



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

CONSTRUCCIÓN DE LA "POESÍA PLENA", ANÁLISIS DE LA
OBRA DE GILBERTO OWEN

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

MARIANA BERENICE SUÁREZ RODRÍGUEZ



DIRECTOR DE TESIS: Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls

Ciudad Universitaria, México, D.F. Noviembre, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.

Paul Valéry

*No haber estado el día de tu creación, no haber estado
antes de que Su mano te envolviera en sudarios de inocencia
—y no saber qué eres ni qué estarás soñando.
Hoy te destrozaría por saberlo.*

Gilberto Owen

AGRADECIMIENTOS

Fueron muchos los implicados en este trabajo, pues aunque solamente una persona escribe, son varias las que están atrás impulsando esa mano; por lo tanto tengo que agradecer a todos; pero antes que nada a mi familia, elementos indispensables en este equipo, siempre pacientes, positivos y apoyándome, a mi familia, la mejor de todas, gracias por estar conmigo en cada momento.

Otra parte indispensable fueron mis sinodales, lectores atentísimos que sin su ayuda, su conocimiento y su paciencia, el presente trabajo no sería lo que es, muchas gracias a ustedes y también a Cynthia Ramírez, que sin tener ninguna obligación me ayudó siempre con mucho gusto.

Otras dos personas esenciales en la formación de este trabajo son, sin lugar a dudas, la doctora Lourdes Franco y Alí Hassán, sin ustedes, pilares fortísimos, la *Construcción de la poesía plena*, seguiría en construcción. Mi infinita gratitud a todos.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Gilberto Owen: México, Estados Unidos y Sudamérica	9
a) México, lugar de partida	9
b) El viaje hacia el norte: Estados Unidos	19
c) La vuelta hacia el sur: el viaje a Sudamérica, el “sarampión marxista” y <i>El tiempo</i>	21
d) El regreso a México y los últimos años	25
Capítulo II. Poesía Pura y Poesía Plena	29
a) La Poesía Pura y los simbolistas	29
b) Valéry y el abate Bremond	32
c) Juan Ramón Jiménez y España	38
d) Gilberto Owen y los Contemporáneos	43
Capítulo III. De <i>Primeros Versos</i> a <i>Línea</i>	49
a) <i>Primeros Versos</i> , ensayos de un aprendiz de magia	49
b) <i>Desvelo</i> , caminando hacia la vanguardia	58
a. <i>Escorzos</i>	59
b. <i>Nueva Nao de Amor</i>	62
c. <i>Desvelo</i>	65
c) <i>Línea</i> y las disonancias vanguardistas	70
Capítulo IV. “Sindbad el varado”, una sucesión de naufragios inconclusos.....	82
a) Medusa y el nuevo Perseo	84
b) El octavo viaje de Sindbad el marino	86
a. Naufragio y reconocimiento de la isla	88
b. Inicio del viaje interior	93
c. Las cinco llagas de Sindbad	100
d. Las falsas fugas	106
e. Los rescoldos	111

f. Un oasis a mitad de la isla desierta	115
g. Pérdida definitiva del mañana	118
Conclusiones	126
Apéndice	130
Bibliografía	132

INTRODUCCIÓN

Llamo a esta tesis *Construcción de la poesía plena, análisis de la obra de Gilberto Owen* porque pretendo mostrar los mecanismos que hacen funcionar la poética oweniana y las diferentes etapas y búsquedas por las que pasa el autor en la construcción de ésta. La poesía de Owen nos ofrece distintas caras de su indagación a través del mundo y del hombre coincidentes con su juventud y madurez, la primera pone de manifiesto su poca experiencia en el artificio poético; pero la última, la más acabada, concentra en una expresión precisa las reflexiones alrededor de la Poesía, del Hombre y del Amor que durante toda su vida estuvo elaborando.

La idea de *poesía plena* nace en el meollo de la discusión que desató otro concepto, el de *poesía pura*¹. Para Owen plenitud se sobrepone a pureza, pues la segunda declinó en una pobre interpretación que la volvía, ante sus críticos, un simple anhelo de supuesta perfección formal —como lo veremos a detalle en el capítulo II. Owen, siempre reaccionario, escribe en 1928 un ensayo titulado «Poesía —¿pura?—plena», con el objetivo, en primer lugar, de demostrar que la poesía no cabe en clasificaciones, que no hay tipos de poesía, sino una sola y universal, una poesía plena que puede ser entendida por cada uno de los hombres. En segundo lugar, pretende aclarar las intenciones de Valéry al crear el concepto de poesía pura, que no fueron las de dictar una preceptiva de la pureza, sino simplemente las de definir y caracterizar la poesía simbolista y en especial, reconocer

¹ Paul Valéry acuña este término para describir la obra mallarmeana en una conferencia dictada en 1920, sin embargo la polémica, encabezada por Henri Brémond toma fuerza unos años después. Da la vuelta al mundo y llega por fin a México, principalmente, a través de revistas y periódicos literarios como *Revista de Occidente*, en donde Fernando Vela, secretario de la revista, escribe un ensayo en 1926 titulado “La poesía pura (Información de un debate literario)”, en el que se proclama a favor de Paul Valéry. Los mexicanos, aunque un poco desplazados en el tiempo, se sumaron a este debate dando, la mayoría, un voto favorable a Valéry.

la labor de Mallarmé. Owen, lejos de tomar partido por la pureza o en su contra, propone olvidarnos de los conceptos, que poco sirven para hacer poesía, y comenzar a escribir una poesía plena. Una poesía que, sin dejar de ser la expresión personal que cada artista tiene del mundo, sea, al mismo tiempo, una obra universal. Plena es toda la verdadera Poesía, pues ésta no se interesa en una clasificación, sino que se preocupa por la expresión certera de sus intereses, de sus ideas y deseos.

Al hablar de la poesía plena en la obra de Gilberto Owen me refiero a la construcción de *su propia expresión*, y cómo es que ésta fue creándose de manera paulatina conforme el artista maduraba. No podemos hablar de una poética *per se* sino de varias etapas de la construcción de ésta, pues el poeta no tiene ni cree siempre en las mismas ideas, éstas cambian como cambian también las formas de expresarlas. Cada poemario de Gilberto Owen representa una totalidad pero a su vez una fracción de la búsqueda que el artista hizo durante toda su vida. *Desvelo* es distinto a *Escorzos* y *Línea* es distinto a *Perseo vencido* y éste es distinto a los demás; por eso no hay una poética concreta y definida sino etapas que podemos precisar y diseccionar para intentar comprender la totalidad que es la obra, compuesta de partes diferentes que tratamos de unir, más no unificar. Cabe aclarar que no realizaré ningún análisis que no sea de la obra en verso, ya que queda fuera de los límites de esta investigación su obra en prosa.

Jonathan Culler nos habla en su libro *La poética estructuralista* sobre las posibilidades de emprender el estudio literario. El autor nos presenta dos caminos bien definidos que son:

El primer tipo, basado en la metáfora que hace de una obra o de un grupo de obras una lengua, trata su objeto como **un sistema cuyas reglas y formas deben elucidarse**. La crítica de este tipo tiene

notables afinidades con estudios más tradicionales que tratan las obras individuales como “totalidades orgánicas” o las obras de un autor determinado como variantes de un proyecto único, pero quizá pueda distinguírsela por el *esprit de système* que la anima y su deseo de establecer relaciones que no están basadas en la identidad de la sustancia, sino en la homología de las diferencias. El segundo enfoque no considera la obra como una lengua, sino como un lugar en que se llevan a cabo análisis teóricos y prácticos de lenguas. Se estudia la obra como vehículo de una teoría implícita del lenguaje o de otros sistemas semánticos y en función de eso se la interpreta.²

Para esta investigación el camino a seguir es el primero, en el que se presenta la obra de un autor como una «totalidad orgánica» cuyo análisis nos habrá de reportar ese sistema de reglas y formas que lo sostienen y hacen que funcione de tal manera que pueda provocar una reacción en el receptor.

El problema editorial

Varias son las ediciones existentes que reúnen la obra de Gilberto Owen o parte de ésta, ya sea sólo o en compañía de sus contemporáneos; sin embargo, tres son las más importantes: *Poesía y prosa* publicada en 1953 por la Imprenta Universitaria; *Primeros versos* de 1957 por el Gobierno del Estado de México y la de 1979, *Obras*, por el Fondo de Cultura Económica reimpressa en 1996. Al adentrarnos en el estudio de la obra oweniana son varios los problemas a los que nos enfrentamos; el mayor de ellos, y del que pienso se derivan todos, es la ausencia de una edición crítica. No existe una voz editorial que nos explique los diferentes cambios que hay de una edición a otra, ni los porqués de las decisiones tomadas por los editores a la hora de modificar la estructura de los poemarios, vacío de información que confunde al lector y vuelve imprecisas las interpretaciones, pues no sabemos qué versión es la válida, ni en cuál podemos confiar. El investigador, para poder profundizar en su análisis, tiene que hacer al mismo tiempo que su estudio, la historia de los textos

² Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, p. 143. Las negritas son mías.

basando parte de sus conclusiones en supuestos, ya que al no haber información suficiente por parte de los editores se tiene que trabajar con la única que existe, que es la que hay en los poemarios mismos.

La edición de 1953, publicada un año después de la muerte de Gilberto Owen, fue hecha bajo su supervisión y contó con la ayuda de Josefina Procopio como editora, amiga muy cercana del autor; por lo que podemos confiar plenamente en que las ideas de Owen fueron respetadas y que la información que se nos presenta es tal y como él decidió que fuera. Esta edición cuenta además con un prólogo de Alí Chumacero y con una pequeña “Advertencia” de la editora en la que relata la manera en que recuperó los libros con ayuda de amigos de Owen como Alfonso Reyes, Enrique Carniado y el propio Chumacero, con la finalidad de ser revisados y corregidos por él para su publicación final. Josefina Procopio continúa la “Advertencia” con una brevísima nota en la que nos presenta algunos datos de las primeras ediciones de los poemarios, pero sobre su trabajo editorial no nos da más explicaciones; concluye estas páginas con los agradecimientos para los antes mencionados, así como para Luis Alberto Sánchez, José Rojas Garcidueñas y Elías Nandino.

La segunda edición es la de 1957, a la que desafortunadamente no se tiene acceso, pero podemos formarnos una idea de ésta gracias al estudio de Francisco Javier Beltrán y Cynthia Araceli Ramírez, investigadores de la UAEM, quienes afirman que:

La edición de 1957 se caracteriza por su acertada indiscreción: José Yurrieta editó los versos que le entregó Rafael Sánchez Fraustro, amigo de Owen durante sus años de estudio en el Instituto Científico y Literario de Toluca, versos escritos cuando el entonces poeta en ciernes (aunque más maduro que muchos ya retirados) tenía entre dieciséis y dieciocho años. Su intención fue dar a conocer el inicio de su escritura, a modo de rescate que se constituiría en valioso aporte para estudios

sobre la producción de este autor. Desde luego que la limitada edición —por su tiraje y su aspecto local— pronto se convirtió en material sólo accesible en algunas bibliotecas.³

Importante indiscreción fue la cometida por José Yurrieta al publicar el cuadernillo de *Primeros Versos* ya que gracias a ello podemos conocer el inicio de la escritura oweniana y contar con una base para describir el desarrollo de la obra posterior. Los problemas empiezan hasta la tercera edición de la obra del poeta rosarino, la publicada por el FCE, pues en ésta encontramos los cambios más bruscos con respecto a la primera edición que fue la que siguió al pie de la letra los designios del autor y que, a pesar de haberla tomado como base, existen varias modificaciones que quedan sin explicar. *Obras* es el proyecto más importante en cuanto a la recopilación de los textos owenianos, sin embargo sigue existiendo un vacío, pues no hay una voz crítica que oriente al lector ante toda la información que se le presenta. Nuevamente participan en la edición Josefina Procopio y Alí Chumacero, además de Miguel Capistrán, Luis Mario Shneider e Inés Arredondo.

De inicio, nos topamos con la ausencia de la “Advertencia” de 1953; en segundo lugar están las modificaciones hechas a los poemarios —por lo regular se añaden poemas— que no se explican por ningún lado. Entre ellas está la recuperación de *Primero versos* que en la edición de 1957, como explica Javier Beltrán, eran 7 poemas y para la de 1979 se añade otro “Canción del alfarero”⁴ dando así un total de 8 nuevos poemas que se integran en la edición del FCE como el primer poemario, con el título de *Primeros poemas*. Desde

³ “Notas para una nueva edición de la obra de Gilberto Owen”, Francisco Javier Beltrán y Cynthia Ramírez, *Contribuciones desde Coatepec*, julio-diciembre, número 011, 2006, pp. 60-61.

⁴ En “Canción del alfarero” el orden estrófico de la versión recuperada de 1979 no corresponde con la versión publicada en *La Falange* en 1923. Problema que se desarrollará en el tercer capítulo correspondiente a la sección *Primeros poemas* y del cual también da cuenta el equipo de Javier Beltrán Cfr. « “Canción del alfarero” ecdótica oweniana», Nilda Damaris Becerril Pérez, *Contribuciones desde Coatepec*, julio-diciembre, 2006, número 011, pp. 71-88.

mi punto de vista la modificación en el nombre del grupo resulta ser drástica e incluso equivocada ya que «utilizar la palabra *poemas* indica que son siete composiciones completas, mientras que al emplear el término *versos* se pierde la idea de que son estructuras acabadas y se revelan como una escritura primeriza a manera de sus primeros esfuerzos con el verso»⁵.

Mientras avanzamos en la edición seguimos encontrando variantes. *Desvelo*, que es el segundo libro de *Obras*, se estructura en tres apartados, el primero «Desvelo», enseguida «Nueva Nao de amor» y por último «Escorzos», en la edición de 1953 “Final” cierra todo el libro, es el último del tercer apartado, y en la de 1979 se ubica como último pero sólo de la primera parte. El poema pasa a ser de una reflexión final que concluye el libro entero a únicamente la composición última de «Desvelo».

Al tercer libro que es *Línea* —solo poemario en prosa conocido— se le añaden dos poemas más, “Escena de melodrama” y “El llamado sándalo”, ambos se ubican al final, después de “Autorretrato o del Subway”, único poema en verso y que en la edición preparada por Procopio y Owen cierra todo el libro. Esta adición resulta poco afortunada, pues a mi parecer rompe con la estructura que Owen le dio al poemario desde la primera publicación en Cuadernos del Plata, donde regresa al final a la forma clásica de expresión poética, el verso. Podemos decir entonces que, al cambiar de lugar el único poema versificado, la lectura que el autor —por demás quisquilloso— planeó se modifica. Hipótesis que tampoco podemos aclarar pues no hay ni una sola nota que nos explique por qué no se respetó en la edición del FCE las decisiones del autor.

⁵ Francisco Javier Beltrán, *op. cit.*, p. 64. El autor señala que Miguel Capistrán le confirmó esta suposición en una charla informal, en donde también le aseguró que el cambio de título fue propuesto por Inés Arredondo y aceptado por el resto del grupo.

La sección que aumentó de manera considerable fue «Poemas no coleccionados», el pequeño grupo de seis poemas que era en 1953: “Defensa del hombre”, “Lázaro mal redivivo”, “De la ardua lección”, “Espera, octubre”, “Allá en mis años” y “Es ya el cielo” se transformó en uno más numeroso con 14 composiciones bajo el nombre «Otros poemas» a los que se añadió: “Santoral”, “Repeticiones”, “Acróstico”, “El río sin tacto”, “Alusiones a X”, “Y fecha:”, “La semilla en la ceniza” y “El infierno perdido”.⁶

Javier Beltrán comenta que después de la publicación de “Acróstico” en *Contemporáneos* vuelve a aparecer bajo el título “River Rouge” en el suplemento cultural de *El Tiempo* del 22 de enero de 1933, periódico donde trabajó durante su estancia en Colombia. Junto a este poema aparecen también «“La semilla en la ceniza”, “Defensa del hombre” y “El infierno perdido” precedidos de la ya famosísima “Nota autobiográfica”»⁷, todos, como podemos ver, con el mismo nombre con que aparecen en *Contemporáneos*, a excepción de “River Rouge”.

Numeroso es el material nuevo recopilado en la edición de 1979, con lo que respecta a la prosa los editores añaden un grupo con el nombre “Otras prosas” en donde se juntan 15 textos no coleccionados antes; se añaden también varias cartas muy importantes que nos sirven bastante en la interpretación de sus ideas estéticas:

bajo el título de “Otras prosas”, se sumaron quince más que disfrutamos sobremanera; por la inclusión de un buen número de cartas escritas por el sinaloense, que abarcan 20 años más de las incluidas en la edición preparada por Procopio; por la inserción de una copiosa bibliografía —con

⁶ De los cuales sólo se habían publicado 7: “Defensa del hombre”, “Santoral”, “Repeticiones”, “Acróstico”, “El río sin tacto”, “Alusiones a X” y “Y fecha:”, en *Contemporáneos*, vol. VIII, núm. 28-29, septiembre-octubre, 1930, pp.97-110. Los poemas que fueron publicados por la revista parecen ser la primera versión de los que se presentan en la edición de 1979, pues las variantes son bastante numerosas y nuevamente no encontramos ninguna explicación que indique al lector de dónde se obtienen las que aparecen en la edición del FCE, pues no se encuentran en la edición avalada por Gilberto Owen de 1953.

⁷ Francisco Javier Beltrán, *op. cit.*, p. 67.

referencias, noticias y reflexiones sobre la obra y la vida de Gilberto Owen—, muy útil para quienes nos acercamos con tiento a un autor tan lleno de poesía como de interrogantes e interpretaciones.⁸

Podemos considerar, con base en lo expuesto, la edición de 1979 del FCE como la más basta; sin embargo, es evidente que la falta de notas vuelve confuso el trabajo crítico, por lo que apoyo junto a Javier Beltrán y demás críticos la necesidad urgente de una edición crítica de la obra del poeta rosarino. Actualmente se encuentra en proceso esta labor, siendo el encargado el doctor Vicente Quirarte, comisionado por la UNESCO desde hace algunos años para llevar a buenas conclusiones este duro trabajo ecdótico que esperamos todos los lectores poder ver muy pronto finalizado.

Es complejo decidirse por una edición que sirva como base, pues la de 1953 carece de datos importantes como lo son los primeros versos, y la de 1979 realiza modificaciones determinantes que cambian la lectura señalada por el autor. Por lo tanto, tomaré la información ofrecida en la edición del FCE, pero sin olvidar las disposiciones del autor expuestas en la publicación de la Imprenta Universitaria. Así, por ejemplo, analizaré los primeros siete poemas tal y como aparecen en 1979, pero el análisis de “Canción del alfarero” lo haré con la versión publicada en *La Falange*. En cuanto a *Línea* consideraré los 23 poemas presentados en 1930 más los dos rescatados “Escena de melodrama” y “El llamado sándalo” pues concuerdan perfectamente con las características del resto y con las ideas estéticas que motivaron a Owen por esas fechas, pero respetaré el lugar asignado a “Autorretrato” por el autor, que es el último y cierra todo el poemario.

