre la trascendencia de los viajes y la importancia de aventurarse y conquistar siete mares o poemas, para perderlo todo en el octavo viaje, al modo del héroe árabe: “Acaso los muy viejos se acordarán a mi cansancio,/ o acaso digan: “Es el marino/ que conquistó siete poemas,/ pero la octava vez vuelve sin nada” (V 7-10).

Las tres estrofas siguientes se caracterizan por definir el ambiente en que todo parecería ser perfecto, menos el poeta y su físico, pasando por sus ojos, su frente y sus orejas. Lo cual forma un contraste entre este poeta devastado y este ambiente mágico de una provincia adornada con motivos barrocos entre un ambiente pulcro y cálido que no reduce el dolor de Owen. Otro dato significativo es el juego de palabras que hace nuestro poeta con el vocablo cascada, primero para referirse al efecto natural de una caída de agua y como segunda acepción al metal desgastado; este tipo de recursos poéticos eran más comunes de lo que uno se imagina en el mundo de los Contemporáneos, es visible en la obra de Torres Bodet, pero sobre todo en la obra de Xavier Villaurrutia.

El cielo seguirá en su tarea pulcra
De almidonar sus nubes domingueras
¡Pero en mis ojos ha llovido en tantos deplorables paisajes!
La luz miniaturista 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”.

Los últimos dos versos del poema Oweniano son una reafirmación de los primeros versos. Decisión de nuestro poeta exiliado o el marino varado, los cuales están consientes que no deben de intentar la huida, porque todo es tan relativo como un día de febrero o uno de septiembre. Hace con esto remembranza a la muerte de su padre: “No huir. ¿Para qué? Si este dieciséis de Febrero borrascoso/ volvería a serlo de septiembre”.

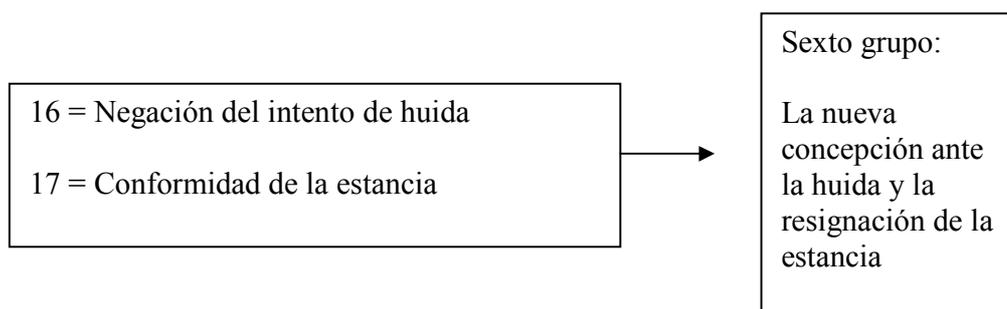
El poema titulado “Día diecisiete” y que se presenta bajo el subtítulo de “Nombres”, es posiblemente uno de los textos que tiene más datos personales de la vida de Gilberto Owen. Digo esto por el tono de la resignación, por la estancia, por los lugares de la infancia o aquellos que posiblemente marcaron la vida del poeta viajero. Es por eso que desde el primer párrafo, el poeta anuncia su decisión a no intentar huir. Sin embargo la aparece la ciudad colonial de Taxco, bajo piedras cambiantes, con su estructura barroca y su contacto con la luz, así como su majestuosidad perenne que asemeja a una prisión. Por otra parte el poeta nos enuncia que es posible que llore ocultamente al recorrer en sueños algún nombre y da a continuación el de una supuesta calle: *Callejón del agua escondida*. Desde mi interpretación esto sólo sirve para introducir parte de la poesía popular dentro de los poemas de Owen: “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 llore ocultamente,/ al recorrer en sueños algún nombre:/ “callejón del agua escondida”. (V 1-7).

La segunda estrofa, al parecer, no es más que otra de las tantas opciones que tiene el poeta sobre el exilio, desde su prisión imaginaria, como quiera entenderse. Es llamativo el hecho de que decida bajar a un puerto nativo, donde el mar es más mar que ninguna parte, recordándonos por la manera en que lo nombra al puerto de Mazatlán que tanto quería Owen; continúa con una definición casi diabólica de la espuma y su efecto sobre las piedras, la espuma que se modifica al contacto en las arenas y que se vuelve amarilla como una curva solar, una curva que se asemeja a la figura del cuerpo femenino. No obstante, el poeta vuelve al estado de incertidumbre que antes era llanto por querer escuchar su primer grito mientras recorre en sueños el nombre de otra calle: “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 de 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” (V 8-14)

En la tercera estrofa el poeta elige a Yuriaria, para continuar en su encarcelamiento, pero mas allá de esa interpretación, este es el lugar de donde se supone es la madre de Owen. Razón por la cual este lugar se caracteriza por una mocedad materna, plácida y tenue, hasta antes del Torbellino Rubio, sobrenombre impuesto al padre de nuestro poeta. Las remembranzas continúan hasta que aparece una madre que desea a un hijo frente a uno de los lagos de Michoacán, vuelve después a aparecer la voz del autor, quien se siente nonato, como si tuviera aún un espacio en el vientre de su madre, todo esto bajo la norma de quien recorre un nombre a través de un sueño: “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 Aguarda” (V 15-21).

El cuarto párrafo es posiblemente el momento en que más aparece Owen niño dentro del poema, cuando un pequeñito lee teología en los pájaros a la luz del nevado de Toluca, esto quizá por su formación sacerdotal que después abandonó. El frío de este lugar se presenta como un hermano esbelto y grave que provoca que el deshielo se inserte en la frente del poeta, quien asegura que posiblemente se vuelva a ver a sí mismo recorrer en sueños algún nombre: “O volveré a leer teología en los pájaros/ a luz del Nevado de Toluca./ El frío irá delante, como un hermano más esbelto y grave/ y un deshielo dice 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” (V 22-28).



Séptimo Grupo

Este grupo es fácil de reunir del mismo modo que las llagas, sólo que la diferencia radican en que ahora son rescoldos. Mi interpretación parte de ver en este momento los primeros rasgos de sanción, dividiendo así al poema largo en dos, es por así decirlo un parteaguas de la situación de nuestro marino inmóvil. Abre un grupo titulado “rescoldos” compuesto de cuatro poemas, que desde su enunciación, según el significado que nos otorga La Real Academia de la Lengua

Española, representa una brasa menuda que tiene la posibilidad de avivarse, revivir.