⁸ *Ibidem*, p. 68.

I. Gilberto Owen: México, Estados Unidos y Sudamérica

Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto y disciplinado...y empezó a tirar los dados del arte para no ganar nada, acertando, a perderlo todo, por temor de equivocarse.

México, lugar de partida

Conocemos a Gilberto Owen Estrada por pertenecer a la generación de Contemporáneos, pues de su natal Sinaloa viajó a Toluca y de ahí hasta la ciudad de México, donde se integró al “grupo sin grupo”, siendo de los más jóvenes a lado de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Jorge Cuesta. Sin embargo, poco fue el tiempo que permaneció establecido en la ciudad de México, ya que después de cinco años de estar anclado recomenzó el viaje, yendo primero a Nueva York, después a Detroit, luego a Cincinnati y de ahí de regreso a Latinoamérica, pero ahora al sur, para llegar primero a Lima; en seguida, más a fuerza que por gusto, a Guayaquil; y finalmente, a Colombia, donde detuvo el viaje por otro largo periodo. De Colombia se marchó sólo para regresar a México y después de nuevo a Estados Unidos.

Este “bailarín flaco, modesto y disciplinado” nació en Rosario, Sinaloa el 13 de mayo de 1904. Su padre fue el gambusino rubio, el “Torbellino” Guillermo Owen, que recorre sus poemas, y su madre, Margarita Estrada, la “Doncella que aún Aguarda”:

He nacido en Rosario de Sinaloa, un pueblo de mineros al Pacífico. Tengo algunos recuerdos de la infancia, pero sólo a Freud le interesarían. Mi padre era irlandés y gambusino; de lo primero he heredado los momentos de irascibilidad, disimulados por un poco de humorismo, y de lo otro la sed y manera de buscar vetas nuevas en el arte de la vida, no sé si compensada por hallazgo alguno. Mi madre era mexicana, con más de indio que de español, y a su padre le debo mi aspecto físico, mi falta de sentido de la propiedad y mis aptitudes para lo inútil, tan laboriosa y vanamente combatidas.⁹

⁹ *Obras*, «Nota autobiográfica», p. 197.

Cuando su padre muere, sin que sepamos la fecha, deja a Margarita sola, lejos de su familia y con dos hijos, pues Owen tenía ya una hermana mayor, Enriqueta, del primer matrimonio de su madre. Viviendo en la pobreza y en medio de las luchas revolucionarias la madre del poeta decide llevar a su familia a residir en Toluca, donde se encontraba su hermano Bardomiano Estrada, quien les ofrecía la seguridad emocional y económica que desde hacía algún tiempo les faltaba.

La familia Owen Estrada llega a Toluca en 1917, en donde permanecerán por seis años, antes de viajar finalmente a la ciudad de México. Ya instalados en esta tan distinta y fría región del Estado de México, Owen retoma sus estudios en el Instituto Científico y Literario, donde cursó toda la preparatoria y se graduó como maestro; así nos lo cuenta en su «Nota autobiográfica»:

A los trece años me fugué de Balmes y de los *Trozos selectos de las más pura latinidad* defraudando las ambiciones maternas de bendecir la casa con un buen obispo, y me fui al altiplano y al Instituto de Toluca, donde habían estudiado medio siglo antes los mejores amigos de Juárez. Fui eso que llaman un librepensador, me hice bachiller, dirigí una biblioteca en la que había más de Teología que de Física, me gradué de maestro de escuela, hice versos gongorinos y salté a México.¹⁰

En Toluca se mantuvo siempre al pendiente del quehacer crítico y literario, como lo muestran las investigaciones de Javier Beltrán, tenemos así que el 11 de abril de 1920 ocupa el puesto de subdirector de la Biblioteca Pública de Toluca y el 30 de mayo de 1920 aparece la revista *Manchas de tinta*, cuyo secretario era Owen. De ésta encontramos un segundo y último número del 13 de junio; sin embargo, no fue la única, pues la participación de Owen en revistas fue constante todo el tiempo:

¹⁰ *Ibidem.*

Owen colaboró con diversos pseudónimos en publicaciones como el *El Tank*, *Raza Nueva* y *El regional*; como secretario de redacción de *Manchas de tinta* y como fundador y director de *Esfuerzo*.¹¹

A *Manchas de Tinta* le sigue *Raza Nueva*, que aparece el 3 de junio de 1922 y de la que Owen es igualmente el director —pero dejará de serlo a partir del número cinco—; después tenemos *Esfuerzo*, revista quincenal ilustrada el 17 de septiembre de 1922, Owen fundador y director, cuyo segundo número aparece el 8 de octubre del mismo año. Existe otra colaboración de Gilberto Owen, el periódico manuscrito *Tank*, que menciona Vicente Quirarte, pero del que no se cuenta, desafortunadamente, con ninguna fecha.¹²

La precocidad crítica y creativa es una de las más importantes características de la generación a la que Owen pertenecía. A sus 16 años tenía ya una vida activa como escritor y, a pesar de no conocer a los que serán sus compañeros de oficio ni de encontrarse instalado aún en la que era la capital de la cultura en nuestro país, era desde entonces un contemporáneo, pues, como hemos visto, el “despierto criticismo” fue siempre en él una particularidad, así como el uso de seudónimos¹³, parte de su perenne espíritu lúdico.

La reanudación del viaje es inevitable. El 5 de febrero de 1923 el general Álvaro Obregón, presidente del país, viaja a Zitácuaro, Michoacán, donde Owen declama el poema “La lección del águila”¹⁴, al escucharlo, Álvaro Obregón quedó maravillado con la brillante lucidez del joven de 19 años. Y entonces, «Obregón dispuso que Owen viniera a México a

¹¹Vicente Quirarte, *Invitación a Gilberto Owen*, pp. 35-36.

¹² Agradezco toda esta cronología al doctor Javier Beltrán y a la doctora Cinthya Ramírez, incansables buscadores.

¹³ El uso de pseudónimos en la escritura de periódicos o revistas fue en Owen un rasgo distintivo, pues ninguno de los que serán sus compañeros de generación lo hizo con tanta frecuencia como él —haya sido por trampa, juego o defensa. Así lo demuestran los textos rescatados por Antonio Cajero Vázquez y Celene García Ávila del periódico colombiano *El Tiempo* en donde tuvo una prolífica y comprometida participación. En estos textos, según Antonio Cajero, podemos encontrar a Owen oculto tras los nombres de Newo Otreblig, Gog, Max Carón o Don Xavier Paradox. Corresponden todos éstos nombres al juego de máscaras y espejos que tanto le gustaban a nuestro poeta y que se encuentra también con frecuencia en sus poemas.

¹⁴ Poema del cual se publica el fragmento “Oda a Juárez” el 18 de julio de 1923 en *Juventud Liberal*.

continuar sus estudios y trabajar en la Secretaría de la Presidencia.»¹⁵ El poeta se instala entonces en la capital del país con su madre y su media hermana el primero de agosto de 1923 para dar inicio a su trabajo, el cual consistía en leer los periódicos a primera hora de la mañana para hacer un resumen de las noticias que entregaba al presidente, quien lo leía en el desayuno. Esta labor continuó, junto con otras, hasta 1928, cuando es incorporado al servicio consular.

Ya en la ciudad de México ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, en donde, gracias a un afortunado incidente en una clase de historia, conoce al que sería un amigo inseparable, Jorge Cuesta. Fue la primera ocasión en que ambos, futuros Contemporáneos, marcharon juntos para no separarse jamás, pues su relación fue una de las más entrañables, como la que mantuvo con Villaurrutia. A su amistad con Cuesta siguió su relación con Villaurrutia y posteriormente con Novo. Gracias a los dos últimos, los más jóvenes comenzaron a frecuentar los círculos literarios de la época y, poco a poco, a formar parte de ellos consolidando un lugar en el escenario cultural del momento:

Conocí entonces a Xavier Villaurrutia y a Jorge Cuesta, hicimos versos y novelas, revisamos nuestros clásicos, y nos fomentamos los tres una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante, a veces conseguida, de pureza artística. 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 Otero, pero yo le decía Emel, Rosa y qué se yo.¹⁶

Un mes después de haberse instalado, Owen publica “Canción del alfarero” en *La Falange*. *Revista de cultura latina*, publicación mensual dirigida por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano; en ésta participaban también Julio Jiménez Rueda, Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle y Xavier Villaurrutia. “Canción del alfarero” aparece en la sección

¹⁵ *Los Contemporáneos ayer*, Guillermo Sheridan, p. 97.

¹⁶ *Obras*, pp. 197-198.

«Poesía de América» al lado de poemas de Rubén Darío, Enrique González Rojo e Ignacio Barajas Lozano, entre otros, sin ninguna nota que anuncie al desconocido poeta a excepción de su nombre. El joven rosarino tardó mucho tiempo en volver a publicar, pues de septiembre de 1923 encontramos una segunda aparición hasta octubre de 1924 en la revista *Antena*, como lo menciona Guillermo Sheridan: «La “generación bicápite” de Novo y Villaurrutia, más los dos “descubiertos”, Owen y Cuesta, se reunirá por primera vez en la revista que, en 1924 fundó Francisco García Icazbalceta: *Antena*.»¹⁷. El poema que se publica en el número IV de *Antena* se titula “Playa de Veraneo”¹⁸ donde al final se encuentra sólo el nombre del autor, pero aquí sí aparece una pequeña presentación en la sección “Notas” al final de la revista:

«Los poetas nuevos: Gilberto Owen —emoción refrenada, capaz de ennoblecer las lamentaciones románticas y de hacer grato el erotismo frecuente— hizo su presentación en *La Falange*. Casi no necesitaría esta nueva presentación, si no hubiera dejado de publicar poemas desde entonces.»¹⁹

Owen deja de publicar nuevamente por mucho tiempo, más de un año, y es hasta el seis de agosto de 1925 que sale a la luz *La llama fría* como novela semanal en “El Universal Ilustrado” dirigido por Carlos Noriega Hope. En este año escribe también *Desvelo* poemario que no se publicaría en vida del autor sino hasta 1953 en la edición de la Imprenta Universitaria; prepara, además, *Novela como nube*:

Escribí *Desvelo* (1925), poemas a la sombra de Juan Ramón Jiménez; *La llama fría*, relato de 1925 que ya no recuerdo, agotada la edición entonces; *Novela como nube* (1928), fuente modesta de algunas novelas de mis contemporáneos, y *Línea* (1930), poemas en prosa que perdí en 1928, que

¹⁷ Sheridan, *op. cit.* p. 160. No podemos asegurar que en realidad trabajaban juntos o si es Owen solamente un colaborador más como lo es en la *Falange*; pues, en el directorio de la revista el nombre de Owen no aparece y sólo es mencionado como uno de los nuevos escritores así como en el primer número, del mes de julio, se hizo con Jorge Cuesta. Me parece más bien que el primer proyecto juntos es la revista y el teatro *de Ulises*.

¹⁸ En *Antena*, “Playa de veraneo” es el título general que engloba dos poemas, “3. Lunes” y “4.”, pertenecientes al libro de *Desvelo*, en donde son presentados como piezas separadas, perdiéndose este título genérico.

¹⁹ *Antena*, «Notas», IV, octubre, p. 15.

mis amigos recobraron no sé cómo y que Alfonso Reyes publicó no sé para qué. De *Examen de pausas*, novela también perdida, se salvaron los primeros capítulos en una antología de la prosa mexicana moderna que no llegó a publicarse. He traducido poemas, novelas, comedias, ensayos, no sé qué no, del inglés y del francés. Como nunca he tomado en serio el italiano sólo he traducido del español al español una farsa de Rosso de San Secondo, traducida del italiano por Agustín Lazo, pintor.²⁰

Owen continúa con su trabajo en la secretaría de la Presidencia, aumenta su labor como traductor y su amistad con el grupo más joven de la conocida generación se consolida cada día más. Pero, a pesar de considerárseles a todos como una generación, en realidad se trata de dos grupos, los más jóvenes encabezados por Novo y Villaurrutia y los mayores todos guiados por Torres Bodet. Owen mismo hace la diferencia entre estos dos grupos:

Jaime Torres Bodet, por ejemplo, era lo que puede llamarse el hermano mayor de los jóvenes búhos. Se preconizaba torcerle el cuello al cisne²¹. Ellos ponían en el lago del cisne al búho. Pero naturalmente al búho le es muy incómodo vivir en un lago, y lo que el cisne hace naturalmente, el búho lo hacía con gracia muy discutible... Vasconcelos... llegó entonces a la Secretaría de Educación Pública. Se reunió en torno suyo todo el grupo de poetas búhos y entonces aun a riesgo de morir se pusieron a cantar... Carlos Pellicer, dueño del más rico arsenal de metáforas. Bernardo Ortiz de Montellano, que echaba en la retorta de su poesía cantidades tremendas de materia prima folklórica. Jaime Torres Bodet, que quiso dejar de cantar a la casa, a la madre, a la novia. Todos ellos... quisieron interpretar el ideal americanista de Vasconcelos²²... Pero entonces unos jóvenes que se reunían en el más céntrico, más huachafo de los cafés de México, empezaron a sentir una identidad necesaria de viajar. Preconizaban que si bien el viaje no es esencial el deseo de viajar por las ideas, por los hombres sí lo es. Estos jóvenes no tenían más de 23 años. Uno de ellos era un filósofo. Creo que había sido discípulo de don Antonio Caso, Samuel Ramos. Había un crítico, Xavier Villaurrutia, dueño de la más aguda perspicacia a la vez que de una cultura muy firme. Había un poeta, Salvador Novo, que había aprendido en sus literaturas norteamericana, inglesa, italiana, francesa, en todas la literaturas siempre suyas, una cena humorística casi mexicana. Había dos jóvenes a quienes Novo calificaba de extremadamente flacos y aceptablemente inteligentes. Jorge Cuesta, prosista, autor más tarde de la antología de poetas que publicó *Contemporáneos* y Gilberto Owen. A estos jóvenes los

²⁰ *Obras*, p. 198.

²¹ “El grupo del cuello torcido” es como Novo denomina al grupo de Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Gorostiza, Pellicer y González Rojo.

²² El grupo de *La Falange* se mantuvo, en un primer momento, más próximo a los ideales de Vasconcelos y a la diplomacia que el grupo de *Ulises*. Los editores de la revista *La Falange* escriben: «¿Cómo vamos a interesar a nadie en nuestros libros, si no reflejan en nada el sentir de la hora, ni el color del paisaje, ni el matiz del sentimiento nacional? Nuestra literatura se ha desvinculado de la raza, del medio, del minuto. Arde en ella un vino extraño: exageraciones ultraístas, modernismos falsos.» *apud* Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, p. 34.

unía hemos dicho, el afán de viajar. Fundaron una revista, *Ulises*, que a los siete números hubo de desaparecer.²³

Cada grupo tenía concepciones distintas del arte e inquietudes apartadas, pues a pesar de tener casi la misma edad, Torres Bodet nació en 1902, Xavier Villaurrutia al igual que Cuesta en 1903 y los más jóvenes —Owen y Novo— en 1904, sus obras sostenía una misma visión distinta tanto del mundo como del arte; lo que los unía era su hambre de mundo y de ideas, su cosmopolitismo y su espíritu crítico. Los Contemporáneos fueron un grupo porque, como afirma Guillermo Sheridan, «asumen en México la conciencia creativa que, dictada por la atmósfera mundial del vanguardismo literario, arraigada en el internacionalismo y el plurilingüismo, se muestra adversa a cualquier arraigo localista...». El segundo grupo, el del “café más huachafo”, formó en 1927 la revista de curiosidad y crítica *Ulises* casi al mismo tiempo que el grupo de teatro con el mismo nombre al auspicio de Antonieta Rivas Mercado, quien actuaba y participaba de todas las actividades del grupo.

En 1927, Salvador Novo presenta la revista *Ulises* con el siguiente discurso:

Este grupo de *Ulises* fue en un principio un grupo de personas ociosas. Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima y un joven crítico que todo lo encontraba mal, que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad.²⁴

A través del teatro y la revista el grupo podía publicar sus traducciones y adaptaciones. Su labor como traductores destaca como una de las aportaciones importantes del grupo a la

²³ Esta entrevista fue publicada primero en 1930 por el periódico *El Perú*. País en donde Owen fungía como secretario del Consulado Mexicano. *Apud Biblioteca de México*, «El actual movimiento literario en México (1930)», Gilberto Owen, 0, noviembre-diciembre, 1990, p. 31.

²⁴ Novo según Magaña Esquivel, *Salvador Novo*, p. 66 *apud*, *Los Contemporáneos ayer*, p. 284.

cultura mexicana, pues hizo públicas las grandes obras extranjeras de sus contemporáneos en el mundo. En este año el teatro de *Ulises* representa «*La puerta reluciente* de Lord Dunsany. Más tarde *Welded (Ligados)* de Eugene O’Neill y *Simili* de Roger Marx.»²⁵ Para 1928, último año que Owen pasó en México, se estrena el 23 de marzo *El Peregrino* de Charles Vidrac con traducción completa del poeta, quien además interpretaba el papel masculino principal. Fue gracias a esta obra que el joven actor conoció a Clementina Otero, cuñada de Celestino Gorostiza, quien, a su vez, le propuso actuar como Denise Dentin sobrina de Desavesnes, papel de Gilberto Owen. Fortuito encuentro el de estos dos personajes pues tenemos ahora la posibilidad de disfrutar el poemario en prosa que es la correspondencia de Owen a Clementina Otero, sin que encontremos, desafortunadamente, ninguna respuesta de Dionisa. Después de la representación de *El Peregrino* el grupo comienza a preparar *El Tiempo es sueño* de Henri René Lenormand, cuyos papeles principales eran una vez más interpretados por Gilberto Owen, Nico Van Eyden, y Clementina Otero, Romée Cremers. Sin embargo, Owen no llegará a la puesta en escena de la obra ya que viajó a Nueva York antes del estreno.

También es este año, 1928, en el que el poeta publica *Novela como nube*, obra que —como comenta el autor— servirá de modelo para otras novelas en prosa poética como la de Torres Bodet, *Margarita de niebla*, y la de Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*; además aparece la tan polémica antología de Jorge Cuesta en la que ambos grupos, el *de Ulises* y el de *La Falange*, se reúnen y consagran como una sola generación, la de *Contemporáneos*, todo esto antes de la aparición de la homónima revista. En la *Antología de la poesía mexicana moderna* se publican ocho poemas en prosa de Gilberto Owen:

²⁵ Quirarte, *op. cit.*, p. 58.

“Sombra”, “Teologías”, “Alegoría”, “Viento”, “Maravillas de la voluntad”, “Interior”, “Novela” y “Poética”. A pie de página se anuncian, además, dos libros en prensa: *Desvelo* (poesía) y *Línea* (poemas en prosa). Los ocho poemas de la antología se recogerán en 1930 como parte de *Línea*; de *Desvelo* no se ofrece ningún poema, pero sí nos encontramos con una nota introductoria²⁶ que nos describe, de manera exacta, el carácter lúdico y mágico del joven poeta:

Antes de Gilberto Owen, nuestra literatura podía contar con los miniaturistas de la prosa corta, trabajada exquisitamente algunas veces pero sin la idea que sostiene el poema en prosa definido y practicado por Max Jacob. Asociaciones de ideas, juegos de nombres e imágenes inesperadas, finas alusiones literarias, todo cabe en la pequeña caja de un poema en prosa de Gilberto Owen. Y todo unido con una hebra, con una línea que a menudo resulta invisible al lector desatento y miope. Se le ha llamado oscuro. ¿Por qué no mejor misterioso? Sus poemas tienen la atracción de un juego de manos. Para engañar mejor, para mejor ocultar, Owen ha suprimido el ruido, los golpes de tambor a la hora de la suerte. Y el engaño es tan evidente y claro como un vaso de agua. ¿Dónde acaba el cristal, dónde empieza el agua? Tan claro como un vaso de agua, tan claro y tan misterioso.²⁷

El misterio de Owen es innegable, sobre todo al momento de hablar de su poesía. Sin embargo, hay en ella, como el hilo de Ariadna, un camino marcado que va llevando al lector a la salida o, mejor aún, a la entrada del laberinto transparente que es su obra.

En el mes de junio, tras publicar *Novela como nube*, Gilberto Owen Estrada se marcha a Nueva York como tercer secretario del consulado mexicano, en el mismo mes comienzan las publicaciones del proyecto más reconocido del grupo —tal vez por su prolongada existencia y por llevar el mismo nombre—, la revista *Contemporáneos*. La revista comienza sus publicaciones mensuales en junio de 1928, a cargo de Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo y gracias al financiamiento del doctor Gastelum por entonces secretario de Salubridad. El mito de que alrededor de la revista se reunió toda la

²⁶ Nota hecha, según las investigaciones de Anthony Stanton, por Xavier Villaurrutia. Cfr Anthony Stanton, *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, p. 33.

²⁷ *Antología de la poesía mexicana moderna*, Jorge Cuesta [ed.], p. 212 .

generación no es más que eso, pues la mayoría se marchó al extranjero con algún puesto diplomático y sin preocuparse por enviar nada a Ortiz de Montellano que se quedó solo a cargo de todo. *Contemporáneos* tiene dos etapas, la primera bajo el auspicio del doctor Gastélum quien por problemas políticos fue destituido de su puesto y enviado a Roma a ejercer su nuevo nombramiento, acompañado de Enrique González Rojo como su secretario; suceso que puso en riesgo la publicación, sin embargo encontraron a tiempo otro mecenas, Genaro Estrada quien «colaboró con la revista con alguna regularidad pero siempre en calidad de invitado.»²⁸ Con Torres Bodet en Madrid, González Rojo y Gastélum en Italia, Ortiz de Montellano se hace cargo por completo de la revista, lo que inaugura la segunda etapa:

Desde el número 9 de esta publicación y por ausencia de sus directores, los señores Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo, actualmente residentes en Europa, pero activos y presentes siempre en nuestra labor, se ha hecho cargo de la dirección de la revista en México el señor Bernardo Ortiz de Montellano.²⁹

Es hasta este momento que Novo, Gorostiza y Cuesta colaboran con la revista «mucho tiempo después de que Torres Bodet se ha ido a España y su nombre ha sido removido del directorio». Villaurrutia acompaña desde siempre a Ortiz de Montellano, pero el resto del grupo debido a las rencillas con Torres Bodet se abstuvo de hacerlo hasta que éste no participa más. Varios fueron los problemas que se acumularon para dar fin a la revista en 1931: la inacabable polémica sobre la literatura nacionalista que fue poco a poco deteriorando la idea de grupo que sostenía la publicación; la salud de Ortiz de Montellano, único responsable, se veía afectada por una enfermedad renal grave y por fin, la salida de Genaro Estrada a Europa. Pero, al contrario de la producción grupal, la creación individual

²⁸ *Los Contemporáneos ayer*, p. 335.

²⁹ *Contemporáneos*, num. 11, abril, 1929, p. 95.

estaba en su mejor momento, «el ciclo natural del grupo terminaba para dar paso al desarrollo propio de la generación.»³⁰. El período *Contemporáneos* se cerraba pero iniciaba el de la producción individual, *Sueños* de Ortiz de Montellanos (1933), *Nuevo Amor* de Novo (1933), *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia (1938), *Muerte sin fin* de Gorostiza (1939).

El viaje hacia el norte: Estados Unidos

Owen sale a Nueva York muy probablemente el último día de junio, como lo mencionan Vicente Quirate y Antonio Cajero Vázquez, e inicia su trabajo el día 7 de julio como canciller ya instalado en Nueva York. Se marcha a Estados Unidos con la meta principal de buscar financiamiento para volver a publicar *Ulises* convirtiéndola en una revista universal que contara con la participación directa de escritores extranjeros. Este desapego con la revista *Contemporáneos*, muestra la fractura entre los ideales estéticos de estos dos grupos tan diferentes, pues el de los más jóvenes se niega a publicar bajo las normas de los mayores. Aunque debido al poco entusiasmo que se pone al renacimiento de *Ulises*, el proyecto fracasa y la mayoría termina colaborando con *Contemporáneos* de manera esporádica, a excepción de Villaurrutia cuyas publicaciones y colaboración eran las más frecuentes. Owen, en tres años, hace cinco envíos a la revista:

1. “Examen de pausas”, vol. I, núm. 2, julio, **1928**, pp. 97-111.
2. “Paul Valéry: pequeños textos: comentarios de grabados”, vol. I, núm. 4, septiembre, **1928**, pp.34-39 (traducción).

³⁰ *Los Contemporáneos ayer*, p. 379

3. “Poema en que se usa mucho la palabra amor”, vol. II, núm. 7, diciembre, **1928**, pp. 323-324.
4. “Autorretrato o del subway”, vol. III, núm. 12, mayo, **1929**, pp. 120-122.
5. “Defensa del hombre”, “Santoral”, “Repeticiones”, “Acróstico”, “El río sin tacto”, “Alusiones a X”, “Apeiron”, “Y fecha:”, vol. IV, núm. 28-29, septiembre-octubre, **1930**, pp.97-110.

La colaboración de Owen con la revista en México era poco frecuente, pero nunca dejó de enviar poesía o crítica, a pesar de sus obligaciones diplomáticas, las cuales le resultaban agobiantes, como lo cuenta en una carta a Reyes:

*Consulado General de México en Nueva York,
18 de diciembre de 1928.*

Muy querido Alfonso Reyes: Un poco más despierto, primero que nada en mis predilecciones de amistad y usted en ellas, N. Y. me tiene sin más tiempo ni sueño que el preciso para recordar que existe la poesía, que se hace despierto. Y la inteligencia, si no por N. Y., sí por el Consulado, donde nadie la creería sino enfermedad, a lo sumo...³¹

Las labores de Owen en el Consulado eran, como lo describe, más que agobiantes, aburridas y tediosas, él necesitaba una actividad que conservara su inteligencia trabajando como lo fueron la revista y el teatro *de Ulises* en México. Sin embargo, su estancia en N. Y fue afortunada por otro lado, ya que mantuvo activa y en aumento su labor como traductor, trabajo que durante toda su vida realizaría gustoso. Es también, durante esta época, que decide enviar *Línea* a Alfonso Reyes para su publicación:

New York City, 22 de mayo de 1929

Gilberto Owen a Alfonso Reyes, enviándole *Línea*. Que no haya disculpa mía. Así le será más fácil, Querido Amigo, perdonarme...Sólo le envío, pues, un libro viejo, anterior a mi comercio, fuera de México, con lo relativo. Lo hago porque al releerlo, ahora, lo he amado, y sólo me apena por incompleto. Sucedió que un día iba yo a pasar por Veracruz y quise quemarme, atrás de mí, en manuscritos. Yo venía en sentido geográfico contrario y no pensaba en Cortés. Pero mis amigos sabían que iba yo a volver a mí —o en mí— y ahora me han enviado algunos de los poemas de que

³¹*Obras*, p. 272.

tenían copia y que eran carne de *Línea*. He preferido no tocarlos más ni rehacer —qué imposible— los diez o quince perdidos, ni agregar nuevos sino ese *Retrato del subway* —que tiene su misma edad, que es igual a ellos...³²

Amigo cercano de toda la generación, Alfonso Reyes acepta y publica un año después el que sería el primer poemario de Gilberto Owen, pues anteriormente sólo tenemos poemas sueltos en revistas y algunos otros en la *Antología de la poesía mexicana moderna*.

El 11 de octubre de 1929 termina la estancia de Owen en Nueva York y se traslada a Detroit, Michigan, para continuar su servicio en el consulado; lugar en donde permanecería aproximadamente año y medio, pues en enero de 1931 se marcha hacia Cincinnati, Ohio. Y, finalmente, el 27 de julio se traslada a Lima, Perú, donde comienza el viaje que hará madurar al hombre y al poeta. En ese país continúa sus labores diplomáticas, aunque por poco tiempo, ya que comienza a interesarse por la política en general y el movimiento marxista en particular.

La vuelta hacia el sur: el viaje a Sudamérica, el “sarampión marxista” y *El Tiempo*

Gilberto Owen una vez instalado en Lima queda a cargo del consulado «el 27 de julio de 1931 debido al mes de licencia que solicitó el cónsul general Alejandro P. Carrillo»³³ En este viaje conoce a Rosa Alarco, “Rosa de Lima”, musicóloga con quien mantuvo una relación, misma que se nos presenta en el «Día veinte, Rescoldos de cantar» del *Sindbad*.³⁴

La importancia de su viaje al sur es innegable, ya que comienza por estos años una etapa distinta en su vida, conoce gente nueva, amigos nuevos, paisajes nuevos, mujeres

³² *Obras*, p. 273.

³³ Quirarte *op. cit.*, p.85.

³⁴ «Y la guitarra de Rosa de Lima / transfigurada por la voz plebeya, / y los salmos, la azada, el caer de la tierra / en el sepulcro del largo frío rubio / que era idéntico a Búffalo Bill / pero más dueño de mis sueños.» *Obras*, p. 82.

nuevas —el eterno enamorado—, que comparten con él su calidez; lo que no había pasado en Nueva York, en donde se mantenía como un observador que no intentó nunca cruzar la línea para convertirse en personaje de ese escenario. Todo lo contrario sucede en el sur, aquí Owen se encontraba como en su patria. En Lima conoce también a Víctor Raúl Haya de la Torre fundador de la Alianza Popular Revolucionaria APRA y a su amigo Luis Alberto Sánchez, con quien inicia sus desafortunadas aventuras políticas.

Owen participa, de manera imprudente debido a su cargo, en las jornadas electorales a favor del APRA, que terminaron con el encarcelamiento de Víctor Raúl Haya de la Torre y la represión de Trujillo. «El seis de mayo de 1932, Haya de la Torre es asilado en la Legación de México en Lima. [...] Cunde en Owen lo que denominará un “sarampión marxista” y se convertirá [...] en un activo militante de la APRA.»³⁵ Por lo que, para mantenerlo alejado de la política peruana, el gobierno mexicano lo mandó a Guayaquil, Ecuador; pero, una vez ahí, no solamente recibió a los apriistas peruanos exiliados, sino que se hizo amigo de Benjamín Carrión, líder del Partido Socialista Ecuatoriano, por lo que fue dado de baja definitiva del servicio exterior al extralimitarse en sus funciones interviniendo en la política de un país extranjero.

A finales de 1932, después de su baja en el presupuesto mexicano, se marcha a Colombia, donde trabaja como maestro, periodista y traductor, además de continuar inmiscuido en la política y la vida cultural de ese país —para él— cada vez menos extranjero. En Colombia Owen encuentra la estabilidad que le permite quedarse anclado en este puerto y detener el viaje por casi diez años. Y es, justo en este periodo, cuando Owen deja de aparecer en el panorama mexicano, se vuelve una sombra que con el paso del

³⁵Quirarte, *op. cit.*, p. 86.

tiempo se va difuminando. En Bogotá trabaja para *El Tiempo*, principal periódico de la capital. Traba amistad con intelectuales colombianos, como los poetas de *Piedra y cielo*, entre sus amigos se encuentran Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara. Conocemos la labor periodística de Owen, basta y apasionada, gracias a la investigación de Antonio Cajero Vázquez y Celene García Ávila³⁶. Encontramos en estos artículos una faceta poco conocida de Gilberto Owen, la de periodista, que nos muestra el interés de nuestro poeta por el mundo y sus perennes injusticias, la virtud crítica de su escritura y la lucha constante a través de la palabra. Owen trabajó para *El Tiempo* aproximadamente tres años, su primer artículo está fechado el 16 de enero de 1933 «Filipinas en su víspera» y pertenece a la sección “Cosas del día”. Como he mencionado antes son varios los pseudónimos que utiliza al escribir en el periódico, pero es su estilo el que impide la confusión, por ello se reconocen como suyas las series: “Al margen del cable” del 27 de marzo al 7 de mayo 1935; “Suceso” del 3 al 23 de octubre de 1935; “Escenas grotescas” del 20 de diciembre de 1933 al 26 de junio de 1934; “Crónicas” del 7 de diciembre de 1934 al 5 de mayo de 1935, firmando como Máx Carón; de la misma serie, pero con el nombre Don Xavier Paradox, del 10 de diciembre de 1934 al 25 de febrero de 1935; “Fisonomía del cable” del 17 al 20 de marzo de 1934; además de varios artículos atribuidos a él por los mismo años. En diciembre de 1935 Owen se casa con Cecilia Salazar Roldán, hija del general conservador Víctor Manuel Salazar ex presidente colombiano:

“Cosas del día”, lunes 2 de diciembre de 1935

Por vía de amor se ha ganado definitivamente Colombia a Gilberto Owen. Hasta ayer procuramos hacerlo nuestro en la camaradería del trabajo —en la que fue siempre ejemplar— y en la hermandad del espíritu, a la [que] en toda hora diera pábulo su sabrosa erudición, su agudeza de

³⁶ Toda esta clasificación es hecha por Antonio Cajero en su edición de los textos de Owen en *El Tiempo: Gilberto Owen en “El Tiempo” de Bogotá. Prosas recuperadas (1933-1935)*.

entendimiento y su fervor de gran poeta puro. Ahora se hace más entrañablemente nuestro por gracia del mejor don que podía propiciarle esta tierra...³⁷

Gilberto Owen y Cecilia continúan viviendo en Bogotá por varios años ya que además de su trabajo en *El Tiempo* «colabora con *El Espectador*, y es jefe de redacción de *Estampa*, el periódico dirigido por Jorge Zalamea.»³⁸ A la par de su trabajo periodístico, Owen continúa, con más fuerza, su labor poética. Al año siguiente de su boda se inaugura la “Librería 1936” de su propiedad:

“Cosas del día”, domingo 26 de julio de 1936

Gilberto Owen abrió ayer, en un coqueto local del Edificio Santafé, la librería que sus amigos esperábamos con entusiasmo, sabedores de sus conocimientos literarios, de sus gustos artísticos y de su capacidad de difusión de cuanto brota en el campo de la inteligencia. Hay que verlo, además, en su nueva función de vendedor, de hombre empeñado en atender al público. Se diría nacido para ese oficio, tales son su amabilidad, sus dotes de persuasión, los recursos de su verbo para despertar curiosidades y para alabar lo que merece alabanza...Admite tertulia también el gentilísimo librero. Puede contar, por todos estos factores, con el más venturoso éxito, que de corazón le deseamos, porque lo merecen abundantemente sus admirables condiciones de intelectual y de caballero.³⁹

El matrimonio Owen Salazar tiene su primer hijo el 4 de septiembre de 1937, Victoria Cecilia y el 4 de mayo del año siguiente nace Guillermo. Gran parte de la vida de Gilberto Owen se desarrolló en Colombia, lugar que lo acogió con calidez y en donde encontró un hogar, sin embargo no sería aquí en donde se quedaría. En 1941 Owen publica una *plquette* de 48 páginas con el nombre *Amistad* que contenía los tres poemas que conocemos como “Tres versiones superfluas”:

Patricia Londoño y Katherine Ríos localizaron en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia un ejemplar del cuaderno *Amistad*, fechado en octubre de 1941, que incluye tres poemas extensos bajo el título “Tres versiones superfluas”.⁴⁰

³⁷ Cajero, *op. cit.*, p. 311.

³⁸ Quirarte, *op. cit.*, p. 107.

³⁹ Cajero, *op. cit.*, pp. 312-313.

⁴⁰ Quirarte, *op. cit.*, p. 109.

Un año después se anuncia en el periódico *El Espectador*, del 12 de enero, la segunda entrega de *Amistad*:

Gilberto Owen trabaja actualmente un Cuaderno de Bitácora de Sindbad el Varado, que será publicado el mes entrante, como segunda entrega de su revista *Amistad*, y al que considera su obra de mayor importancia.⁴¹

No sabemos con certeza cuales son las partes del Sindbad que Owen publicó en estas entregas trimestrales de *Amistad*, de lo único que estamos seguros es de que las “tres versiones superfluas” se conservan sin variantes, como lo constata Quirarte, en la versión definitiva de 1948. En 1942 se anuncia en los periódicos el regreso del poeta a su tierra, se inicia de nuevo la partida pero ahora de regreso a México. Y, finalmente, el domingo 26 de abril los amigos y familiares de Owen se reúnen para despedirlo, como lo muestra una nota de *El Espectador* del 27 de abril:

Un distinguido grupo de amigos de Gilberto Owen le ofreció anoche una elegante fiesta en el restaurante “Embajador”. Asistieron Jorge Zalamea, José Umaña Bernal... Después de la comida, los amigos de Owen tuvieron el placer de escuchar la lectura de la primera parte del “Cuaderno de bitácora de Sindbad el Varado”, que será publicado en “Hojas de poesía”, la conocida publicación que dirige Jorge Zalamea.⁴²

El regreso a México y los últimos años

En 1942 regresa a México para reencontrarse con su hermana Enriqueta y su sobrina Margarita Guerra Estrada. Pero regresa solo, sin esposa ni hijos, su familia permanece en Colombia. El poeta se dedica a redescubrir la ciudad de la que había estado ausente por casi catorce años. Owen trabaja en la revista *El Hijo Prodigio* a lado de sus antiguos compañeros de *Ulises* y *Contemporáneos*, pero también de las nuevas generaciones. Traduce para el

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Apud* Vicente Quirarte *op. cit.*, p. 113-114.

fondo de cultura «las cuartillas de *A Latin American Speaks*»⁴³, y continúa escribiendo poesía, los versos del Sindbad y del *Libro de Ruth* van tomando forma en estos años. En su estancia en México recibe la noticia de la desafortunada muerte de uno de sus más cercanos amigos, Jorge Cuesta, con quien ya no pudo volver a conversar desde que salió del país. Owen se da a la tarea, entonces, de escribir una nota, que se incluiría en la publicación de las obras de su amigo. En sus “Encuentros con Jorge Cuesta” narra la historia de su fortuita amistad y reclama, además, el haber convertido en escándalo la muerte de una de las mentes más críticas y universales de su generación:

No hubo otro encuentro material a mi regreso. De su muerte supe por recortes de periódicos que me llenaron de asco y de vergüenza por la prensa de mi país. El espíritu más naturalmente distinguido de mi generación, en las notas de policía. Y cuando empezaba —que ya habrá terminado— la *Crítica al reino de los cielos*. Pero mi fe me enseña que voy a oírse la explicar, paseando a grandes zancadas por las calles, o en el café *América* de allá.⁴⁴

Muy corta fue su estancia en México, ya que en 1945 regresa a Colombia, su segunda patria, para reunirse con su familia y marcharse luego a Estados Unidos. Pero, a pesar de que Owen estaba ya fuera de México, el *Libro de Ruth* es publicado en nuestro país en 1946 por la Editorial Firmamento. Es éste una *plquette* de 16 páginas que constó de un tiraje bastante corto diseñado por Ángel Chaperó.