El poema titulado “Día dieciocho” y que aparece bajo el subtítulo de “Rescaldos del pensar” está relacionado con los efectos de reflexionar, se presenta primero la idea de que alguien mira una fotografía bajo el ambiente grisáceo de la ciudad y está seguro de que el observador guarda en su frente un pensamiento estéril, sin efectos, que no va más allá de su pura expulsión, que no fecunda ningún acto en el futuro: “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” (V 2, 4)

Hasta este momento el poeta nos ha hablado de las sensaciones que provocaría su imagen en el observador de su fotografía. Es llamativo que a partir del verso seis se escuche una suerte de lamento o monólogo sobre el ayer. Ya ahora corrompido por las arrugas provocadas por las oleadas del tiempo, recuerda así su amanecer cerca del pezón de la amada: “surcaron sobre formas plácidas, / y una vez, una vez -ayer sería-/ amaneció en laureles junto a la media luna de tu seno” (V 5-7). Los últimos dos versos que están cargados de una fuerza única para cerrar el poema vuelven al presente, al estado actual de nuestro poeta para presentarnos una imagen de la razón como algo baldío, haciéndonos con esto una reminiscencia a T. S. Elliot con su poema *Waste Land*, tomando incluso temas similares y presentes (como son lo inmóvil y la memoria) para definir con esto el estado actual del ser pensante del poeta: “Y esta vez, esta vez – razón baldía/ sólo es conciencia inmóvil y memoria (V 8-9).

El poema titulado “Día diecinueve” y que aparece bajo el subtítulo de “Rescaldos del sentir” a la misma manera que el poema anterior, tiene un cierto grado de complejidad por su sentido. Siguiendo con la marca de los rescaldos es

ahora el momento de preocuparse por los sentidos, es por eso que este poema está desde el principio adornado con flores. Las Susanas, flores que son observadas mientras se bañan, desde las niñas de los ojos del poeta: “En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes/ que fijaban los viejos desde las niñas de mis ojos púberes” (V 1,2).

La segunda estrofa es compleja, pues habla de una serie de efectos sobre la relación en el pasado y termina con una comparación de los diamantes traídos por el ave Rokh, ave mítica quien interactúa con los dos Sindbads. Sin embargo, la aparición de esta imagen está ligada a la inestabilidad del viaje, que en nuestro caso es casi espiritual, pues el pájaro recoge las miradas perdidas en el fondo de la tarde: “Cuando éramos dos sin percibirlo casi; cuando tanto decíamos la palabra amor sin pronunciarla/ cuando aprendida la palabra mayo/ la luz ya nos untaba de violetas; / cuando arrojábamos perdidas 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” (V 3-11).

Bajo la misma temática del poema número dieciocho hay una separación de tiempos. Habla del pasado como de un estado ideal, pues ahora en el presente, ya sólo existe “ella”, y sólo se deja ver el desgaste de una serie de componentes del ambiente del poeta, (lágrimas, los paisajes y el sentimiento): “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” (V -12-17).

Los tres últimos versos hacen referencia a un personaje clásico *Nausícaa*, quien es un personaje de *La Odisea*, conocida por ser el prototipo de la amante que espera en una cita que va dirigida al fracaso. Personaje con el que se

identifica nuestro marino y con el que llora, por lo que no se puede perder, pues nunca se ha tenido. El último verso sirve para aseverar la confusión en la que vivía nuestro poeta, además reafirma esta idea del rescoldo: “Y aún esperan su cita con Nausícaa/ para llorar lo que jamás perdimos./ El corazón. Yo lo usaba en los ojos” (V 18-20).

El poema titulado “Día veinte” y que aparece bajo el subtítulo de “Rescaldos del cantar” es muy complicado por los sentidos que se desprenden de su lectura; está relacionado con el pitagorismo tan presente en la generación antecedente, el Ateneo de la juventud, como vemos en la obra de José Vasconcelos. Estos intelectuales suponían que el universo estaba compuesto de objetos en movimiento, los cuales emiten un sonido, así como una nota que puede representarse en las escalas musicales, un efecto de sonidos agudos, como la armonía del los astros, a la cual el hombre, ya está acostumbrado. Si tuviéramos que definir un tema presente a partir de esta idea y de ahí fácil de encontrar en todo el poema sería precisamente la música; los primeros cuatro versos, por ejemplo, que dan la pauta pitagórica, enuncian las esferas como el movimiento del todo y su coordinación universal con la amada: “Más supo el laberinto, allí, a su lado,/ de tu secreto amor con las esferas,/ mar martillo que gritas en yunques pitagóricos/ la sucesión contada de tus olas”. (V 1-4)

Volviendo al discurso mítico, que es fácil encontrar en Owen, aparece una canción compuesta a partir de siete números, trenzada, que se vuelve la Osa Menor, que es la constelación que sirve para la ubicación de los marinos y que está compuesta por siete estrellas visibles desde la tierra: “Una tarde inventé el número siete/ para ponerle letra a la canción trenzada/ en el corro de niñas de la Osa menor”. (V 5-7)

La tercer estrofa de este poema vuelve a una serie de homenajes a una serie de personajes de la literatura como son Orfeo, poeta y músico hijo de Caliope y Apolo, sobrenombre con el que también ubicamos a Villaurrutia, por otro lado tenemos la imagen de San Antonio Abad, quien se mitifica más allá de la tradición del santoral cristiano por la excelente novela naturalista de Flaubert, por otro lado, para no dejar ese aspecto acuático del poema o ese espacio navegable sin escapar de este párrafo, nuestro poeta transforma en sirenas visibles a las cataratas del Niágara, Tequendama o Iguazú: “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 Niagara, o Tequendama, o Iguazú” (V 8-12).

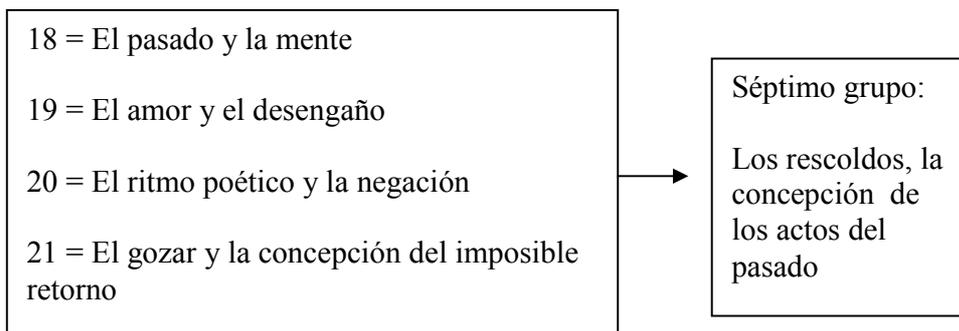
La tercer estrofa que se compone del verso trece al dieciocho pareciera ser complicada de entender por la carga de datos personales, pero gracias a las nuevas investigaciones se ha descubierto quien es *Rosa de Lima*. Gracias a una carta dirigida de Carlos Rodríguez Saavedra a Jaime García Terres, quién comunica de su interés durante la universidad por la obra de Owen, así como de haber conocido a Rosa Alarco, músico de conservatorio que estuvo perdidamente enamorada de Owen, y que como es descrita en el poema, estuvo preocupada durante toda su vida por las voces plebeyas de la zona andina (lo que se mezcla en cierto sentido con la tradición católica de los primeros frailes que estuvieron en El Perú): “Y la Guitarra de Rosa de Lima/ transfigurada por la voz plebeya, y los salmos la azada el caer de la tierra” (V 13-15). Vicente Quitarte, por distintos medios, ha llegado a la conclusión de que a Owen le parecía muy similar la música popular mexicana y la peruana; es por eso que viene a nuestro poeta, en estos dos versos la imagen del padre, quien es comparado con el héroe de los *westerns* Búfalo Bill, sólo que éste tiene la posesión de los sueños de

nuestro poeta: “En el sepulcro del largo frío rubio/ que era idéntico a Búfalo Bill/ pero más dueño de mis sueños” (V16-18).

Continuando con estas divisiones temáticas de los rescoldos, el verso número diecinueve divide lo “oído antes” al dar pauta ahora “al silencio del presente”: “Todo eso y más oí, o creí que lo oía” (V 19). La musicalidad en la poética de Owen juega un papel muy importante, pues al perder los oídos que se arrancaran como pétalos congelados, a modo de ironía, asegura que tendrá que hacer versos medidos con los dedos, por lo que el sonido será una amenaza para no escuchar lo que nunca nadie ha dicho, “tu nombre poesía”. Verso con el que se cierra el poema, pero que es también el primer poema de la serie que ya no pertenece a rescoldos y que abre un nuevo estado de nuestro marino, así como una nueva fecha en este viaje inmóvil: “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” (V 20-28).

El poema titulado “Día veintiuno” y que aparece bajo el subtítulo de “Rescaldos del gozar” es un poema del que no se ha dicho mucho, sólo que tiene como referente la situación del retorno. Los primeros cinco versos remiten a un sujeto indeterminado, pero es él quien deja una cuchilla infamante en el rostro de nuestro marino, así como oraciones hipócritas y lujurias bilingües que están presentes en todos los muelles que pudieran servir de huida: “Ni pretendió empañarlo con decirlo/ esa cuchilla infamante/ que me dejaron en el rostro/ Oraciones hipócritas y lujurias bilingües/ que merodeaban por todos lados los muelles.” (V 1-5).

Así, nuestro poeta enumera los motivos para no viajar o limitarse a la inmovilidad, describiendo un labio bello colgado en una kermesse como efecto de la lluvia: “Ni ese bello colgado por la gula/ en la Kermesse Flamenca de los siete sentidos.” (V 6-7). Y regresa a enumerar los motivos por los cuales no saldrá nunca del estado en que se encuentra. En el último párrafo reniega de diez cómplices impunes que a la manera de Penélope, en *la Odisea*, lentos tejen sus apetitos y en la noche los destejen para enviar su pronto regreso, pero no es sino una sed venida del poeta lo que en realidad obliga al exilio o prohíbe el paso firme para el retorno a casa: “Ni esos diez cómplices impunes/ tan lentos en tejer mis apetitos/ y destejerlos por la noche. / Y mi sed verdadera/ sin esperanza de llegar a Itaca.” (V 8-12).



Octavo grupo:

Este octavo grupo en realidad está dentro de la tradición de Contemporáneos, ya que intenta por varios medios definir la poesía y sus efectos, así como lo que Owen entendía por poética y los rasgos retóricos que contiene. Otro dato importante es la tardía aparición del texto, ya que aparece durante su segunda estancia en Bogotá, momento en que intentaba reconciliarse con su esposa

después de estar separados por una larga estancia en México. Sin embargo, de los días veintidós al veinticuatro parece que nuestro marino intenta volver a la paz de la tierra firme, reconciliándose con su familia y dejando atrás esa búsqueda del amor imposible de Clementina Otero, para encontrar la respuesta en la creación, específicamente en muchos temas clásicos, lo cual sería a la postre otro punto de encuentro entre su obra y la de sus demás compañeros de grupo.

En el poema titulado “Día veintidós” y que aparece bajo el subtítulo de “Tu nombre, poesía”, el primer párrafo presenta, como hemos anunciado antes, a un poeta ya reconciliado consigo mismo después de los rescoldos y después de su introspección. De este modo, ahora nos encontramos con una descripción del caos que provocó la persona amada. Es importante destacar los tiempos verbales en presente, pues es ésta la clave para la interpretación desde la idea de la supuesta sanación. De esta manera, el poeta encuentra en su amada una barca compuesta de brisas que choca contra los peñascos (el mismo poeta). Bajo los temas bíblicos del desastre encontramos también la imagen del hielo que humilla los trigales, del mismo modo que le pasará a Ruth en la Biblia y que es un tema en el que Owen profundizó de manera extensa. Del mismo modo que en el rescoldo diecinueve se bañan Susanas que figonean, es interesante que se presente al poeta como un ser mortal o destronado de ese halo de divinidad: “Y saber luego que eres tú/ barca de brisa contra mis peñascos; / viento de hielo sobre mis trigales humillándose írritos/ frágil contra la altura de mi frente,/ mortal para mis ojos, / inflexible a mi oído y esclava de mi lengua” (V 1, 2, 4 - 7).

La siguiente estrofa está compuesta de dos versos y vuelve a hablar de “ella” pero ahora como una rosa ya olida a la que se le ha agotado el aroma o que

ha cambiado tanto de aroma como de manos, posiblemente siguiendo el intento de descripción de los versos anteriores: “Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte/ enamorada virgen que hoy me dueles a flor en amor dada” (V 8, 9).

La tercer estrofa nos presenta una excursión a la rosa por sus espinas (hasta la espina cuadragésima), que se relaciona con el número del exceso en las culturas del desierto; el intento de resolver el enigma femenino se presenta siempre inaccesible. Es llamativo que, por otra parte, la imagen del tiempo esté en presente, pues el poeta resiente el tiempo pasado: “Tregar sin pausa de una espina a la otra/ y ser ésta la espina cuadragésima,/ y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,/ [...] siempre esa larga espera entre mirarla hora/ y volver a mirarla un instante después” (V 10-12, 14,15).