En su viaje nuevamente hacia Filadelfia Owen pasa a México pero no visita a su familia. Ya en Filadelfia trabaja como parte del consulado mexicano, gracias al apoyo de Torres Bodet, por entonces secretario de Relaciones Exteriores. Owen no olvida su labor poética y en 1948 envía una carta a su amigo peruano, Luis Alberto Sánchez, sobre la publicación del *Perseo Vencido*:

⁴³ Quirarte, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁴ *Obras*, p. 246.

Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en ese caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la *Ruth* y el *Madrigal*, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*. El *Perseo* me suena más, porque el origen de todo, el *Madrigal*, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía.⁴⁵

Poco tiempo después recibe la publicación, por la Universidad de San Marcos, en Lima, de la *plaque* que contenía “Madrigal por Medusa”, “Sindbad el varado”, “Tres versiones superfluas” y el “Libro de Ruth” bajo el título de *Perseo Vencido*. La edición fue hecha por sus amigos peruanos y se publicó como anexo a la revista de la Universidad, por lo que constó de un tiraje muy limitado, del cual tenemos constancia gracias al facsímil hecho por Conaculta del ejemplar que el poeta regaló a Alí Chumacero.

En 1950 muere en México Xavier Villaurrutia, lo que para Owen resultó una catástrofe, como lo cuenta a Elías Nandino:

Pero la verdad de lo que te quiero hablar no es de esto, Elías, sino de que me estaba muriendo de dolor al saber que mis teorías respecto a la mortalidad de los Xavieres es exacta. No lo hubiera querido. Le amaba, tú lo sabes, como a pocos Orestes he amado...ya no estaré tranquilo sino cuando me encuentre con Xavier en el cielo. Y tiene que ser el cielo de México...⁴⁶

Desde 1950 el estado de salud de Owen no es el mejor, ni mucho menos bueno y a pesar de que se sobrepone en algunos periodos, irremediamente empeora. A su lado se encuentra Josefina Procopio ya que su esposa e hijos residían en Europa. En enero de 1952 es internado en un hospital de Filadelfia por cirrosis crónica, problema que, por su férreo amor al alcohol, lo consumía desde ya desde hacía varios años, pero que en ese momento se agravó por su total descuido. Cuando su esposa llegó al hospital lo encontró moribundo, y finalmente, Gilberto Owen Estrada murió en Filadelfia el domingo 9 de marzo de 1952:

⁴⁵ *Obras*, p. 279.

⁴⁶ *Obras*, p. 291.

Su esposa llega desde Europa el día 6 y lo encuentra agonizando. Muere a las 6 y 20 de la mañana del domingo 9 de marzo...Es sepultado el día 11 en el Cementerio Holy Cross de la misma ciudad, lote 57, hilera 26, fila 13. El 12 de marzo, en Bogotá tiene lugar una misa en la iglesia de la Veracruz.⁴⁷

La noticia a penas causó interés en México, en Colombia sus amigos realizaron algunos homenajes, pero sus restos se quedaron en Filadelfia, donde hasta ahora permanecen. Gilberto Owen Estrada ha encontrado con el tiempo su lugar en las letras mexicanas y salido poco a poco del olvido que pasó en vida. Owen, como aprendiz de magia que era, se adelantó a su destino para nacer en la poesía.

Un año después de su muerte se publica *Poesía y Prosa* por la Imprenta Universitaria y editado por Josefina Procopio quien escribe:

Esta edición se hace conforme el deseo de Gilberto Owen quien, poco antes de su muerte en Filadelfia el año pasado, me dio autorización escrita para que editara su obra. Hace unos dos años Gilberto quiso reunir su obra para publicarla después en México; no tenía ejemplares de sus libros y me pidió le ayudara en la tarea de recopilarlos y preparar la edición.⁴⁸

En *Poesía y Prosa* se reúnen los poemarios *Desvelo* —casi inédito⁴⁹—, *Línea*, *Perseo Vencido* y una sección bajo el título “Poemas no coleccionados”: “Carta (Defensa del hombre)”, “Lázaro mal redivivo”, “De la ardua lección”, “Allá en mis años mozos”, “Espera, octubre...” y “Es ya el cielo...”. La parte correspondiente a la prosa incluye *La llama fría*, *Novela como nube* y *Examen de pausas* además de la sección “Otras prosas” en donde se integran «fragmentos de unas cuantas cartas».

⁴⁷ Quirarte, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁴⁸ *Poesía y prosa*, Gilberto Owen, Josefina Procopio [ed.], “Advertencia” p. VII.

⁴⁹ Pues se habían publicado ya, en *Ulises* de mayo de 1927, tres poemas: “Corolas de papel de estas canciones”, “Niño Abril me escribió de un pueblo” y “El agua, entre los álamos”. Como la misma Josefina Procopio lo explica en la “Advertencia”, p. VIII.

II. Poesía Pura y Poesía Plena

¡Cómo se agota el alma cuando nada la distrae de Dios!

A. Gide

En este capítulo presento una pequeña semblanza de lo que fue la polémica y vastísima discusión alrededor de la “poesía pura”, con la intención de mostrar el origen de la idea oweniana de “poesía plena” y contrastarla con la primera. Se trata, también, de un breve recorrido por las ideas simbolistas de pureza y la manera en que fueron tomando una nueva dirección a medida que se extendían en el mundo; desde Francia, el lugar donde nacieron, hasta su llegada a España y posteriormente a México.

La poesía pura y los simbolistas

Al grupo conocido como *simbolistas* lo unifica la búsqueda incesante de “la poesía en su esencia” como le llamaron los románticos; sin embargo, el poeta simbolista no se entrega ya a la pasión desbordada de sus antecesores, sino que gana terreno en el dominio de sus emociones y, por consiguiente, en su expresión. Así, «la poesía baudelairiana aparece mucho menos sentimental y **mucho más claramente “psíquica”** que la de los primeros románticos; dirigiéndose menos al “corazón que al alma” o al “yo profundo”.»⁵⁰

Baudelaire desea transcribir el mundo a un lenguaje poético lleno de correspondencia que brinde al “yo” la posibilidad de volver a ser uno con el Universo, el poeta de *Las flores del mal* le da un giro definitivo a este proceso iniciado en el romanticismo; en él sigue presente el arrebató sensual pero hay, antes que nada, un orden que estructura la materia poética, como nos explica Marcel Raymond:

⁵⁰ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p. 17. Las negritas son mías.

el arte baudeliano, en el que hay algo de delirio, es también un **método**. Ese espíritu, naturalmente orientado hacia lo irracional y oculto, está muy lejos de dejarse conducir únicamente por el instinto. Ha querido apreciar la inspiración como “la recompensa del esfuerzo cotidiano”. Considera **la obra terminada como una síntesis perfecta, donde todos los elementos psíquicos y musicales han entrado en un sistema infinitamente complejo y coherente de relaciones recíprocas**.⁵¹

“Una síntesis perfecta” de sus elementos creada a través de un “método”, esta idea es parte importantísima de la herencia de Baudelaire para el cambio en la perspectiva de la expresión poética, se frenan las emociones y a través de un trabajo constante con el verbo se elabora un lenguaje distinto, reflexivo y sensual que logra pensarse y cuestionarse a sí mismo. Los herederos de esta estética «se esforzaron por manifestar en sus obras el triunfo del orden y de la unidad creados por el espíritu, sobre la naturaleza incoherente.»⁵² Sin embargo, la búsqueda iniciada por Baudelaire, será llevada al extremo por Mallarmé, quien la transforma en persecución enardecida de la expresión infalible.

Stéphane Mallarmé sostiene la idea de un absoluto poético, una expresión libre de toda mácula hecha por la “naturaleza incoherente”, desea construir un lenguaje poético que se acerque cada vez más a la pureza del símbolo: «los parnasianos toman la realidad directamente y la muestran —escribe Mallarmé. **Nombrar** un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinar poco a poco, **sugerirlo**, he aquí el deleite. El uso perfecto de este misterio que es lo que constituye el símbolo.»⁵³. El poeta y crítico exige un rigor mayor tanto en el pensamiento como en la forma del poema, cuyo tema central, frecuentemente, llegaba a ser la misma poesía o la creación de ésta: *Tombeau d'Edgar Poe*, *Hérodiade* y *Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, así como *La jeune Parque* y *Le cimetière marin* de Valéry. Los simbolistas exigían una depuración de los accesorios

⁵¹ *Ibidem*, p. 21. Las negritas son más.

⁵² *Ibidem*, p. 22.

⁵³ Lluís Ma. Todo, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, p. 87. Las negritas son más.

retóricos y de lo anecdótico, lo que se transformó, con el tiempo, en una búsqueda laberíntica de la expresión poética perfecta.

El autor de *Hérodiade* elimina la precisión del lenguaje para que no exista sólo una interpretación, sino una variedad de sentidos posibles en el mismo poema, de modo tal que no se nombre un objeto sino que se evoque a través de las imágenes, él pretendía “évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme”. La labor del poeta es, para Mallarmé, intensificar la significación de cada palabra encontrándole el sitio exacto en la frase, desaparecer su univocidad para crear una red de posibles significados, una ola sensorial que ataque al lector y mantenga alerta sus sentidos y su mente:

Por fin he comenzado mi *Hérodiade* con terror, pues **invento una lengua** que debe surgir necesariamente de una poética muy nueva, que podría definir con estas palabras: Pintar no la cosa, sino el efecto que produce. De modo que hoy el verso no debe componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras esfumarse ante las sensaciones.⁵⁴

El poema en Mallarmé se convierte en un texto que se contempla a sí mismo, poco a poco más hermético, y al que sólo tienen acceso los iniciados. El anhelo de universalidad desaparece ante la complicación de la teoría. Owen, en su ensayo sobre la poesía pura, comenta que el problema fue haber llevado la búsqueda de la pureza hasta el extremo rigor de la forma, lo que provocó el mutismo del lenguaje al ser privado de su naturaleza vital quedando sólo una abstracción de ésta: «trataban de redimir en parte a la poesía pura de su fatal impureza plástica, afinando el lenguaje hasta inmaterializarlo casi en una alquimia que arrancaba a las palabras su significación.»⁵⁵. El autor de *Hérodiade* consagró su vida, y más aún, la sacrificó —como afirma Marcel Raymond— a «la búsqueda de esa **infalibilidad**, a

⁵⁴ Carta a Cazalis, 1864, *apud, ibídem*, p. 91. Las negritas son mías así como las de los demás textos, a menos que se aclare lo contrario en una nota.

⁵⁵ *Obras*, p. 226.

la conquista de ese dominio del “azar”. Tentación terriblemente peligrosa que puede llevar a un callejón sin salida.»⁵⁶

Valéry y el Abate Bremond

Sin embargo, el debate inicia hasta que Valéry utiliza por vez primera el término específico de “poesía pura” en una conferencia en 1920 para darle un nombre a la tradición estética que él y sus contemporáneos heredan y poder exponer la búsqueda de la que forman parte; con esto se da inicio a una de las más importantes polémicas del siglo xx sobre poesía, la *poesía pura*. Son dos las posturas principales que podemos observar: la de Henri Bremond que entiende la pureza como una simple preocupación formal y abstracta, por lo que se declara en contra de ésta y con mayor ahínco de Valéry; y, la propuesta del poeta de *La jeune Parque*, para quien el deseo de pureza representa una exploración constante de lo poético mediante la creación misma.

El abate Bremond, siempre en contrapartida con las ideas del autor de *Cimetière marin*, comenta, en 1926, que:

Una de las principales causas del debate [...] fue la anfibología creada por la palabra “pura”. Valéry es el gran responsable, desde que la entendió como **pureza química** lograda por destilación voluntaria y absoluta. Retengamos bien que, por el contrario, se trata de una pureza de especie, que conserva en el objeto todas sus cualidades orgánicas y sólo rechaza los elementos extraños a su vida original.⁵⁷

Valéry deja claro, sin embargo, que la existencia de esta poesía *absolue* sólo ocurre por “maravillosas excepciones”, pues la búsqueda del Absoluto, una poesía pura, no es más que un **ideal** alcanzado pocas veces y exclusivamente a través de un trabajo constante con la poesía y su materia prima, la vida —como desde el principio lo exigió Baudelaire—; y,

⁵⁶ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Henri Bremond, *La poesía pura*, p. 223.

aunque a él le interesó sobremanera el pensamiento mallarmeano jamás tuvo la intención de continuar la búsqueda planteada por éste, pues:

Valéry siempre sostuvo un punto de vista que le separaba sensiblemente de Mallarmé...El poeta del *Cementerio Marino* **no podía aceptar la parte de religiosidad, la sacralización auténtica y sincera** que Mallarmé —como otros poetas simbolistas— habían depositado **en el texto poético**. Para Valéry la verdad auténtica no podía ser más que científica, expresable únicamente en el lenguaje matemático. La poesía, por estar obligada a usar una lengua natural, estaba abocada a la imprecisión, a la impureza: **Es imposible escribir un poema que sólo contenga poesía** —escribió.⁵⁸

El autor de *La jeune Parque* no creía posible hacer un destilado de los elementos vitales de la poesía, él es, simplemente, la inevitable conclusión de varias generaciones de poetas del pensamiento, de poesía que busca reflexionar su entorno y así misma, por lo que sus ideas estéticas y su propia obra contiene ese legado pero con la diferencia de que Valéry no comete los excesos que son los errores de sus maestros; no tuvo la flaqueza de fijar su adoración en un solo dios como lo hiciera Mallarmé, el dios de la Inteligencia cartesiana. Valéry habla de la creación poética como una necesidad de dividir al hombre que escribe en dos, aunque sea en contra de su voluntad; siendo ésta la única forma de controlar el proceso de escritura, al anteponer el intelecto sólo como guía del escritor pero no como el Todo de la obra: «Si el escribir ha de ser construir lo más sólida y exactamente posible esta máquina de lenguaje donde el escape del espíritu excitado se ejerce en vencer resistencias reales, exige del escritor que se divida contra sí mismo.»⁵⁹ El poeta busca la armonía, sitúa por un lado las emociones, “el espíritu excitado”, y por otro el intelecto, quedando el primero a merced del segundo para que lo guíe en el proceso constructivo de esa máquina sólida, precisa y armónica del lenguaje.

⁵⁸Luis Ma. Todó, *op. cit.* p. 126.

⁵⁹*Variété*, p.177, *apud, op. cit.* Henri Brémond, p. 182.

Durante una conferencia en 1925 —cinco años después de la de Valéry— Henri Bremond alza la voz para afirmar su desacuerdo con la malentendida pureza-razón de la cual responsabiliza a Valéry. Para el abate, *puro* significa algo cercano a la esencia mística de las cosas, lo inefable que hay en su naturaleza y que sólo por medio del arte puede ser accesible para el hombre:

La “poesía pura”, entendida en tal forma como una separación forzada, está lejos de ser un perfeccionamiento supremo como ellos suponen. “Puro” no debe ser comprendido en el sentido químico del “agua pura” destilada, en la que se han eliminado los elementos vivientes para alcanzar la perfecta pureza de la sustancia mineral; sino en el sentido biológico de “pur sang”, cuando el ser manifiesta los caracteres más distintivos, **más conformes a sus orígenes, las virtudes más completas y más raras de su naturaleza.**⁶⁰

La idea de pureza fue entendida por Bremond y sus seguidores como un proceso de abstracción que dejaba al lenguaje sin su natural sensualidad, convirtiéndolo en un concentrado de teorías sin rastro alguno de vida. Para él, el uso erróneo del concepto inicia con los simbolistas y unos años antes, con los poetas del Parnaso y Edgar Allan Poe, pues asegura que su poesía es víctima «de un logicismo totalmente externo, racional, formal y cerrado, es decir un simbolismo que retorna a su contrario, a la **precisión antipoética**». Esta poesía acartonada y prosaica, como él la llama, es el resultado del proceso de abstracción y rigor intelectual al que es sometido el lenguaje, lo que culmina siempre en un rigor geométrico puramente externo y vacío:

Si por el hecho mismo del lenguaje, llegado sobre todo al estado de extrema abstracción de nuestras lenguas literarias, somos siempre más didácticos y gnómicos en nuestros transportes de lo que quisiéramos, nada será más enojoso y más vano para la poesía que, bajo el pretexto del pensamiento,

⁶⁰Henri Bremond, *op. cit.*, p. 216.

reducirla a los momentos de exclusiva utilidad, allí donde la noción excede la emoción, y hacerla sirva del conocimiento a expensas del solo ardor embriagante.⁶¹

Queda claro entonces que para Henri Bremond la poesía reflexiva dirigida por el intelecto carece de todo valor poético; para él, la define como tal el misterio de lo inefable contenido en el lenguaje, que al ser constreñido por la razón resulta ser sólo un pensamiento, una “noción” que es incapaz de transmitir lo divino e inefable de la poesía y, a su vez, de la Vida.

Valéry, es cierto, se encontraba realmente encantado con el pensamiento mallarmeano, por lo que trató de explicar y darle un lugar a la poesía de su maestro, pero no por esto de continuar, como se le acusa, con el desarrollo de sus ideas estéticas, las que como hemos visto, sí se acercaron al límite de lo impenetrable, pero este nuevo Ícaro conoce los peligros de acercarse demasiado:

[Mallarmé] dedujo poco a poco de esa obstinación en la elección, de ese rigor en la exclusión, una manera muy particular; y finalmente una doctrina y unos problemas completamente nuevos, prodigiosamente ajenos a las formas mismas de sentir y de pensar de sus padres y hermanos poetas. Sustituyó el deseo ingenuo, la actividad instintiva o tradicional (es decir, poco reflexiva) de sus antecesores, con una concepción artificial, minuciosamente razonada, y conseguida mediante un cierto grado de análisis.⁶²

Las acusaciones de Bremond son infundadas; en Valéry se unen, en un justo medio, el poeta y el pensador para dar un artista del lenguaje. En su obra encontramos una obsesión por el proceso de creación, una lucha entre las emociones y el intelecto que en la obra pasa a ser una convivencia equilibrada:

Valéry, además de un pensador riguroso y profundo, es un gran poeta, un *poète malgré lui* como ha dicho Guy Michaud, y es justamente esta tensa lucha entre su áspera lucidez intelectual y su

⁶¹ *Ibidem*, p. 209.