La última estrofa consiste en que Owen se encuentra a sí mismo o no se sabe si es la poesía misma la que habla en este monólogo lamentándose de no saber que la creación ni los motivos de la creación se encuentran en todas partes y no en el cielo. De esta manera se mofa de los lugares comunes e idealizadores de la poesía. Para cerrar este párrafo nuestro poeta juega con la confusión, sin detenerse en hacer una distinción formal, entre el poeta y la poesía: “Y 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.”

El poema titulado “Día veintitrés” y que aparece bajo el subtítulo de “Y tu poética”, nos hace recurrir a fuentes clásicas para aclarar algunos términos presentes. La poética, más allá de ser un libro de Aristóteles, es un compilado de análisis estéticos, de imágenes clásicas, de géneros como la tragedia, la epopeya o la comedia. En el primer párrafo los críticos han hecho referencia a la

influencia de las imágenes surrealistas, así como la similitud con el poema de Xavier Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye nada”. Esto por la similitud del piano que tira su escala y que en Villaurrutia se vuelve inalcanzable, así como en Owen escapa sin darle ninguna razón de un nocturno que lo estaba describiendo y que comenzaba a formar tanto su rostro como su nombre: “[...] Yo subo por los pianos que se dejan encendidos hasta el alba;/ [...] y no sabré el final de ese nocturno que empezaba a dibujarme,/ las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi rostro”.

El segundo párrafo es posiblemente un regreso a una situación vivida, ya que aparece un análisis de lo que siente el poeta en ese momento, así como un ambiente inútil que sólo refuerza la imagen de una esposa dormida, mientras el poeta implora en la calle, sin embargo todo es imposible, pues al ser buscado entre sueños, él ya tiene un lugar ajeno a ella: “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 [...] / los párpados pesados de buscarme por el cielo de la muerte”. (V 6-10)

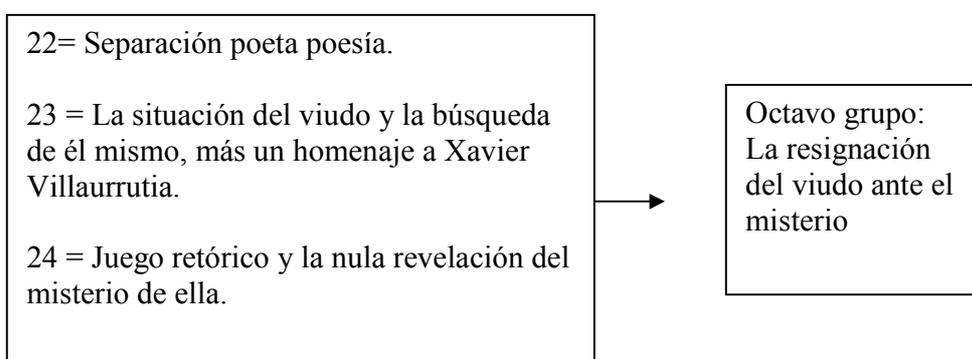
En la tercera estrofa, al abrir los ojos la amada, él no estaría para verse renacer; aparece una pregunta muda que se responde, al aparecer, un viudo. Aparece la casa abandonada y sola sin su presencia como un campo árido, sin camino, como los viajes de nuestro Sindbad inmóvil. Sin embargo, vuelve a una pregunta sin respuesta con referencia a su situación o la situación del viudo que tendrá que debatirse en una tarde borrascosa: “Mas no estaré en sus ojos para verme renacer al despertarme/y cuando me abra, al fin, preguntará sin voz: ¿quién eres?/ El luto de la casa [...] 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”.

El poema titulado “Día veinticuatro” y que aparece bajo el subtítulo de “Y tu retórica”, es un poema de aceptación. Bajo un juego literario poco trabajado en Owen, pone a luchar a la retórica desde su imagen más tradicional (que está basada en el buen hablar), contra la retórica escrita que se popularizó en el mundo romano bajo distintas formas; de esta manera siempre hay una sorpresa entre lo que se escribe y lo que se dice. La primer estrofa del poema comienza interrogándose qué pasaría si escribe con “su prisa feliz”, las palomas cálidas de su pecho para leer en los picos de las palomas brisa, guinda, clamor, sin embargo es la luz la que forma el contorno de la amada y el aire hace posible su arrullo: “Si lo escribió mi prisa feliz ¿con que palabras,/ cómo dije : “palomas cálidas de tu pecho”?/ En sus picos leería: brasas, guinda, clamor,/ pero la luz recuerda más duro su contorno/ y el aire flexible número de su arrullo”. (V 1-5)

La segunda estrofa arranca con palomas de azúcar de tu pecho, ya que endulza el agua del mar con un traje de cera que no era otra cosa que su desnudez: “Y diría: “palomas de azúcar de tu pecho”/ si endulzaban el agua cuando entrabas al mar/ con tu traje de cera de desnudez rendida” (V 6-8). El tercer verso dice “un hosco viento de despedidas” que obliga a nuestro poeta a hallar palabras de deshielo sobre su grito ahogado, y sin embrago nos recuerda el sentido de la angustia, además del lamento de haber dotado a una estatua de vida y por lo tanto de muerte a través de la palabra: “Después, si dije: un hosco viento de despedidas”/ ¿qué palabras de hielo hallé sobre mi grito?/ No recuerdo, ni angustias ni soledades. Sólo/ el rencor de haber dicho tu estatua con arenas/ y haberla condenado a vida, tiempo, muerte” (V 11-15).

La cuarta y última estrofa comienza bajo el contraste de lo escrito, ya que la frase es “un vendaval de vacíos” escrita por una mano estéril que agota las rosas y quema las médulas, para decir bajo este mismo juego que nunca tuvo

mucho qué decir y que de “ella” sólo ha alcanzado a develar los secretos del milagro que encierra su piel: “Y escribiría “un horror vendaval de vacíos”/ la estéril mano álgida que me agostó mis rosas/ y me quemó la médula para decir apenas/ que nunca tuve nada que decir de mí mismo/ y que de tu milagro sólo supe la piel”.



Noveno grupo:

Este noveno grupo está dominado bajo la misma imagen de la resignación del grupo anterior, sólo que se destaca, por una parte, el hecho de que el consuelo del tiempo lo resuelve todo, pues este marino estuvo a punto de ahogarse en un mar de lágrimas. Por una parte, el concepto del viaje inmóvil aparece, pues la eternidad y el movimiento están visibles; los vicios de Owen vuelven a aparecer bajo la imagen de una eterna recaída, todo era un juego y todo fue tan simple como perder. Pero no todo está por la borda, nada es tan grave y con el tiempo todo mejorara, esto si no toma las cosas con tanta seriedad como se habían tomado antes porque todo es una actuación o un juego en que a veces se filtran los malentendidos.