⁶² Valéry, *Reflexiones*, p. 117.

sorprendente facilidad versificadora e imaginante lo que confiere un carácter único a la poesía de Valéry. **El suyo no es un enrevesamiento gramatical a lo Mallarmé**, sino la puesta en verso clásico (los alejandrinos de *La Jeune Parque* suenan a veces a Racine) de ideas intrínsecamente complejas.⁶³

Mallarmé lleva su búsqueda de la pureza al extremo de la abstracción donde se llega a perder en el hermetismo del lenguaje cuando éste rebasa los límites de su natural universalidad. «De esa manera —escribe Valéry—, [Mallarmé] otorgaba a la voluntad y a los cálculos del *agente* una importancia que le quitaba a la *obra*. Lo que no quiere decir que yo aceptara que ésta fuera desdeñada, sino muy por el contrario.»⁶⁴ Para Valéry la poesía pura es sólo una casualidad en la vida del artista que al trabajar la obra puede ser que alcance, siempre y cuando no sacrifique ésta por la búsqueda. Para el autor de *Le Cimetière Marin* lo más importante es la Poesía, es un fin en sí misma, por lo que el hallazgo de *l'absolue* se dará, acaso, en el transcurso de la creación.

Después del revuelo en torno a la pureza de la poesía que causaran las palabras de Valéry, él mismo retoma la palabra y asegura que sus intenciones no eran las de instaurar una estética de la pureza o la preceptiva de la poesía francesa, y en 1928 aclara que:

Je dis *pure* au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit *pure* d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on appelle un *poème* se compose pratiquement de fragments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément pur de poésie.⁶⁵

⁶³ Lluís Ma. Todó, *Op. cit.*, p. 126.

⁶⁴ Valéry, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁵ “Poésie pure. Notes pour une conférence”, en *Œuvres*, vol. 1, p. 1475 *apud* “Los contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, Anthony Stanton, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El colegio de México. Un artículo bastante metódico e iluminador, en el que el autor retoma un tema olvidado por la crítica para demostrar que el debate existió y no sólo sobre las ideas francesas, sino también sobre una idea propia de la poesía, que, como asegura Stanton, dio como resultado algunos de los más grandiosos poemas de las letras mexicanas.

Valéry aclara el sentido de este adjetivo, cuya finalidad no es, como lo pensó Brèmond, arrancar a la poesía su “sensibilidad natural”; sino que le interesa, en primer lugar, describir la expresión creada por los simbolistas, y en segundo lugar, no intenta, como sí lo hace el abate, generalizar y hacer que toda la poesía sea clasificada como pura si es que ésta entra o no en los cánones determinados por la teoría. Las ideas de Valéry sobre la poesía se inclinaban, en realidad, hacia el equilibrio entre fondo y forma o sensibilidad y significado como él las llamaba, pues el objetivo de la obra es ser una *composición* cuyas partes se encuentren en armonía y para las cuales la *descomposición* sea imposible. «Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud —sobre todo los dos últimos— han soñado con “superar” al hombre. (Nietzche lo intentaba, en el mismo momento, hasta la locura.) Todos fracasaron y podemos evocar a su propósito a Ícaro o a Prometeo»⁶⁶. El debate se extiende a varios países, en los que hay partidarios de ambos protagonistas, aunque los más dan la razón a Valéry, como veremos enseguida.

Juan Ramón Jiménez y España

En España la poesía pura tenía, antes de la discusión en Francia, partidarios que la practicaban siguiendo sus propias ideas sobre la pureza. Uno de estos poetas es, desde luego, Juan Ramón Jiménez, e igual de importante, Jorge Guillén, quien fungió como alianza entre Valéry y España, siendo el primer traductor del *Cimetière marin* al español. El lúcido crítico Anthony Stanton comenta sobre Juan Ramón Jiménez que:

⁶⁶ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 37. A Ícaro y a Prometeo yo añado a *Perseo Vencido* y a *Sindbad el varado*, pues Owen, empapado de esta estética y fascinado por la búsqueda —como veremos en el capítulo correspondiente— también da cuentas, transformando la historia de estos personajes, de los fracasos del hombre y del poeta que desea ir más allá de sus posibilidades, que comienza una batalla que de antemano sabe perdida.

A partir de 1916, en su llamada segunda época, Juan Ramón Jiménez había practicado, en libros como *Eternidades* y *Piedra y cielo*, una **depuración** esencialista de su poesía en un intento de **equilibrar** emoción, sensación e intelecto en lo que se llamaría “lirismo de la inteligencia” o “sensualismo intelectual”. Esta “poesía desnuda” se manifiesta en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico.⁶⁷

El modelo poético juanramoniano no dista mucho del de Valéry, ya que se vio igualmente influenciado por los poetas simbolistas y en especial por Mallarmé. Juan Ramón da un giro a su poesía a partir de *Diario de un poeta recién casado*, de un estilo modernista y musical pasó a la asonancia y al poema sin anécdota. A partir de *Eternidades* el poeta plantea una reflexión sobre la depuración expresiva en busca de un lenguaje que encierre el mundo y que lo cree; entabla una lucha del intelecto con la palabra por la exactitud y la sencillez expresiva. Juan Ramón Jiménez es un hijo pródigo del simbolismo:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
—Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo
y suyo, y mío, de las cosas!⁶⁸

El poema es una invocación a la inteligencia para que lo ayude a encontrar el nombre exacto de las cosas y éstas puedan vivir en el poema, no se renuncia a la inspiración, sino que se transforma en inteligencia, en el intelecto que debe guiar al poeta para encontrar el lenguaje que exprese de manera plena el mundo; ya no se trata de un contacto directo con

⁶⁷ Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, Poema 3: “¡Inteligencia, dame...”, p. 13.

las emociones plasmadas, o arrojadas, en el poema, sino la creación de éstas gracias a la palabra.

Juan Ramón Jiménez escribe una carta-prólogo a su *Segunda Antología* en la que apunta con claridad sus ideas con respecto a lo sencillo y espontáneo:

Sencillo, entendiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin «esfuerzo». Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. [...] De otro modo, volviendo a la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.⁶⁹

La poesía implica un trabajo constante con el lenguaje para conseguir lo sencillo, pero que contenga en sí mismo al mundo, pues «Es el sólo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente.» El poeta no es aquel capaz de escribir un poema en un arrebato de inspiración que lo lleve a la obra perfecta, sino aquel que somete ese “arrebato” al intelecto:

2. Perfección —sencillez, espontaneidad— de la forma, no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco y empachoso; que, en ambos casos, se enreda uno en ella por todas partes, nos llama, a cada momento, la atención, nos hace tropezar; sino aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer, dejando existir sólo el contenido, «ser» ella el contenido.⁷⁰

Tal como lo desea Valéry, para Juan Ramón el contenido y la forma se deben fundir en una armonía que sea inseparable en sus partes, llegando al punto en el que una signifique a la otra en una composición irreductible. A Valéry le parecía imposible recordar solamente el contenido de un verso, su “significación”; eso —decía él— es propio de la prosa, pues de una novela el lector puede recordar lo que el autor quiso decir o una escena en especial, pero en el poema es necesario recordar el verso para saber lo que el autor o el poema

⁶⁹ Juan Ramón Jiménez, “Prólogo”, *Segunda antología poética*, p. 25.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 263.

intenta comunicar, ya que la meta última de éste no es ser comprendido sólo por su significado, sino ser aprehendido en su totalidad.

Gerardo Diego escribe una reseña de la antología de Juan Ramón Jiménez, en la que comenta:

Veinte años de labor muestran aquí su curva de avance, no hacia delante ni hacia atrás, sino hacia adentro. Es criterio del poeta la serena y constante contemplación de la obra propia, siempre sometido lo espontáneo de entonces al expurgo de la conciencia de hoy; procurando guardar siempre “el hallazgo y el acento, esto es, lo personal.” Presenta, pues una apariencia a la vez perenne e intensiva, siempre igual y distinta, como la naturaleza en el devenir profetizable de cada primavera.⁷¹

El autor de *El romancero de la novia* comprende y explica en esta reseña puntos clave de la obra de su contemporáneo, habla de la importancia de la contemplación de la propia obra, así como del uso de la consciencia vivaz y la distancia en la observación de las emociones humanas, todo para que el poema llegue a ser una composición armónica.

Es Gerardo Diego también, como lo son Valéry, Machado, Owen, Gorostiza, Eliot y Rilke, un escritor de poesía, no digamos “pura”, sino plena, como mejor la llama Owen, una poesía que busca una expresión propia, un equilibrio entre sus partes y que por su época y por las afinidades de pensamiento se le juzgó como purista, siendo que el conflicto de la pureza se encontraba ya superado. Lo que estos poetas hicieron fue apropiarse de los aciertos pero sin repetir los errores. Buscaron la plenitud de la palabra, la creación de un lenguaje poético diferente que pudiera él mismo ser la cosa, sin sustituirla, pero provocando, gracias a la natural sensualidad del lenguaje, los mismos efectos que nos provoca el mundo inmediato, siendo también la poesía elemento vivo del poema. Todo este grupo enorme de poetas buscó una reinención del mundo poético en la transformación del

⁷¹ Gerardo Diego, “Juan Ramón Jiménez: Segunda Antología Poética”, *Revista de Occidente*, p. 366.

lenguaje, por lo que cada uno es distinto del otro, pues las búsquedas son siempre individuales. No debió haber sido la teoría lo que despertara la controversia, sino la obra misma de estos artistas quien protagonizara el revuelo.

Testimonio de la agitación que causaron las ideas “puristas” en España fue la *Revista de Occidente*, en la que su secretario, Fernando Vela, reseñó la polémica francesa y añadió a ésta los puntos de vista de Jorge Guillén y Antonio Espina. Guillén escribe a Vela una carta en la que le expone su punto de vista con respecto a lo puro:

El poeta Jorge Guillén me escribía en la carta referida: “Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial. Y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, por ejemplo, determinando la *cantidad* —y, por tanto, la *naturaleza*— de elementos simples poéticos que haya en esas enormes compilaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía a un Gerardo Diego y a mí también. Pero cabe asimismo la fabricación —la creación— de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos, es, en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura —poesía simple, prefiero yo, para evitar los equívocos del abate Bremond. [...] Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, ‘poesía bastante pura’, *ma non troppo*...”⁷²

También en la *Revista de Occidente* Antonio Machado publica una reseña sobre el libro más reciente, *Colección*, del poeta andaluz José Moreno Villa, titulada «Reflexiones sobre la lírica». En ésta el tema se extiende hasta la poesía pura ya que el autor comenta que «Poesía pura y francamente humana he pretendido hacer.» Machado se crea entonces la oportunidad para reflexionar acerca de lo puro:

⁷² Fernando Vela, “La poesía pura”, *Revista de Occidente*, pp. 237-238.

La poesía pura, de que oigo hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco. Creo que más de una vez intentó el poeta algo parecido y que siempre alcanzó a dar frutos del tiempo —ni siquiera los mejores— recomendables, a última hora, por su impureza⁷³

Tanto para Antonio Machado como para Jorge Guillén, puro es símbolo de esencial, de poesía lograda gracias a la intervención del pensamiento como elemento organizador para crear un poema armónico. Machado añade que «No es la lógica lo que en el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.»⁷⁴. Son palabras de Valéry, quien habla de la unión de lo sensible y lo significativo guiada por el intelecto, que no domina sino ordena a los elementos sensibles e intuitivos de la imaginación. Estos poetas se inclinan no por una poesía pura derivada de la destilación, sino por una poesía equilibrada, sí tomando en cuenta el intelecto y la lógica, pero también lo sensible e intuitivo para forjar un lenguaje poético que pueda recrear el mundo inmediato. De la manera en que Owen lo explica, toda esta generación de poetas busca una poesía reflexiva que se contemple a sí misma, pero también al Hombre y al mundo que los rodea, intentan crear una poesía plena.

Gilberto Owen y los Contemporáneos

En México la polémica sobre la pureza también crispó los ánimos de los poetas, aunque fue rápidamente solucionada. Torres Bodet levanta la voz en sus *Notas de crítica* (1928) en contra de la supuesta deshumanización del arte nuevo y puro, proclamada por Ortega y Gasset. Bodet comenta que es absurdo llamar deshumanizado al arte, pues el hacer una obra artística conlleva el acto mismo de recrear la vida humana; por lo tanto, el desacuerdo con el término “deshumanizado” es contundente: «Se necesita, en efecto, padecer una profunda

⁷³ Antonio Machado, “Reflexiones sobre la lírica”, *Revista de Occidente*, p. 376.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 364

anemia artística —escribe Torres Bodet— para no poder dirigir sino los más sutiles, el *mínimum* de humanidad que Ortega exige a la obra de arte.»⁷⁵. Para él el arte, y en especial la expresión literaria, necesita de un equilibrio del alma para lograr inmovilizar los momentos fundamentales de su contemplación y este equilibrio del alma «consiste en una mezcla sensata de pensamiento y de inspiración».

José Gorostiza, el último en atender al debate, hace una crítica, a la manera bremoniana, sobre la poesía pura como un desapego del contenido y una búsqueda extremista del perfeccionamiento formal, pues al reseñar *Cripta* (1937) escribe que:

No se trata, pues de poesía pura, sino de poesía fundada en las raíces mismas del sentimiento o “contaminada” —si así lo quieren algunos— de una sencilla humanidad. Torres Bodet lo declara así y su libro no lo desmiente. Por lo demás, ya que se habla de “poesía pura” y “poesía contaminada”, debo asentar que sí hubo en la generación de Torres Bodet quien extremara su afán de pureza hasta el punto de identificar los conceptos de *poesía* y de *forma poética*, privando así a la poesía de todo contenido.⁷⁶

Lo que Gorostiza dice en este artículo-reseña-ataque es que “algunos” de los Contemporáneos, a cuyo grupo no se inscribe, se volcaron completamente hacia la forma olvidando el contenido, siendo que la pureza debió referirse:

siempre al contenido de la poesía...pues el mundo poético se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo...en todo lo que hace en fin a un hombre. La cuestión de que este mundo poético tenga calidad artística o no, depende de si el poeta es o no capaz de darle actualidad en la emoción universal.⁷⁷

Gorostiza se declara en contra de algunas de las composiciones y posiciones de los poetas de este “grupo” ya que “carecen de drama” y sienten un “horror por la vida” iniciado todo esto en el modernismo como contraposición al romanticismo y llevado al extremo por esta

⁷⁵ Jaime Torres Bodet, *Contemporáneos: notas de crítica*, pp. 88-89.

⁷⁶ José Gorostiza, *Prosa*, “La poesía actual de México”, p. 297.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 298.

generación. Para él —y a pesar de su supuesto desacuerdo— el intelecto es la guía que debe organizar la materia poética, pues como lo escribe «la conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir en su vida personal, se traduce, convertida en imágenes, en una emanación o efluvio poético; pero no en un poema, porque esta palabra “poema” **implica organización inteligente de la materia poética.**»⁷⁸ La recepción del término *Poesía Pura* fue un espinoso problema pero, a pesar de la controversia, la mayoría de los poetas y críticos coincidían en darle al intelecto el lugar que le correspondía en el proceso de creación, otros más y otros menos, pero la mayoría del “grupo sin grupo” y muchos otros poetas realizan sus composiciones alrededor de esta estética confusamente llamada purista, incluso Gorostiza, quien dice estar inconforme; pero, que en realidad, reconoce el lugar importante que tiene el intelecto como organizador de las emociones dentro de la estructura del poema.

En la reseña a *Canciones para cantar en las barcas* Jorge Cuesta nos dice que nunca se ha tenido en México «más desinteresada poesía, ni más pura». Cuya pureza reside en la «ingenuidad culta» de las canciones de Gorostiza, en las que «se desnuda el aire, pero su carne, transparente, apenas logra recortarse de la diafanidad del fondo; así como un agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente.»⁷⁹ También para el autor de “Canto a un dios mineral” la poesía tiene que ser esa observación crítica que logre capturar, a través de la maquinaria del lenguaje, la vida; pero, no mediante un arrebató romántico sino mediante una meditación intelectual de lo emotivo. El mismo Cuesta dice en la reseña sobre *Reflejos*:

⁷⁸ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, *Obras*, p.510. El subrayado es mío.

⁷⁹ Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, “*Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza”, p. 15.

[Xavier Villaurrutia] sabe que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual **la pasión no es sino la región donde hay más dificultad de mantenerse sereno**, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido⁸⁰

Un control de lo sensible es necesario al momento de escribir, un ir siempre en atenta vigilia aunque sea a través de los sueños, para darle a las ideas la expresión de las emociones que necesitan con el fin de que la poesía comunique no sólo un contenido intelectual directo sino también un contenido emotivo “oculto” en el lenguaje poético que da como resultado una poesía «serena, sólida y madura» como califica a la de Villaurrutia.

Por su parte, el autor de *Nocturnos* habla, en su crítica a los *Sueños* de Ortiz de Montellano, de una poesía guiada por la inteligencia capaz de controlar todos sus medios cuando está creando:

Partida en tres veo su poesía de ahora. Una parte de virtuoso en que aún domina la poesía cantada, oral, para los oídos y no para los ojos. Otra parte de usted se abandona a la corriente automática del lenguaje propia de la poesía sobrerrealista y, por último, una tercera, la más abundante y la mejor, en que su inteligencia se adueña de todos los medios a su alcance, aun de los dos anteriores, y persigue un objeto único.⁸¹

La poesía y la mejor expresión de lo poético se consiguen cuando el poeta es capaz de conocer y controlar el lenguaje y todos sus elementos expresivos, pues a partir de la observación y la comprensión de la experiencia humana puede reconstruir en el poema lo que ha experimentado en el mundo inmediato.

Gilberto Owen, el primero de sus compañeros en responder a la crítica que se hacía de la poesía que por pura fue entendida como meramente formal, vacía y deshumanizada, pide que se trabaje para alcanzar una *poesía plena* que supere todas las definiciones y

⁸⁰ Jorge Cuesta *op. cit.* “Reflejos”, p. 30.

⁸¹ Bernardo Ortiz de Montellano, “Una botella al mar”, p. 879.

concluya la discusión concéntrica a la que se había llegado. Para Owen la “secta religiosa” que intenta hacer una limpia a la poesía de sus impurezas comienza con Poe; se desarrolla con Baudelaire; le sigue a éste, Rimbaud y termina con Mallarmé quien alcanza los extremos de esta aspiración imposible explica en su ensayo de 1927 “Poesía —¿pura?— plena”:

Sensualidad abstracta; esto había de resultar al mezclar en la retorta la inteligencia analítica de Poe con la sensualidad formal de su profeta francés, y es éste el fracaso inicial en la serie de fracasos ... ya que según los experimentos de laboratorio, poesía había de ser tan sólo **el ruido inimitable del choque de la inteligencia con la belleza**, pero para traducirse en creación durable —pues poesía, en griego *poiesis*, hacer, y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva— tiene que recurrir al lenguaje, que es materia sensual...El verdadero y patético drama mallarmeano es en verdad este dilema entre el mutismo y la impureza, este problema de la sensualidad en la poesía pura, que él trató de resolver naturalmente, eliminando a la sensación para quedarse con la abstracción, sin comprender a qué peligro de música se acercaba, ni la herejía que era adorar a la poesía en un becerro de humo sonoro.⁸²

“¡Cómo se agota el alma cuando nada la distrae de Dios!” ha dicho Gide, así se agotó una estética que buscó, a través de un camino nada más, atrapar la esencia “absoluta” de la Poesía, siendo que ésta no existe como tal, pues es creación humana que se alimenta de la experiencia, su herramienta es el lenguaje y por ende no puede ser “pura”, ya que de ser así no sería más que una “muda abstracción”. Los poetas herederos de esta estética pero pertenecientes a una nueva generación entendieron los pecados de sus antecesores y por tal motivo desean superar ese escollo y seguir adelante sin olvidar la aportación de estos genios que, a pesar de sus yerros, les abrieron la puerta a un infinito desconocido. Owen continúa su ensayo diciendo que:

La poesía pura es rara e improbable, ha dicho Valéry, y sólo puede proceder por maravillas excepcionales...Por nuestra parte, preferimos asociar su ideal al de una **poesía íntegra**, resultante del

⁸² *Obras*, pp. 226-227.

equilibrio de sus elementos esenciales y formales...¿Necesitaremos repetir que esta poesía de que hablamos no es obra de sólo la imaginación —no fantasía, entendámonos—, de ninguna manera de sólo la inspiración, y que **el equilibrio sólo puede conseguirlo un despierto criticismo, no extremado**, naturalmente, como lo vimos en la lección que acabamos de repasar?

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos **poesía plena**, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad, y desinterés, y su formalidad expresiva — **elaboración en metáforas del mundo**— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el **dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata**.⁸³

Owen reclama también una poesía cuyas partes se encuentren en equilibrio, en armonía, sin que se llegue a repetir el dominio de la razón sobre la fantasía de la imaginación, ni un arrebatado de inspiración que ordene sin sentido las palabras en la hoja; sino, una poesía que domine, gracias a un “despierto criticismo”, el lenguaje, las emociones y las experiencias. Que se logre una mirada a distancia del mundo inmediato de lo sensible para que el poeta recree el mundo y sus sensaciones a través de la expresión, de su arte.

Existe un paralelismo entre lo que Valéry planteaba como poesía y lo que Owen pide que se haga con la misma. El segundo busca recrear el mundo en metáforas, actualizar el mundo inmediato y del que todo hombre participa en una expresión individual; es decir, que el poeta sea capaz, como también Gorostiza escribe, de darle actualidad en el poema a la emoción universal que será entonces una expresión tan única e individual como total; lo cual veremos claramente en el último capítulo, donde analizaremos la poesía madura de Owen, una poesía plena capaz de rebasar los límites de la expresión individual.

La generación de Contemporáneos conoció el debate y no se inclinó, ni por uno ni por el otro, sino por sus propias ideas sobre la poesía. En sus obras percibimos de manera general dos etapas, la de la herencia modernista y la de madurez, donde las influencias

⁸³ *Ibidem.*

extranjeras y nacionales fueron ya asimiladas en un estilo propio que se nutre de una visión crítica característica del grupo. El anhelo imposible de una poesía pura terminó con Mallarmé, pues en Valéry, como hemos visto, se produce un cambio de actitud en busca de una *poesía plena* que no se sustente en una teoría de lo poético sino que sea ella misma la expresión y la teoría. Esta actitud es muy parecida a la de la generación de Contemporáneos pues su formación crítica aunada a su ambición de universalidad les forjaron una idea propia e individual de poesía y de lo poético que se encuentra plasmada en cada uno de sus poemas, aunque de manera más nítida en los de amplia extensión, que son también los de madurez, pues un poema como *Muerte sin fin* o *Sindbad el varado* requieren del dominio de las ideas y de su expresión poética y no hubieran sido posibles si antes no hubiera existido toda esta discusión.

La propuesta de dejar de adorar a un dios-razón o a un dios-pasión del poeta, crítico, actor y traductor sinaloense fue menos que ignorada en su tiempo, sin embargo se mira en ella la conclusión que sólo el tiempo le daría a este intrincado debate, olvidarnos de Absolutos y pensar en Poesía.

III. De *Primeros Versos* a *Línea*

En el presente capítulo analizaré dos etapas de la escritura oweniana, la que he llamado inicial y está representada por *Primeros Versos* y la segunda o intermedia, mucho más amplia y caracterizada por una constante búsqueda de la vanguardia, a la que corresponden los poemarios *Desvelo* —que a su vez se desdobra en «Escorzos», «Nueva Nao de Amor» y «Desvelo»— y *Línea*. Trataré de hacer evidentes los rasgos determinantes que hacen posible diferenciar una etapa de la otra y la manera en que, poco a poco, todos estos elementos se reúnen creando una *machine de langage* más compleja cada vez cuyo punto culminante es *Perseo Vencido* —como lo veremos en el capítulo IV.⁸⁴

***Primeros Versos*⁸⁵, ensayos de un aprendiz de magia**

Antes de comenzar es importante recordar que los siete poemas agrupados bajo este título no constituyen la unidad que significa un poemario ya que no fueron publicados por su autor como tal, sino, rescatados de manera muy posterior por su amigo Rafael Sánchez Fraustro y editados por José Yurrieta. Representan, como mencioné al inicio de este trabajo, la primera etapa en la búsqueda de una expresión poética, es apenas un acercamiento inocente, pues a diferencia del resto de la obra, *Primeros Versos* muestra una expresión lineal que no tiene otro alcance ni mayor profundidad que transmitir al lector el

⁸⁴ Este capítulo resultará al lector un tanto desprovisto de la opinión de la crítica, pero como sabemos ésta se ha ocupado en su mayoría del poemario más conocido de Gilberto Owen, *Perseo vencido*. Por lo tanto resulta complicado entablar un diálogo si no hay un interlocutor. Georgina J. Whittingham y Alfredo Rosas son algunos de los poquísimos que se han enfrentado a la obra en su conjunto, así que es su opinión la que he rescatado en este capítulo y la que se encontrará con mayor frecuencia en el resto de los apartados.

⁸⁵ Me parece necesario recordar la aclaración hecha en la «Introducción» al respecto de *Primeros Versos*, en donde digo que analizaré los siete poemas de la edición hecha por Sánchez Fraustro respetando también el título, ya que es el más apropiado y no el de *Obras* «Primeros Poemas». Incluiré el análisis de “Canción del alfarero” pero la versión que aparece en *La Falange* ya que, como veremos, este poema no pertenece al grupo de *Primeros Versos*.

“estado poético” que experimenta quien escribe. El poeta en ciernes aún no logra —como explican Culler, Valéry, y el mismo Gorostiza— separar la experiencia individual de lo que desea plasmar, no está actuando como un filtro entre la experiencia del mundo real o inmediato y «la configuración anímica que se desea expresar» en la obra. Son estas siete composiciones los primeros ejercicios de un aprendiz de magia.

De inicio podemos dividir los poemas en positivos y negativos de acuerdo con la sustancia emotiva que expresan. La mayoría se inscriben dentro del grupo de lo negativo, éstos son “Confiadamente corazón”, “Invernal”, “Y pensar, corazón”, “Canción del tardío amor” y “No me pidas amiga”, el sentimiento que reina es el desencanto, característica peculiar que es fácil de observar a lo largo de toda su poesía —e incluso en poemarios tempranos de toda la generación— expresado en forma de una vejez prematura llena de derrotas y decepciones y un desencanto generalizado ante la vida. Los dos poemas que restan son completamente positivos, anuncian la absoluta alegría del yo lírico ya por el amor “puro”, ya por la poesía o por la vida, estos son: “Canción de juventud” y “Elogio de la novia sencilla”. En general se trata de composiciones unidimensionales que no exigen al lector una participación activa.

En cuanto a la versificación, encontramos, en su mayoría, formas regulares con rima consonante; todos los poemas siguen estructuras clásicas como el soneto, los cuartetos o las décimas, pero éstas funcionan más como una fórmula llena de lugares comunes que resta fuerza y efectividad al verso y sus imágenes, que como una manifestación creativa y artística de lo que el yo lírico intenta expresar. El esfuerzo del poeta se nota al buscar una relación entre los sonidos para mantener su unidad, pero no pasa lo mismo con el plano del sentido, que se ve desplazado por el sonoro, provocando con esto una fractura en el poema,

ya que por un lado logra mantener la complejidad que exige la rima, pero por el otro, pierde efectividad el plano significativo y no llega a transmitir lo deseado:

Una alegría fértil va poblando de rosas
y anegando en perfumes mi huerto de emoción,
y su encanto transmuta la prosa de las cosas
en una melodía que llena el corazón.

Finge el fluir de versos vuelo de mariposas,
y canta este florido minuto, en la canción
vernal del monocordio de oro de mis gozosas
cigarras, ebrias de armonía y pasión.⁸⁶

En estas dos estrofas de “Canción de juventud” la rima, cruzada y consonante, está correctamente construida a pesar de que algunos acentos mal colocados no permitan conservar el ritmo. Sin embargo, las palabras que poseen la carga fónica de la rima son todas lugares comunes e incluso vacíos en el lenguaje poético: *rosas, cosas, corazón...* que al receptor no le transmiten la emoción que el poeta intenta crear, sino que sólo lo llevan a pensar en lo que ya conoce como un objeto del mundo inmediato ajeno al poema, puesto que no se ve representado en él sino sólo enunciado. El código de la lengua y sus convenciones imponen a un significante un significado dado, lo que el poeta hace es actualizar la relación entre significante y significado creando nuevas correspondencias, asociaciones distintas a las que permiten las convenciones para generar una expresión creativa que por medio de las palabras transmita al receptor no sólo ideas que pueden ser expresadas a través de la prosa sino también emociones creadas por las palabras mismas.

En este poema el jardín, con sus aromas y colores, corresponde a la alegría del yo lírico, pero al hacer todas las comparaciones que conllevan la carga emotiva desde el plano objetivo, la expresión de la alegría no se logra concretar, ya que la emoción no está siendo

⁸⁶ *Obras* “Canción de juventud, I”, p. 15

recreada por el lenguaje poético, sino que se añade al poema desde afuera, es más una descripción de los sucesos que una comunicación de la experiencia. Jean Cohen nos dice que la diferencia entre la poesía y la prosa está en el modo de aprehensión del objeto del cual se está hablando, por lo tanto existe el “sentido prosaico” y el “sentido poético”, ambos pueden remitirse al mismo objeto, a la misma emoción, pero la manera de captarlo y posteriormente de plasmarlo es lo que los diferencia. El primero designa una respuesta cognitiva y el segundo una respuesta afectiva y la poesía logra mezclar ambas, como añade Valéry: «Dos efectos de la expresión por medio del lenguaje: transmitir un hecho y producir una emoción. La poesía es un compromiso o una cierta proposición entre estas dos funciones»⁸⁷. El hecho de hacer, en este poema, una enumeración de los objetos del mundo y relacionarlos con los sentimientos que despiertan en el poeta da un resultado nulo en el plano emotivo.

La mayoría de los poemas de este grupo muestran una tendencia clara hacia la expresión del desencanto del joven-viejo que ha perdido toda esperanza y toda posibilidad de amor. Podríamos pensar que hay una influencia modernista decadente, pero si los comparamos con “Ónix” de José Juan Tablada, escantillón perfecto de esta poética, resulta que si bien tocan el tema del desencanto, no son capaces de sustentarlo por sí mismo:

No me pidas, Amiga...

No me pidas, Amiga, madrigales;
la trivial aleluya de otros días
se apagó en mi fracaso de rosales,
y un torvo gotear de melancolías
es la fuente de mis cantos joviales.

Y debe ser así. Ya la casona,
marco de mis ensueños, está en ruinas,

⁸⁷ Jean Cohen, *La estructura del lenguaje poético*, p. 201.

y con su rubio absurdo ya festona
la yedra aquel balcón, que de divinas
pláticas los recuerdos aprisiona.

(Aquel balcón oliente al primitivo
aroma de sus virginales manos,
en donde aquel primer beso furtivo
mi suplicante audacia, miedos vanos
derrotando, robó al candor esquivo...)

[...]

No me pidas, Amiga, que mi canto
sea madrigal; la casona está en ruinas,
el musgoso balcón perdió su encanto
porque Ella se fue, y en mis corvinas
elegías sólo vibra el desencanto.⁸⁸

Ónix

[...]

Porque no me seduce la hermosura,
ni el casto amor, ni la pasión impura;
porque en mi corazón dormido y ciego
ha caído un gran soplo de amargura,
que también pudo ser lluvia de fuego.

[...]

¡Fraile, amante, guerrero, yo quisiera
saber qué oscuro advenimiento espera
el anhelo infinito de mi alma,
si de mi vida en la tediosa calma
no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera!⁸⁹

En “Ónix” encontramos no sólo un desencanto amoroso sino un completo hastío ante los ideales que durante mucho tiempo motivaron el canto de los poetas, la hermosura, el heroísmo y la fe. Tablada nos muestra la transición del pensamiento de una época a otra en un solo poema que retrata el desencanto generalizado ante el fracaso de ciertos ideales. En Owen sólo encontramos el desconsuelo de un hombre ante el amor perdido, el desencanto, casi infantil, que llora por la tristeza del amor que se fue. Owen, con apenas 17 años, no rebasa todavía el plano de la descripción objetiva de las emociones, todo se resuelve en una

⁸⁸ *Obras*, “No me pidas, Amiga...”, p. 21-22.

⁸⁹ *Antología del modernismo*, “Ónix”, pp. 195-196

impresión personalísima del yo lírico-poeta sustentada en la comparación de los elementos del paisaje, en este caso la casona vieja y en ruinas, con el estado emotivo del que escribe. Se aproxima más a la queja romántica que al hastío decadentista.

Al respecto de la vejez prematura y el desencanto de *Primeros Versos* Alfredo Rosas nos habla de una relación con la maldad, él dice que:

Estar viejo siendo joven significa encontrarse en una situación equivocada, en un lugar indebido. Por lo mismo; supone pensar y decir lo que no se debe; lo que no debería pensarse ni decirse, puesto que no se está en la edad conveniente. Estar sumergido en el ámbito del mal quiere decir estar en conflicto con Dios, con la vida y con el amor... Desde sus primeros poemas el escritor se debate entre el bien y el mal. Como joven, aspira todavía a poder asirse a la esperanza y a la fe; como viejo, sufre una lucha de contrarios, sabiendo en el fondo cuál de ellos resultará vencedor.⁹⁰

Yo creo que en estas primeras composiciones todavía no encontramos la maldad de la que Alfredo Rosas habla, no hay una lucha sino una ausencia de lucha, el que habla está completamente sumido en la desesperanza. La maldad conlleva un ir en contra de los supuestos, de la sociedad y sus buenas costumbres, de lo que está permitido; eso es lo que encontramos en “Ónix”, un desapego ante todo, un vacío integral creado por el fracaso de esos supuestos. En Owen apenas atisbamos un desencanto apacible, sin lucha, más próximo al romanticismo que acepta su padecer y, a pesar de ello, sigue creyendo.

No es casual entonces que encontremos una misma mujer en todos los poemas, la mujer santa y pura, alegre y feliz, la mujer perfecta de la visión católica, la mujer virginal, la única que es capaz de inspirar amor a los románticos:

Elogio de la novia sencilla

Tú, Hada Alegría, cédele tus galas,
Tus arlequinescas galas polícromas
A mi verso: quiero, Dulzura, tus alas...
Hoy haré el elogio de la Mujer Pura.

⁹⁰ Alfredo Rosas, *El sensual mordisco del demonio*, p. 13

[...]

Tú, Hada Alegría, eres su madrina;
risas, trinos, trinos, risas-amapolas,
y la virtud máxima de su alma divina
que hace a mis chacales abatir sus colas,
y el prestigio límpido de su ingenuidad,
y su mano, trémula de espontaneidad,
que me ofrece el don
de su corazón.

[...]

Dulzura: tú dales alas a mis larvas
porque mi amor sea abeja, como el
amor de Ella es miel.

Y para que pueda yo cantar las parvas
horas de esta dicha, ponme un argentino
coro de campanas en el corazón,
y un chorro de fuente, y un perpetuo trino,
y que en el milagro de una floración
santa, en la podrida alma mis martirios
se cubran de lirios, lirios, Lirios, LIRIOS...

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

AMÉN⁹¹

De ninguna manera el poema puede ser tomado como una sátira o como una blasfemia, es más bien una muestra de lo cercano que el poeta se encuentra a la religión católica y a sus símbolos, el deseo de ser mejor y más bueno para consagrar su amor al alma divina de su amada por todos los siglos. No hay maldad en la escritura oweniana de estas siete composiciones, hay sí, rasgos románticos. El Gilberto Owen de *Primeros Versos* no ha tomado aún una postura crítica ante su propia obra, es apenas un joven que intenta expresar sus sentimientos. No podemos apreciar un lenguaje poético estructurado que lleve al lector a participar de él, no encontramos una expresión propia que haga referencia al mundo

⁹¹ *Obras*, “Elogio de la novia sencilla”, pp. 19-20.

oweniano que conocemos, encontramos apenas la semilla de un estilo propio que poco a poco se convertirá en expresión plena.

El problema de “Canción del alfarero”

Como dije en la Introducción, “Canción del alfarero” nunca perteneció al grupo de *Primeros Versos* —ni de manera cronológica, ni en su filiación estética—, aunque en *Obras* se muestre como tal; sin embargo, el principal problema no es que los editores de 1979 hayan publicado este poema como parte de un grupo al que nunca perteneció; sino que se tomen la libertad de modificar —sin que sea éste un caso aislado— el orden de las estrofas con respecto a la versión de *La Falange*, primera y única revisada y autorizada por su autor.

La versión de *Obras* cambia las estrofas 6,7,8,9,10,11,12 y 13 y las reacomoda así: 1,2,3,4,5,**11,12,13,6,7,8,9,10**,14,15,16 y 17⁹². Lo que sucede es que rompe la estructura del texto y se pierde la coherencia. Este poema es una canción romántica, pero se aleja ya de *Primeros Versos* porque no sólo es la representación de un sentimiento, sino que además encontramos dentro del texto el punto de vista del autor sobre la misma creación poética. La influencia religiosa es muy evidente, Gilberto Owen equipara la labor creadora del Poeta con la del más significativo alfarero, Dios. Ambos trabajan la arcilla con Amor, Humildad y Alegría además de Fe, pues todo eso es necesario para transformar la materia informe, “el lodo del pantano”, en una armonía luminosa.