El poema titulado “Día veinticinco” y que aparece bajo el subtítulo de “Yo no vi nada”. Se encontraba desde las primeras ediciones de ese “Varado

Sindbad”, sólo que antes estaba situado en el día diecisiete. Es el primer texto en que se resuelve el poeta por una actitud de resignación, sin olvidarse de sus vicios, que siempre renacen. La primer estrofa del poema consiste en introducir una imagen popular: “la mosca muerta” del ser que exalta su sufrimiento, canción invisible, muda que en sí es la nada misma: “Mosca muerta canción del no ver nada, del nada oír, que nada es” (V 1,2).

La segunda estrofa nos presenta a un poeta sereno de estar en tierra firme y compara esto con unos párpados cerrados en los que no se azota un mar de lágrimas (del cual nuestro héroe para este momento sale bien librado): “De yacer en sopor de tierra firme / con puestos como párpados cerrados, que no azota / la tempestad de un mar de lágrimas/ en el que no logré perderme.” (V 3-6).

La tercera estrofa, sin duda, nos remonta a la infancia del poeta, así como a sus influencias. Hay una similitud de su primer verso con uno del “Barco ebrio” del poeta francés Arthur Rimbaud, ello por la preferencia de un charco de agua sucia que comparan con el Mediterráneo, bajo el sueño de unos pinos que recuerdan a las columnas de una iglesia abandonada , haciendo al final una comparación entre la primer nave y el vientre del animal en que se desarrolló el último viaje: “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” (V 7-11) .

En la cuarta estrofa el personaje llama a la puerta y no le abren, Pero se descubre que él estaba adentro, pero en una suerte de cadáver viviente. Se descubre tocando como en un juego de espejos pero esto se debe a que nadie tuvo la misericordia de cerrarle los ojos como se acostumbra con los muertos: “De llamar a mi puerta y de oír que me niegan/ y ver por la ventana que sí estaba

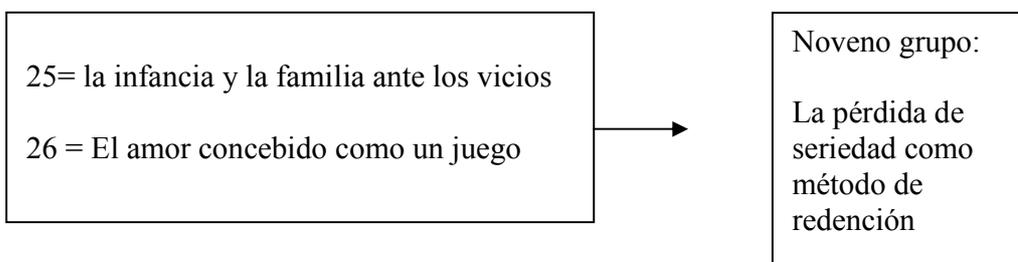
yo adentro,/ pues no hubo, no hubo/ quien cerrara mis párpados a la hora de mi paso” (V 11-14).

La última estrofa vuelve al tema del viaje inmóvil o eterno. No existe ahí sentido de la salvación, ya que un buitre de la luz de “ella” devoraba los sentidos y entumece a nuestro Sindbad, quien desgraciadamente recaía en los vicios que al final siempre lo llevaron a la soledad y al caos: “Sucesión de naufragios, inconclusos no por la cobardía de pretender salvarme,/ pues yo llamaba buitre de tu luz/ a que me devorara los sentidos,/ pero mis vicios renacían siempre” (V 15-19). Cabe mencionar, por supuesto, la aparición del mito de Prometeo, quien por llevarles el eterno fuego a los hombres termina castigado por un ave de rapiña que eternamente le devora las vísceras.

El poema titulado “Día veintiséis” y que aparece bajo el subtítulo de “Semifinal”, marca por así decirlo un punto determinante en el texto. Se nos presenta un poeta ya sanado por el tiempo y que concibe, con una conciencia limpia, la idea de que en este juego del amor ahora a él le tocó perder. El primer verso empieza con un juego sinestésico, ya que ve una canción pintada de amarillo que rueda a través de esa frente (tan citada para hablar del tiempo) y cómo se ha comido la frente de nuestro poeta: “Vi una canción pintada de limón amarillo/ que caía sin ruido de mi frente vencida (V 1,2).

La segunda estrofa refiere al otoño como un estado de tristeza, pero no relacionado con la muerte o el desamparo total. Lo importante es que esta estación se ha adelantado, así como también se adelantó la primavera. Es por otro lado llamativa esa fijación de Owen por la no movilidad del tiempo, tanto en la poesía como en las fotografías en que todo se conserva perfecto. Así como también es significativo el uso de la palabra “amalecita”, término que está ligado a una secta secreta del Cáucaso, una mezcla entre cristianismo y judaísmo de la

cual se sabe muy poco, pero que sin embargo está ligada a las ideas del hermetismo clásico y selectivo que se da entre familias previamente seleccionadas. Esto posiblemente sea utilizado para referirse a su reducido número de lectores a los cuales, de manera sugerente, recomienda no entregarse por unos bronce, lo que se relaciona con el verso siguiente que todo sigue en su línea secreta y silenciosa: “Este año los árboles se desnudaron tan temprano/ ya será el ruido cuando los 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 bronce,/ ya no serán si van a ser de todos” (V 4-9). La tercera y última estrofa, que está compuesta sólo de dos versos es muy clara, ya que en la tonalidad de la pasividad asegura haber apostado y haber perdido en un juego sin descanso, demostrando con esto la tranquilidad que no había tenido antes: “Fueron sueños sin tregua, delirio sin cuartel,/ amor a muerte fueron y perdí” (V 10-11).



Décimo grupo:

Los dos poemas que componen este grupo cierran el texto de manera sorprendente. Presentan ahora un ser sanado que ha dejado su espacio para otros marinos que perderán miembros. Es llamativa la circularidad y el modo en que se acentúa, pues se vuelve a encontrar la misma imagen vacía del principio, sólo que ahora la travesía va en otra dirección, ya que no hay ninguna interacción

clara. Sin embargo la posibilidad queda abierta a un mañana desconocido, pues el marino sigue su curso de la misma manera que el primer día, poco angustiado, pero buscando el conflicto que está inmerso en la vida misma.