A partir de la cuarta estrofa el poeta enumera lo que desea crear y con qué fin: un sahumador de iglesia y camposanto; el juguete del niño pobre; un jarro que los labios besa

⁹² Ver “Apéndice” p. 130.

y desgarras; los tiestos en que una solterona contará los mayos que se van...al mover las estrofas de la forma en que la edición del Fondo lo hace se pierde la continuidad del poema y la claridad en el significado.

Desvelo, caminando hacia la vanguardia

Desvelo es el título general que engloba lo que parecen ser tres pequeño poemarios: el primero y homónimo, integrado por 16 composiciones; el segundo, *Nueva Nao de Amor*, con 12 pequeños poemas y, el último, *Escorzos*, el más numeroso de los tres, que cuenta, a su vez, con tres subconjuntos: “La pompa de jabón”, “Rasgos” y “El lago”. Los tres poemarios en conjunto forman una unidad, aunque no completamente homogénea, que ejemplifica la influencia de las vanguardias, muy presente no sólo en la obra de Owen, sino también en la obra de toda la generación de Contemporáneos.

Antes de comenzar el análisis del libro debo aclarar que no seguiré, a cabalidad, la estructura fijada en *Obras*, pues me parece que no respeta el desarrollo temporal de la escritura oweniana, más aun, lo confunde. Yo propongo una estructura inversa, pero que refleja con mayor claridad el desarrollo que siguieron las ideas estéticas del poeta; así pues, el primer grupo a comentar será «Escorzos», poemas marcadamente puristas al estilo juanramoniano; después tenemos «Nueva Nao de Amor», cuyo lenguaje poético se vuelve cada vez más hermético e intimista; y, finalmente, está «Desvelo», poemario un poco más misterioso y onírico. Estructurados de esta manera los poemarios, nos será posible ver el camino que Gilberto Owen recorrió para ir de un estilo a otro —camino por el que toda la generación anduvo—, cada vez más cercano al surrealismo y al cubismo hasta llegar por fin a *Línea* poemario por completo vanguardista, pero imposible de definir como perteneciente a alguna corriente en concreto.

Escorzos

Marca el inicio de la exploración vanguardista y, principalmente, la inclinación que Owen sintió, en esta etapa, hacia la estética juanramoniana⁹³. Las imágenes son de una expresión sencilla, “desnuda,” y además de gran alcance; lo que demuestra el dominio que el poeta ha alcanzado en el terreno del lenguaje. Hay un salto gigantesco en el dominio del lenguaje de *Primeros Versos* a este poemario:

La pompa de jabón

1.

Aquel rostro, aquel libro, aquel paisaje,
y todo el iris y yo mismo, todo,
todo en tu agua sedienta
de imágenes.⁹⁴

Abandona, como lo dice el poeta moguerño, “los malabarismos de arquitecto barroco y empachoso” donde uno se enreda por todas partes y nos hacen tropezar, para entregarse a la exactitud absoluta que haga desaparecer la forma, dejando existir sólo el contenido; llegando a tal punto, que el poema mismo sea la cosa, las cosas del mundo. En “1” Gilberto Owen nos habla de la capacidad de la poesía para reflejar el mundo incluyendo al poeta mismo que la mira y la crea a la vez que ella lo mira y lo recrea, lo que nos anuncia el objetivo de este poemario: ser como la pompa de jabón.

⁹³ Cabe recordar, al respecto de la filiación estética de *Escorzos*, el capítulo II «Juan Ramón da un giro a su poesía a partir de *Diario de un poeta recién casado*, de un estilo modernista y musical pasó a la asonancia y al poema sin anécdota...plantea una reflexión sobre la depuración expresiva y...entabla una lucha del intelecto con la palabra por la exactitud y la sencillez expresiva.» p. 41. Owen sigue en su obra la trayectoria marcada por esta tradición estética por lo que cae en el escollo de la pureza entendida a lo Juan Ramón, es decir, la palabra desnuda —lejana ya de “el mutismo mallarmeano”—, que logra pronto dejar atrás, pero no sin llevarse un aprendizaje enorme en el arte del lenguaje poético y la idea clara de encontrar una expresión propia que no se clasifique de ninguna manera y que no persiga otra cosa que la Poesía, el mundo entero en metáforas, como lo dice en su ensayo “Poesía —pura— plena”.

⁹⁴ *Obras*, “La pompa de jabón”, p. 41.

Conforme a los títulos, que nos sirven como indicios y nos permiten inferir la temática, sabemos que nos encontraremos con poemas igualmente visuales y pictóricos como los de *Primeros Versos*, pero diferentes en su estructura y propósito, composiciones más moderadas y concretas, como si a continuación del título viniera el significado sensorial de éste, lo que se refleja en su reducida extensión, pues Owen —del mismo modo que Juan Ramón— busca la precisión, como se ejemplifica en el siguiente poema:

2. *Pinar*

Apuntalamos aquel cielo
que se nos desplomaba, verdinegro.

Los que pasaban a lo lejos eran
—sombras chinescas
en la pantalla del crepúsculo—
nuestras sombras en otros mundos.

El cielo verdadero
estaba, afuera, preso,
y se asomaba entre los troncos, viéndonos
con su ojo de luna, huero

Una estrella, la única, temblaba
sin luz en nuestras almas.

Y, si cerrábamos los ojos,
oíamos, platónicos,
la música de las esferas.⁹⁵

El lenguaje poético es cada vez más específico, economiza términos lo más posible y a su vez ahonda en la riqueza sensible y significativa. Estamos en el imperio de la metáfora que desea recrear, a través de un lenguaje preciso y sencillo, las sensaciones provocadas por los objetos del mundo inmediato. Pero, ya no es ahora ni la forma ni la metáfora a lo que se le brinda mayor importancia, éstas quedan relegadas al segundo lugar, pues es el mundo y sus sensaciones lo que tiene primacía, como si el lector estuviera viendo, al momento de leer el

⁹⁵Obras, “Rasgos”, p. 42-43.

poema, a través de una ventana y experimentara de manera directa el paisaje y sus sensaciones.

1. *Definiciones*

Río sin manantial ni océano;
conciencia diamantina sin ayer;
luciérnaga caída sobre el prado;
pupila insomne;
espejo celeste;
flor líquida;
cuna de marfil
para el corro de lanchas pàrvulas
que meces en tus brazos
azules, muerto azul.⁹⁶

Los poemas de “Lago” —con referencia explícita a Zirahuén— son todos pequeñas viñetas que relatan en conjunto un viaje, la salida de la ciudad, que “asfixia con su olor a humo y gasolina”, y el regreso a la naturaleza para redescubrirla y crearla en el poema siendo la inteligencia su origen y no ya la inspiración romántica. Estos poemas breves ejemplifican la depuración del lenguaje poético hasta llegar a la expresión definitoria y a la exactitud. En el poema anterior todas las imágenes tienen el mismo referente, el poeta nos ofrece sus distintos rostros, y con esto una diversidad de sensaciones, todas evocadas por esa única entidad. Incluso, podemos decir que no es necesario el referente, pues el lenguaje es capaz de sustituir la entidad y llegar a ser él mismo el lago; ya que se ofrece un caudal de impresiones no inspiradas por el objeto de la naturaleza sino por el poema mismo, la carga emotiva no proviene del mundo inmediato que el lector reconoce como referente del poema, sino que son provocadas por el artificio de la escritura, la carga emotiva entonces se encuentra dentro del poema y no es agregada desde afuera.

⁹⁶*Obras*, “El lago”, pp. 44-45.

«Escorzos» es el espejo en el que al mirarse Gilberto Owen le devuelve la imagen de Juan Ramón, pues el poeta sinaloense busca crear en este libro el poema exacto, develar la poesía desnuda gracias a la Inteligencia. Cada una de estas composiciones es una totalidad orgánica y universal capaz de generar por sí misma la carga emotiva que el mundo inmediato causa al poeta o a quien lo experimenta. La manera en que se agrupan tres pequeños poemarios con una visión estética diferente nos permite contrastarlos entre sí y observar los distintos rumbos explorados por el autor, este primero goza y se colma de las impresiones obtenidas a través del contacto del hombre y la naturaleza; el que a continuación comentaremos da un giro hacia el interior del sujeto, las experiencias intimistas y el monólogo ontológico, que en *Desvelo* estallan con fuerza, tienen su semilla en *Nueva Nao de Amor*.

Nueva Nao de Amor

Dedicado a Estado Unidos, este grupo anuncia un cambio en la mirada del poeta. Se encuentra más cercano a *Desvelo* que a la sencillez enunciativa de *Escorzos*, se advierte desde el principio un nuevo lenguaje, el de la urbe y la cotidianidad, que apresan al yo lírico:

3. Lunes

Estas cinco ventanas
hasta de par en par, las siento
casi cerradas.

Y estos hierros en cruz, que han hecho
pedazos el suelo y el cielo
de mis paisajes —¡ay!, romperlos,
romperlos hoy, para que el alma
se asome, hasta caerse en la semana.

Y al caminito recién abierto,
al caminito nuevo

que lleva al mar, se vaya,
sin prisa —y grave— y lejos.
Un día u otro, al fin, la casa
se iba a quedar sin dueño.⁹⁷

En “Lunes” se manifiesta el deseo de romper la rutina, de escapar de la vida diaria, de todo aquello que sujeta el alma y los sentidos sin dejar al yo lírico en Libertad. A la palabra lunes se le carga de un sentido negativo de continuidad y pesadez, de encadenamiento a lo ordinario, para concluir con un final que no aclara nada sino que favorece el sentido de desencanto del que no se puede escapar. Una especie de *ennui* que en “Sindbad el varado” será llevado a los límites condenando al yo lírico a un completo estatismo.

Varios son los versos dedicados al clásico tema del Amor, pero que, en cuanto son tocados por el ingenio del poeta sinaloense, resultan renovados, así como sucede con este poema:

6.
Yo lo que buscaba
era un pueblito relojero
que me arreglara el corazón,
¡ay! que adelantaba,
sonando la hora de otros climas
bajo el meridiano de Amor.

Lo que me faltaba
era el péndulo de tu paso
y el tic-tac de luz de tu voz,

¡ay! que constelara,
leontina de estrellas, mi pecho,
para acordar y atar al tuyo
—corazón de pulsera— mi reloj.⁹⁸

En el poema “6” resuena la alegría de una canción, los tercetos y el último cuarteto de rima consonante apoyan la sensación de estar ante una composición clásica; sin embargo, la

⁹⁷ Obras, “3. Lunes”, pp. 35-36.

⁹⁸ Obras, “6”, p. 37.

imagen nítida y pueril del corazón como un reloj tic-tac descompuesto y las metáforas lúdicas ofrecen al texto una chispa de novedad y demuestran el dominio ganado por el joven poeta en el terreno del lenguaje.

En *Nueva Nao de Amor* se mezclan el estilo sencillo de *Escorzos* con la expresión más compleja de las composiciones de *Desvelo*, tal como lo confirma el penúltimo texto “Propósito”, que es un manifiesto de las intenciones del poeta y una declaración sobre su posición ante el acto de crear:

11. *Propósito*

Todavía mis ojos, por tus ojos,
en tu alma, como el día del encuentro;
que el amor, como siempre, nos presida,
pero ya nunca lo nombremos.

Mejor la insensatez de nuestra efímera
voz sonando en lo eterno,
puestos en entredicho tus románticos,
dueña, la Geometría, del sendero.

Luego la noche, que nos gane, hondos,
humillados al fin, para el silencio;
y luego la sal, mía, de tus lágrimas,
y mi frente servil, sobre tu seno.

Para no separarnos, detener
el ritmo universal en nuestro aliento;
y ¡qué prisión!, después, sabernos solos,
pero tan frágiles y tan pequeños.⁹⁹

El poeta da cuenta del deseo de eternidad que busca al escribir, llegar a lo imperecedero, la esencia de las cosas, tal como dice el autor de *Platero y yo*: «existir es una continua creación, un permanente ir dando vida al infinito en las cosas, y en las palabras, mientras se muere.» Pero hay una transformación en el lenguaje, ya no se retrata la pureza de las

⁹⁹ *Obras*, “Propósito”, pp. 39-40.

cosas con la palabra desnuda, ahora el poeta hace una reflexión de todo cuanto lo rodea y principalmente de su propia situación. Trata de apropiarse del mundo a través del lenguaje dirigido por el pensamiento, la Inteligencia reflexiva de Valéry se une al Misterio evocador de Mallarmé “para que ya nunca lo nombremos”. La Geometría se adueña del sendero y transforma al paisaje en un sistema de coordenadas, ya no en un “estado de alma” como lo era en *Primeros Versos*. Gilberto Owen desea encontrar la eternidad a través de la palabra, del lenguaje poético que no sólo es capaz de recrear sino incluso, de dar vida. Sobre esta base es que se desarrollará buena parte de su obra posterior.

Desvelo

Los 16 poemas de *Desvelo* recrean el espacio perdido del sueño a través del lenguaje, se trata de imágenes yuxtapuestas, sin un sentido aparente, que transgreden el orden de la lógica convencional: «[en ellas] el lenguaje poético se va apartando de los requisitos de la lógica tradicional...al suprimirse la anécdota y al unirse planos disímiles el mundo objetivo, como observa Bousoño, queda relegado a una posición secundaria y se presenta a través de un ligero desenfoque.»¹⁰⁰ El lenguaje del sueño es asimilado por el poeta quien logra, a través de éste, capturar su mundo interno y expresarlo, Gilberto Owen arrastra a su lector a un mundo cada vez más hermético, misterioso y complejo en su forma. El poema 3 es un ejemplo del mecanismo con que opera:

La noche, que me espía por el ojo
de la cerradura del sueño,
gotea estrellas de ruidos inconexos.
¿Para qué este hilo de aire con ecos?
Ya ningún lápiz raya mi memoria
con el número de ningún teléfono.

¹⁰⁰ Georgina Whittingham, *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, pp.72-73.

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

Y nadie inventa aún al inalámbrico
una aplicación para esto:
uno puede caer cien siglos
—sin una honda agua de sueño
sin la red salvavidas de una antena—
al silencio.¹⁰¹

En los primeros cuatro versos se anuncia el ambiente nocturno y con ello el cambio de reglas en el sentido lógico de la realidad; para escribir la noche Owen recurre al lenguaje del sueño, a lo simbólico. La noche deja de ser el escenario y se transfigura en un personaje, el espía curioso que observa al yo lírico en el sueño, goteando estrellas que hacen ruido e impiden el dormir, dejando al sujeto en un estado semiconsciente, no completamente despierto pero tampoco dormido, siendo capaz de mantener alerta sus sentidos. De estos cuatro versos se pasa de manera espontánea a otra imagen, tal como sucede con el resto del poema, acción que al repetirse favorece la sensación de fragmentación.

Los versos 5 y 6 describen la soledad a través de una imagen vanguardista en la que el yo lírico manifiesta su aislamiento al no recordar ningún número telefónico, ninguna persona con quien comunicarse. En los siguientes 4 versos nos topamos con el absurdo, el yo lírico tiene un mensaje que necesita transmitir, sin embargo, no hay nadie a quien decírselo, cuál es el sentido entonces del mensaje si se está en soledad. Este sentimiento se refuerza a medida que avanzamos en el poema, resulta ser el único hilo que logra unir todos los fragmentos. Pareciera que el sujeto está poco a poco cayendo al sueño pero en realidad,

¹⁰¹ *Obras*, “3.” p. 27.

la figura que siempre está presente es la de la soledad; se cae en los abismos del silencio, de la incomunicación y de la inmovilidad desde donde sale la voz que transmite su angustia. Al final, el yo lírico se ahoga en ese silencio, sin antenas transmisoras ni sueño que lo salve. Pues el sueño no la ha podido alcanzar, espacio redentor que le permitiría abandonar momentáneamente su soledad.

Desvelo es el dominio de las imágenes, el poeta manifiesta aquí su deseo de hacer algo nuevo, por lo que surge la metáfora insólita y se nos revela el poder de la palabra para recrear lo visual:

Alanceada por tu canal certero,
sangras chorros de luces,
martirizada piel de cocodrilo.¹⁰²

Nunca, nunca podré beber el sueño
en la confluencia amarga de su grito
y mi sollozo, siempre paralelos
y persiguiéndose,
toda la noche, en mi desvelo.¹⁰³

Y además la plegaria
por la estrella perdida, tan sin luz,
por Blanca de Nieves, dormida
nube con luna en su ataúd de cielo,
y por el campo, ese hospiciano prófugo
que equivocó la senda y se tiró,
ya cansado, a la orilla del camino,
desesperado de llegar al pueblo.¹⁰⁴

La primera imagen crea un sentido lastimero y menguado de la noche citadina, es una piel de cocodrilo herida por lanzas de donde saltan chorros de luz, los chorros de luz de los anuncios luminosos y en general de la estridente vida nocturna que hiere la esencial

¹⁰²*Obras*, “Ciudad”, p. 29.

¹⁰³*Obras*, “Adiós”, p.30.

¹⁰⁴*Obras*, “Soledad”, p. 31.

tranquilidad de la noche. La imagen es innovadora, pues es necesario lo novedoso para poder aprehender la modernidad con todas sus vicisitudes. En la segunda imagen lo que se representa es más una emoción, la angustia del desvelo como una carrera continúa e interminable en la que es imposible alcanzar la meta. Los términos de comparación en la metáfora se eliminan, no se hace entre el plano concreto y el abstracto, sino solamente a través de la mirada subjetiva del poeta, por lo que se anula el plano objetivo.

En estos poemas reina la noche nacida en el romanticismo como un escenario propicio «para las visiones de un mundo extraño y caótico que deriva directamente de la imaginación lírica» y transformada por la vanguardia también en un personaje. En los poemas de *Desvelo* como en los de *Línea* la noche es, además del escenario propicio para el despliegue del misterio, un personaje que transforma al yo lírico, lo regresa al caos y le muestra de cerca el misterio. Como hemos visto, la anécdota se ha ido desvaneciendo, no hay historia, acaso sólo un poco de confesión en imágenes yuxtapuestas cuyo centro rector es el poeta mismo, ojo a través del cual vemos y sentimos el mundo.

El poeta Gilberto Owen ha descubierto que la palabra es un instrumento que tiene el poder, no sólo de evocar un sentimiento, sino de transmitir una visión del mundo y de recrearlo en ella, e incluso, de transformar los objetos inmediatos y concretos de esa realidad, a la que él pertenece, en esencias abstractas e imperecederas. Tal es el poder evocador y creativo que Owen descubre en el lenguaje y que explotará en su obra posterior. «La poesía es yuxtaposición de instantáneas... Aquello que va de lo real a lo irreal, de lo concreto a lo abstracto, de lo finito a la infinitud, es aquí donde se manifiestan las posibilidades de lenguaje que proceden del tiempo... La metáfora... expresa lo que nunca podrá hacer la realidad de los fenómenos.» explica Maples Arce. El camino recorrido por

Owen para llegar a este punto ha sido largo, pasó de la herencia modernista y romántica a la pureza de la palabra desnuda, sólo para darse cuenta que ésta no existe como tal; lo que lo lleva a continuar en busca de esa poesía plena cuya expresión no se defina por una teoría sino que revele al hombre y al mundo que la sustentan. Llega así al enfrentamiento con las vanguardias, de donde no toma nada al pie de la letra sino pequeños detalles que vendrán a renovar su expresión, como veremos a continuación en *Línea*.