El poema titulado “Día veintisiete” y que aparece bajo el subtítulo de “Jacob y el mar”, en realidad no hay ninguna relación (por lo menos en sentido bíblico) entre el patriarca del pueblo judío y el mar. Sin embargo en el nivel de lo metafórico, es significativo que Jacob, el padre de las tribus de Israel, se complementa con el mar, ya que los dos se encuentran al mismo nivel. En el mar se desenvuelve el marino pero a su vez es también el mar el lugar en que eternamente recomienza el oleaje como un recuerdo del eterno retorno. La primer parte del poema es una descripción semi diabólica del ser amado que generalmente encarna la base misma del deseo. El poema continúa así hasta hacer un juego de contrapartes entre el día y la noche, sin olvidarse de las imágenes diabólicas: “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 capriña pezuña / en mi abstinencia” (V 1-4).

La segunda estrofa continúa con este juego versal de correspondencias, sólo que ahora la formación del verso parte de la correspondencia de determinado acto, como si a un acto poético el mundo contestara con otro. Siempre bajo la marca de la inmediatez, ya que visto de una manera estructural por la manera en que está escrito, podríamos decir que no sale de experiencias vividas y personales: “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 esfumas” (V 5-10). Existe por último un verso suelto que

posiblemente sea el más representativo para demostrar la curación, pues deja claro que no ocupará ya más ese lugar que fastidió al poeta, pues en el futuro y el mañana aún contempla otros marinos varados y cojos que ocuparan su lugar en la playa, como naves sin movimiento, Sin embargo, ya en el futuro tendrán también su momento de partida: “Mañana habrá en la playa otro marino cojo” (V 11).

El poema titulado “Día veintiocho” y que aparece bajo el subtítulo de “Final” es muy puntual en la descripción del ambiente. Es llamativo que comience casi del mismo modo en que termina el poema anterior. Podemos decir que el autor busca dar un tono circular a su trabajo, al aparecer el tema de la falta de sorpresa (trabajado ya en el primer poema de la serie), lo que prueba una constante inherente de la circularidad de la vida, sólo que ahora en lugar de existir el temblor existe una suerte intento por ignorar a la otra persona.

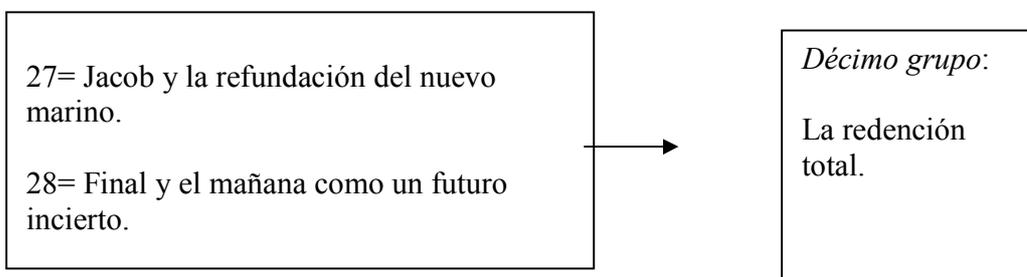
La primera estrofa del poema comienza con un sol que nos remite a la mañana del primer poema para después describirnos una imagen matutina de unos indios con el trópico a la espalda. Antes de ese momento los amantes se miran de la misma manera en que se sorprendieron en el primer poema sólo que ahora se vuelven la espalda como dos desconocidos: “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 aun antes/ los amantes se miran y se van tan ajenos que se vuelven la espalda.” (V 1-5).

La segunda estrofa, se refiere a este espacio en tiempo precedente que se anuncia con la palabra “antes” (que es la primera palabra utilizada al principio de cada verso). Nos remite al patriarca Jacob del poema veintisiete, quien habló con distintos ángeles que lo protegían a él y a su descendencia, a la descendencia del pueblo elegido por Dios. En este momento una voz justiciera reclama a un ángel

ebrio que deja morir a su pupilo, por las cuentas que rendirá a su amo: “Antes aun 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?” (V 5-9).

El verso número diez, que no está inmerso en ninguno de los dos párrafos, está entre comillas, como una enunciación que quiere remarcar dentro del mismo todo del discurso de la divinidad. Al parecer se podría decir que es una respuesta sobre el estado de nuestro poeta después de la travesía; es un cambio considerable, pues de ceno pasa a ser humo que ardió con la misma fuerza del amor: “Lo hiciste ceno y vuelve humo pues ardió como te amo”.

El último párrafo del texto termina de la misma manera en que comienza el epígrafe del poema de T. S. Eliot, lo que los caracteriza con un ritmo particular de repeticiones. Sin embargo a diferencia del norteamericano, éste se caracteriza por la anotación de la esperanza en la que Owen quiere profundizar con la idea del *tal vez*, adverbio de posibilidad cuyo sinónimo más cercano es “quizá”, así pues el sol sin nadie en los ojos de nuestro poeta desaparece todo esto bajo la posibilidad abierta del mañana, con la forma de un talvez: “ Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,/ Tal vez mañana el sol, / Tal vez mañana, / Tal vez” (V 10-13).



¿Qué es la felicidad, sino el simple acuerdo de conciliar el pasado y el futuro en el presente?
Albert Camus, "El desierto"

A modo de conclusión presentaré, primero, de manera progresiva los avances que se exponen en la tesis, ya que ahora, con una visión retrospectiva del trabajo, puedo aclarar un par de datos dispersos de la biografía, así como de la tesis del "viaje inmóvil" en el que he marcado una pauta pequeña pero importante para su futuro análisis. Posteriormente, ensayaré una lectura global del poema y de las ideas que giran en torno a él.

En el primer capítulo he unido algunos datos que antes eran considerados sin importancia en torno a la biografía de los padres de nuestro poeta. Bajo estos mismos lineamientos he limado algunas asperezas sobre la fecha nacimiento de Owen gracias a una copia que el director del archivo histórico general del estado de Sinaloa extendió a Alí Chumacero, quien muy amablemente me facilitó una copia fotostática de tal documento. Con ello no se resuelven todas las dudas, pero se aportan hipótesis más claras del origen del sinaloense.

En este análisis de datos personales que hemos intentado organizar en el primer capítulo, a partir de muchos datos sueltos y que van de la fecha de su nacimiento hasta su lamentable deceso, hemos visto que la fuerza del texto no radica en la enunciación de una vida, sino en acompañar tales datos de una profunda organización en los textos publicados. Esto nos da una nueva visión retrospectiva de la vida y obra del escritor, visto gradualmente desde aquella publicación enviada a la capital desde Toluca hasta la aparición de la primera edición de *Perseo Vencido*.

Mi segundo capítulo intenta plantear la hipótesis sobre el viaje inmóvil, un poco a tientas, en un laberinto con sorpresas reconfortantes. Primero doy una definición y sus distintas ramificaciones a través del tiempo. Me baso en un

estudio histórico de obras consagradas, desde Homero hasta algunos textos filosóficos, en los que me doy la libertad de relacionarlos con el mundo cristiano, debido a su influencia en occidente. Repaso las teorías del teólogo francés A. J. Festugière, quien con el termino “el sueño de anabasis”, abre una nueva visión sobre los viajes reflexivos que se superponen a la realidad, base de nuestro estudio.

Hasta este punto podríamos decir que se forma un parteaguas entre los temas, ya que en el barroco (al cual también dedico un par de cuartillas), por sus formas poco tradicionales e incluso humorísticas, se encuentra también el viaje inmóvil. Cito a Quevedo y Calderón de la Barca como modelos de lo antes hablado.

He encontrado en el neoclásico, con su despliegue de racionalismo y sexualidad, infinidad de partículas reflexivas sobre nuestro tema en el teatro, así como en la poesía hermética que pasa por Anastasio Kircher hasta llegar a Racine, éste último analizado por la excelente pluma de Roland Barthes.

Los temas románticos sobre el viaje son reflejados de una manera única por Chateaubriand y Nerval. Sin embargo, la llegada del simbolismo en nuestro estudio, en referencia a la idea del viaje, nos aclara mejor los antecedentes de nuestro querido poeta sinaloense. Owen se relacionó con los textos de Rimbaud y Baudelaire desde muy pequeño. Sin embargo las tres cabezas rectoras de la tesis son Marcel Proust, con la reflexión larga sobre su infancia durante un periodo de insomnio, dándonos la pauta de ese modelo en *Du côté de chez Swann*. Por su parte André Gide con *Le retour de l'enfant prodigue*, quien desde la moral de una de las fábulas cristianas más conocidas de la redención después del viaje, trasporta a la actualidad temas y asuntos hasta cierto sentido existenciales. Por último, Joyce nos entrega *Ulysses*, obra que observamos a

través de las teorías de Umberto Eco, siempre puntualizando en la idea cíclica de la historia irlandesa y los reflejos importantes en esta concepción el viaje inmóvil.

El tercero y último capítulo es, en realidad, consecuencia de los dos anteriores, y en el propongo una lectura de “Sindbad el varado” muy detallada; primero relacionando en el poema datos biográficos poco conocidos (como lugares vinculados a la imagen del padre ebrio o la madre), al modo que hace Proust con su infancia en su obra. Por otra parte, la teoría del viaje inmóvil nos da la posibilidad de que veamos lentamente la obra bajo la susceptible explicación de un viaje a ninguna parte, sin movimiento, o como movimiento hacia uno mismo, sobreponiendo el tiempo al tiempo mismo, sobreponiendo la conciencia a todo, lo que nos da la posibilidad de replantear lo que somos y para lo que estamos aquí.

No es fortuito que Gilberto Owen haya elegido la mezcla entre poesía y prosa, para formar su poema más ambicioso y largo, ya que es conocida su oposición a la “poesía pura”, desde lo que el poeta denominó la “poesía plena”, si en aquella se busca la desaparición del yo, en esta se intenta volver a lo simple y llenar de recuerdos lo que antes había congelado el intelecto.

Los rasgos narrativos que vemos en “Sindbad el varado” simplemente tienen como fin presentarnos a un personaje central y el modo en que él se recupera de todo lo que ha acontecido en su vida, reconciliando el pasado y el futuro en su presente.

Esta poesía con evidente tinte narrativo parte de la formación de un personaje rector para todo el poema, apoyando su fuerza en la construcción del “yo, Owen”, anulando de este modo la influencia directa de “la poesía pura” de Valery que tanto influyó en los otros dos poemas largos de la generación de

Contemporáneos, “Muerte sin fin” y “Canto a un dios mineral”. En estos dos poemas es clara la desaparición de cualquier gesto vital que no de fuerza al concepto de poesía que toma su impulso en el acto poético mismo y no en la vida cotidiana.

Partiendo de esta base simbólica de lo simple nuestro poeta canta a la vida, a lo que compone lo humano, uniéndose de esta manera a la tradición moderna fundada por Rimbaud en su libro *Une saison en enfer*, pues al final, también nuestro poeta encuentra la manera de resolver su angustia y sentar a la belleza en sus rodillas sin insultarla, con la tranquilidad de un hombre nuevo que ha pasado una temporada en el infierno.

Lo que conocemos actualmente como la búsqueda de la felicidad como fin último, se debe a la reconstrucción del concepto de hombre que se da durante el renacimiento, pues ese espacio que Dios llenaba y desde el cual dictaba sus preceptos, se vuelve accesible y controlable para todo ser humano, tal como lo postula Dante en *La divina comedia*.

Sin embargo, el mito como base fundamental de la historia, nos da la pauta para entender el porqué de determinadas actitudes, ya que todos en cierto sentido somos rebeldes cual prometeos. Un sin fin de lecturas y de interpretaciones míticas se han presentado a través de los siglos, no estando exentos el siglo XX y el recién nacido siglo XXI. La actualidad de los mitos es innegable, debido a que no es necesario haber leído el Tristan de Béroul o escuchar la opera de Wagner, para sufrir la nostalgia moderna que es idéntica a la del mito, ya que este mismo actúa donde la ilusión radica o se convierte en carne el deseo.

El siglo XX se abre con una serie de revoluciones ideológicas en todos los niveles y modifica en un primer plano el concepto formal de individuo y comunidad, ya que ahora, como dice Camus, la angustia recae en un sólo hombre

y no en la comunidad, al mismo modo en que Joyce nos presenta a Leopold Bloom, angustiado por el adulterio de su esposa para resolverlo todo al final en un día tranquilo, en que no pasa nada sorpresivo y a la vez ocurre todo, por ello comulgan lugares y personajes con miles de años en sus espaldas, como si todo pudiera conjuntarse en un instante sagrado, como si la tragedia y la comedia pudieran convivir por la movilidad y la prisa que se dicta actualmente, no sólo en las grandes urbes sino también en el espíritu actual del hombre. Owen, retomando este tema, nos sorprende con un Sindbad viajero tanto en lo referente al cuerpo como en lo referente al espíritu, busca de principio a fin la felicidad como último punto de acceso, del mismo como lo hace el canto 176 de Petrarca, en que se detiene a la mitad del bosque a cantar pues la esperanza del amor lo ha hecho santo y, por lo tanto, salvo. Es por eso que Sindbad se renueva en los últimos poemas y se presenta sanado de las heridas del pasado pues todo lo anterior es un viaje curativo, cual Ulises o Leopold en la mitad del océano Ático o en un callejón cualquiera de Dublín. Pero la circularidad es eterna, nos da la posibilidad de partir de viaje y salir a complicarnos de nuevo, porque ahí radica el estar vivo, en complicarse la existencia para después sulicionarla a medias. Digo a medias pues ningún viaje nos dará todo y menos en la actualidad, en que el absurdo siempre hace que algo no encaje. Del mismo modo en que Sísifo tendrá que subir la piedra eternamente, nuestro personaje tendrá que volver y embarcarse para intentar resolver la incógnita del sol, de las flores, de los besos y los perfumes silvestres que, al mismo modo en que Camus los describe en su ciudad Oran, es lo único que importa. Hay que buscar cuáles son las flores y perfumes que “Sindbad el varado” de Owen nos ofrece en su viaje hacia sus adentros.

AGUSTÍN, *Confesiones*

San pablo, México, 1980, 328 pp.

ANONIMO, *Las mil y una noches*

Editores Mexicanos Unidos, México, 2004, 318 pp.

ARISTOTELES, *Física*

Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, 238 pp.

ARISTOTELES, *Metafísica*

Gredos, Madrid, 1994, 238 pp.

La Biblia de América

Las casa de la Biblia, Madrid, 1997, 1392 pp.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*

Cátedra, Madrid, 2001, 610 pp.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*

Alianza editorial, Biblioteca Borges, Madrid, 2000, 226 pp.

CALDERON DE LA BARCA, *La vida es sueño y El alcalde de Zalamea*

Editorial porrua, México, 1996, 168 pp.

CAMUS, Albert, *El verano, Bodas*

Edahas, España, 2000, 140 pp.

CASTRO LEAL; Antonio, *La poesía mexicana moderna*

Fondo de Cultura Económica, México, 1953, 162 pp

CAUDET, Francisco, *El hijo pródigo antología*

Siglo XXI, México, 1979, 332 pp.

CHATEAUBRIAND, Francois Auguste Rene de, *Atala, René, El ultimo abencerraje*

Espasa-Calpe, Madrid, 1967, 154 pp.

CORONADO, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos*

Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, 326 pp.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*

Fondo de cultura económica, Colección lecturas mexicanas, No 99,
México, 1985, 248 pp.

CUESTA, Jorge, *Obras*

Ediciones del equilibrista, México, 1994, 868 pp.

ECO, Humberto, *Las poéticas de Joyce*

Lumen, Barcelona, 1998, 179 pp.

ELIOT, T. S., *Tierra Baldía, Cuatro cuartetos*

Premia Editores, México, 1989. 178 pp.

ELVRID THOMAS; ROXANA, *Gilberto Owen una voz distinta en cada puerto*

Fondo editorial tierra adentro, México, 2204, 218 pp.

ESCALENTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentísimo*

Ediciones sin nombre, México, 2002, 122 pp.

FESTUGIERE, André Jean, *Epicuro y otros dioses*

Eudeba, Buenos Aires, 1960, 80 pp.

GIDE, André, *El regreso del hijo prodigo*

Fontamara, Mexico, 1999, 46 pp.

GONZÁLEZ ROJO, Enrique, *Obra completa: versos y prosa 1918-1939*

Siglo XXI, México, 1987, 382 pp.

GOROSTIZA, José, PELLICER, Carlos, *Correspondencia 1918-1928*

Ediciones del equilibrista, México, 1993, 186 pp.

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*

Fondo de cultura económica, México, Colección lecturas mexicanas, 1983, 146 pp.

GOROSTIZA, José, *Poesía completa*

Colección archivos, España, 1988, 380 pp.

GOROSTIZA, José, *Poesía y poética*

Fondo de cultura económica, México, 1996, 254 pp.

HOMERO, *Iliada*

Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, 440 pp.

JOYCE, James, *Ulises*

Lumen, Barcelona, 1999, 674 pp.

KRAUZE Enrique, *Biografía del poder (caudillos de la evolución mexicana)*

Tusquets editores, México, 2002, 546 pp.

KRICHER, Anastasio, *Viaje extático celeste del reverendo padre Anastasio Kricher de la compañía de Jesús.*

Siruela, Madrid, 1986, 1946 pp.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*

Editorial Castalia, Madrid, 1983, 126 pp.

NANDINO, Elías, *Eco río de Sombras*

Katún, México, 1982, 62 pp.

NERVAL, Gerard, *Las hijas del fuego*

Cátedra, Madrid, 1990, 320 p

NOVO, Salvador, *Nuevo amor*

Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, México, 2001, 186 pp.

ORTIZ DE MONTE LLANO, Bernardo, *Raíces del sueño*

Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 260 pp.

OWEN, Gilberto, *Perseo Vencido*

Instituto Nacional de las Bellas Artes, México, D.F., 2004, 47pp.

OWEN, Gilberto, *Obras*

Fondo de Cultura Económica, México, 1999,

PAZ, Octavio, *Poesía en movimiento*

Siglo XXI, México, 1970, 478 pp.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la cruz o las trampas de la fe*

Fondo de cultura económica, México, 1995, 674 pp.

PELLICER, Carlos, *Hora de Junio y Práctica de vuelo*

Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 146 pp.

PELLICER, Carlos, *Obras*

Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 1004 pp.

PLATÓN, *Diálogos Socráticos*

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Océano, México, 1999, 364 pp.

PROUST, Marcel, *Por el camino de Swann*

Alianza editorial, Madrid, 1996, 624 pp.

QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos*

Castalia, Madrid, 1993, 1924 pp.

QUIRARTE, Vicente, *Perderse para encontrarse: bitácora de contemporáneos*
Universidad Autónoma metropolitana-azcapotzalco, México, 1985, 112 pp.

QUIRARTE, Vicente, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*
Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, 244 pp.

RACINE, Jean, *Seis tragedias*
Alfaguara, Madrid, 1983, 822 pp.

RIMBAUD, Arthur, *Obra poética y correspondencia*
Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, 324 pp.

SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*
Fondo de cultura económica, México, 2003, 406 pp.

SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentísimo o una literatura de la estrategia*
Consejo nacional para la cultura y las artes, México, 1997, 584 pp.

TORRES BODET, Jaime, *Obras Escogidas*
Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 2146

VALDÉS, Héctor, *Los contemporáneos*
Secretaría de Educación Pública, México, 1982, 314 pp.

VILLARRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte*
Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, México, 2001, 196 pp.