***Línea* y las disonancias vanguardistas**

Línea es un libro críptico, complejo y, como muy bien escribe Xavier Villaurrutia, tan claro y tan misterioso como un vaso de agua. En la edición de la obra revisada por Owen (1953) se incluyen 23 poemas en prosa constituyentes del poemario¹⁰⁵; sin embargo, como ya mencioné en la Introducción, en la edición hecha por el FCE (1979) se integran dos textos al final del poemario: “El llamado sándalo” y “Escena de melodrama”; decisión que podría responder al deseo del autor de completar los treinta poemas iniciales que conformaban

Línea:

New York City, 29 de noviembre de 1929

Ya le mandé *Línea* a Alfonso Reyes. Sólo tiene 24 poemas, y eso contando como dos el autorretrato que ya conoces y que, por viejo, metí en el mismo libro¹⁰⁶. Recuerdo que en el ejemplar perdido había treinta, sin estos dos, o más. Si Celestino pudiera conseguirme uno que le envié a Clementina sobre la realidad, me parece, de su hermana; y otro que hablaba del licenciado Vidriera, otro... pero no, más vale dejarlo así.¹⁰⁷

Es posible que este hecho persiga cumplir los deseos del autor —como opina Javier Beltrán—, pero también va en contra de otro, el de concluir el poemario con una vuelta al verso. Los dos poemas que se agregan desplazan del lugar final a “Autorretrato”, única

¹⁰⁵ Javier Beltrán y Araceli Ramírez aseguran que la edición príncipe de *Línea* aparecida en Cuadernos del Plata es exactamente la misma que la recogida en la edición de 1953, ya que el archivo “Gilberto Owen” se encuentra en manos de la Universidad Autónoma del Estado de México, institución a la que estos investigadores pertenecen y a la que, personas ajenas, no tienen acceso puesto que no se ha terminado de clasificar. Cfr. “Notas para una nueva edición de la obra de Gilberto Owen”, Francisco Javier Beltrán y Cynthia Ramírez, *Contribuciones desde Coatepec*, julio-diciembre, número 011, p. 66.

¹⁰⁶ Owen se refiere al nacimiento del subway como explica en una carta a Xavier Villaurrutia en donde le comenta que son una generación de sub bueyes «Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él [el subway], Salvador y yo en 1904, déjame decirnos generación de sub bueyes...» (Owen, *op. cit.* p. 263). “Autorretrato o del subway” es en realidad posterior al resto de los poemas, pues éstos aparecen mencionados ya en la antología de Jorge Cuesta y el “Autorretrato” se publica un año después, en 1929, en la revista *Contemporáneos* estando Owen en los Estados Unidos.

¹⁰⁷ Owen, *op. cit.*, p. 268.

composición escrita en verso de todo el libro, pequeño guiño que Owen hace al lector, y que representa el fin del viaje prosístico en pos de la expresión audaz, y vanguardista.

Sabemos, sin embargo, que el poema en prosa no es una invención de la vanguardia, su origen, como buena parte de lo que se desarrolló a principios del siglo xx, se remonta hasta el romanticismo, pues es Novalis el primero en utilizar la estructura de la narrativa para romperla y transformarla en poesía. En los *Himnos a la Noche* Friedrich von Hardenberg combina el verso y la prosa, como representación del sentido primitivo de la poesía que, poco a poco, se transforma integralmente en verso, su estado de perfección. En estos poemas prosísticos se confunden ambas estructuras para darle libertad a la palabra, pues se desarrolla «alegóricamente el viaje simbólico interior del individuo en busca de la verdad y de la luz, asociado indisolublemente a la alternancia, también simbólica, de la prosa y el verso»¹⁰⁸. Los *Himnos a la noche* se inscriben dentro de la búsqueda ontológica y personalísima de la escuela romántica y el verso sale triunfante al final de toda ella

Más cercano a la vanguardia encontramos a Baudelaire con sus *Petits poèmes en prose* publicados un año después de su muerte, en los que nos demuestra que el verso no es el vehículo exclusivo de la Poesía. El autor de los *Cuadros parisienses* nos lleva a una innovación de lo formal y de lo temático, dota al poema en prosa de sus características esenciales: brevedad, unidad e integridad, así como de su importantísimo carácter urbano:

C'est surtout la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous par tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue?¹⁰⁹

¹⁰⁸ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, p. 47

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, «Petits poèmes en prose», *Obra poética completa*, p. 362.

Hay un intento de llevar, con la libertad y flexibilidad que la prosa supone, *la vie moderne* a la poesía, haciéndola tan sublime como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, «aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience». Sin embargo, a pesar de su innegable innovación, Rimbaud encuentra todavía en Baudelaire huellas del influjo romántico:

Baudelaire est le premier voyant, roi de poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste, et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.¹¹⁰

El poeta de las *Flores del mal* sienta las bases de la estructura del poema en prosa, pero su expresión continúa sujeta a los límites del género. No será sino Rimbaud quien abra las puertas a todas las posibilidades del poema en prosa, lo que conlleva, inevitablemente, la ruptura de cualquier límite posible del género e incluso de la lógica. El autor de *Illuminations* llega a los extremos de la discontinuidad y el fragmentarismo, del caos y el misterio, de donde beberán «casi todas las generaciones posteriores de poetas que escriban bajo la forma del poema en prosa. [Ya que él] es el precursor más cercano e inmediato del género tal como se desarrolla a lo largo del siglo xx.»¹¹¹ Esta forma irá, poco a poco y con cada autor, asimilando otras modalidades genéricas para dejar atrás su inicial clasificación monológica; ya sea Apollinaire, Reverdy o Jacob, todos tomarán las bases dadas por Rimbaud, unos para ir en contra, otros para continuarlas, pero siempre cerca de esa línea. Tal como escribe Utrera Torremocha:

Es necesario ver en el poema en prosa un género que abre nuevas expectativas de lectura y que responde a la necesidad iniciada en el romanticismo de romper normas y reglas genéricas...[el poema en prosa] desde sus inicios se corresponde con la estética contradictoria de la modernidad,

¹¹⁰ A. Rimbaud, “Carta a P. Demeny del 15 de mayo de 1871”, en *Oeuvres complètes*, pp. 253-254 Apud Utrera Torremocha, *op. cit.* p. 160.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 161.

signo de crisis y rebeldía que, si bien es esencial en el posterior nacimiento del verso libre y en la concepción de la poesía desligada del ritmo silábico regular y de la rima, se mantiene junto a esta forma lírica y a la del verso más tradicional como una modalidad viva hasta nuestros días.¹¹²

El poema en prosa surgió como una transgresión y un signo de lo caótico de la nueva vida, *la vie moderne*, y esas características innatas serán llevadas al extremo por las vanguardias, como si el romanticismo del que nacieron no se terminara con ellas sino que, al contrario, alargara en éstas su vida hasta el límite y, a la vez, fueran su paulatino desgaste.

Línea, que apareció en la década de los treinta, forma parte de este movimiento transgresor, es un poemario completamente moderno y ubicado en la vanguardia, donde las formas y los temas que en *Desvelo* ya se asomaban, son llevados al extremo sin ningún temor a la ruptura, al contrario la ostentan con fascinación:

La destrucción de los límites genéricos lo convierten en una señal de modernidad, que se evidencia en su continua ruptura de los moldes genéricos y estilísticos, en su naturaleza contradictoria y en la asunción de una temática nueva —escenas urbanas, objetos cotidianos, etc.—.¹¹³

No es casual que al mismo tiempo que Owen redactaba *Novela como nube* estuviera escribiendo también *Línea*. Vicente Quirarte, quien hace un pequeño estudio de la primera, opina que el poeta trata de romper las leyes tradicionales de la prosa «no tomará en cuenta el desarrollo lógico de las acciones y transformará el lenguaje en protagonista: la metamorfosis de la física de las acciones en la metafísica de las sensaciones»¹¹⁴. Owen no sólo rompe los moldes de la prosa, sino también los de la poesía y, además, mezcla ambos códigos, haciendo de esta aleación la expresión tanto de la novela como del poemario, el lenguaje presenta entonces sus múltiples posibilidades y se vuelve “el protagonista”.

¹¹² *Ibidem*, p. 20.

¹¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁴ Gilberto Owen, *Novela como nube*, Vicente Quirarte (introducción), p. VII-VIII.

Los textos de este poemario se encuentran ubicados en la frontera de lo imposible, pero al estar dentro de un contexto onírico todo cambia, los planos de lo real y lo irreal se unen con el fin de llevar al lector a una experiencia distinta a las del mundo inmediato producida directamente por el lenguaje. Un mecanismo muy peculiar en *Línea* es el que hace funcionar el engranaje del misterio, la clave está en que nunca se concreta el sueño¹¹⁵, el yo lírico rector del poema no cae nunca en los abismos del ensueño¹¹⁶ sino que se mantiene despierto y abre una puerta que conecta los dos planos, permitiendo el libre acceso del lector al Caos y al Misterio, origen, según Owen, de todo lo existente:

Pero sucede que ese mundo [creado por el artista] no es obra suya, no lo es de ningún artista individualmente; acaso lo sea de todos, acaso estaba ahí, desde un poco antes que el Verbo, en el verdadero principio, que no es el caos sino el misterio.¹¹⁷

La intención de recrear el misterio se encadena con la de mostrar y jugar con la capacidad creadora y evocadora del lenguaje, por lo que el poema en prosa resulta ser también una exploración hacia el interior del mismo lenguaje poético, que logra, además de transmitir un mensaje, provocar una reacción, como la angustia que sentimos ante el caos y la discontinuidad aparente de los textos.

Esta sensación de discontinuidad —muy explotada en la vanguardia— se consigue, en parte, por la confusión genérica, que ya no es sólo un cambio de forma, como se dio en

¹¹⁵ «Viajar —esa glotonería, dice Allain— no es necesario; moverse sí es necesario. Owen se mueve rítmicamente, pero con lentitud, pues su agilidad no alcanza siquiera ese salto de doce horas, ojos cerrados, de la noche; tiene que sortear la zanja poco a poco; viendo, a oscuras, con los dedos, pensando así los versos de *Desvelo*. Ya sin música, la visión paróptica sigue el alambre invisible, una arista apenas, “del filo de las doce”. **En realidad es la frontera del sueño, y el libro ahí nacido se llama *Línea*.**», *Obras*, p. 199, las negritas son mías. Es importantísimo no olvidar que *Línea* se ubica en la frontera, no es ni sueño ni vigilia sino misterio como Owen mismo apunta.

¹¹⁶ Pues como Owen escribe «En el sueño todos nos encontramos —todo se encuentra— a condición de irnos por él en atenta vigilia.». El sueño es artificial, el ambiente onírico se crea sólo a través del pensamiento, a cada momento Owen enfrenta ambos planos para que se destruyan entre sí los límites y surja el caos y con él otro orden, el del misterio.

¹¹⁷ *Obras*, p. 208.

el romanticismo, sino una verdadera mezcla de géneros en la que la poesía toma características propias de la prosa y las asimila haciendo muy «difícil la tarea de precisar las diferencias entre la prosa y la poesía»¹¹⁸. Este acusado deseo de fragmentarismo se apoya en la brevedad del texto y en la falta de concordancia espacio-temporal, de una descripción de la realidad se pasa sin aviso a una visión onírica, lo que hace imposible seguir la lógica convencional del relato. Así, aunque algunos textos inicien con una fórmula narrativa, como la voz omnisciente que dice «Pasa el ciclista pedaleando...», ésta se ve enseguida cuestionada por la falsa narración, «Pasa el ciclista pedaleando *la pianola de la lluvia*»¹¹⁹; esto es porque la voz lírico-narrativa no desea contar una anécdota sino confrontar al lector con una situación generada por el lenguaje mismo. Sin embargo, a pesar de que la estructura lógica del discurso se fractura, esto no impide que se comuniquen las intenciones del autor, ya que es el poema quien va produciendo su propia coherencia.

Desde el momento en que se inicia la lectura de *Línea* aparece, insoslayable, la figura de André Gide, con quien Gilberto Owen mantendrá un larguísimo diálogo a lo largo de toda su vida y obra. El primer texto del poemario es “Sombra”, que se centra en *Los alimentos terrenales*, pero ofrece una versión distinta, digamos negativa, de la escrita por Gide, pues el poeta parisino busca la renovación de su esperanza, de su fe en la vida y en los hombres, al contrario de Owen, sumido en un profundo desencanto. Escribe Gide que:

¹¹⁸ Utrera Torremocha, *loc. cit.*

¹¹⁹ “Anti-Orfeo”, *Obras*, p. 53 El subrayado es mío.

Los alimentos terrenales es el libro, si no de un enfermo, a menos de un convaleciente, de alguien que ha estado enfermo y ha sanado. Hay en su propio lirismo el exceso de aquel que abraza la vida como algo que estuvo a punto de perder.¹²⁰

El libro de Gide está pleno de vida, es un resurgimiento del Poeta que encuentra en *su Dios* la belleza del mundo, como le cuenta a su discípulo Nathanaël —representante de todos los hombres—: «*Hay algunos que prueban la existencia de Dios por el amor que sienten por Él. Por eso, Nathanaël, he llamado Dios a todo lo que amo y por eso he querido amarlo todo.*»¹²¹. Un amor renovado es lo que el maestro de Nathanaël obtiene de su metamorfosis. Sin embargo, en Owen el poeta está completamente desahuciado, no posee esperanza alguna, ni fe, todo está muerto y es apenas sombra:

Mi estrella —óyela correr— se apagó hace años. Nadie sabría ahora de dónde llega su luz, entre los dedos de la distancia. Te he hablado ya, Natanael, de los cuerpos sin sombra. Mira, ahora, mi sombra sin cuerpo. Y el eco de una voz que no suena. Y el agua de ese río que, arriba, está ya seco, como al cerrarle de pronto la llave al surtidor, el chorro mutilado sube un instante todavía. Como este libro entre tus manos, Natanael.¹²²

En «Sombra» no hay ni siquiera un destello de esperanza, no hay luz, ni vida, ni Dios, ni nada. Pareciera ser este poema una advertencia al resto del libro, una clave para dirigir el camino del lector, pues el narrador equipara el libro con su estado anímico. El segundo poema, «El hermano del hijo pródigo», es una continuación del diálogo-monólogo con Gide.

En este texto vemos los alcances del lenguaje poético que Owen ha logrado construir. El autor personifica todos los objetos inmóviles de la vida cotidiana provocando con esto la intensa sensación de estatismo o parálisis que sufre el personaje—tema que permanece con fuerza en buena parte de la obra oweniana.

¹²⁰ André Gide, “Prólogo a la edición de 1927”, *Los alimentos terrenales*, p. 13.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 36-37.

¹²² *Obras*, p.51.

Todo está a punto de partir. Una cruz alada persigna al cielo. Los militares cortan las últimas estrellas para abotonarse el uniforme. Los árboles están ya formados, el menor tan lejano. Los corderos hacen el oleaje. Una casita enana se sube a una peña, para poder espiar sobre el hombro de sus hermanas, y se pone, roja, a llorar, agitando en la mano o chimenea su pañuelo de humo.

Detrás de los párpados está esperando este paisaje. ¿Le abriré? En la sala hay nubes o cortinas. A esta hora se encienden las luces, pero las mujeres no se han puesto de acuerdo sobre el tiempo, y el viajero va a extraviarse. —¿Por qué llegas tan tarde?, le dirán. Y como ya todas se habrán casado, él, que es mi hermano mayor, no podrá aconsejarme la huida.

Y en la oscuridad acariciaré su voz herida. Pero yo no asistiré al banquete de mañana, porque todo está a punto de partir y, arrojándose desde aquí, se llega ya muerto al cielo.¹²³

La inmovilidad se hace presente desde la primera frase, la partida —única posibilidad real de acción— se encuentra latente, pero como en un cuadro, la escena es inmóvil, todo se queda en el punto de inicio y nunca avanza, toda posibilidad de acción fuera de lo que ya está dado es irrealizable, queda anulada desde el principio. El hermano del hijo pródigo es quien va a alejarse de todo, sin embargo la acción se desplaza a los objetos, lo que refuerza la sensación de estatismo y de parálisis de la voluntad del personaje principal. Es evidente el diálogo de Owen con Gide, en *El regreso del hijo pródigo* el poeta parisino ve en el hermano menor la realización del deseo de libertad que el hijo pródigo no pudo lograr, el autor de *Línea* ve igualmente un espejo en el hermano menor; pero éste, más positivo no hace regresar al pródigo, lo que paraliza la partida del menor, pues nadie puede adiestrarlo en la huida: «él, que es mi hermano mayor, no podrá aconsejarme la huida». El viajero va a extraviarse, no regresará al lugar de partida, su viaje no terminará, es ya libre para continuarlo y su hermano menor es incapaz de decidirse a partir. La primera estrofa se descubre entonces como el sueño yermo del personaje principal, en el que la voluntad estéril imposibilita la huida. La duda mata el sueño del hermano menor tal como mató el sueño del pródigo gideano: «—Dudé de todo, de mí mismo. Quise detenerme, arraigarme

¹²³ *Obras*, p. 51

en alguna parte...»¹²⁴. Es la duda quien lo lleva de regreso al punto de partida, al arrepentimiento; pero Owen lo transforma en el viajero que no había podido ser, en el pecador que no se arrepiente de haber elegido la libertad. El hermano menor tendrá que decidir por sí mismo si se marcha o no, su hermano no va a regresar.

El narrador nos adentra, de forma impetuosa, en un mundo donde la estructura lógica del discurso se fractura, no es lineal sino fragmentaria, como los recuerdos, como el sueño. El poema vacila entre la realidad y el sueño, entre los deseos y su realización, y finaliza en la completa incertidumbre. El poema cierra con una frase contundente, «yo no asistiré al banquete de mañana, porque todo está a punto de partir y, arrojándose desde aquí, se llega ya muerto al cielo.» sin embargo, completamente ambigua; el hermano se sitúa temporalmente en la noche anterior al banquete ofrecido al pródigo, al viajero que no llegará, entonces no tiene sentido, pues la mañana del banquete nunca llegará. El final no ofrece ninguna conclusión «se separa, así, de la exigencia del orden lógico atribuida generalmente a la prosa, así como de la unidad formal que se supone implícita a la poesía.»¹²⁵

Línea no cuenta historias, rechaza lo anecdótico, y por eso al escribir en prosa el autor mezcla ambos códigos —el de la lírica y el de la prosa— haciendo que desaparezcan las fronteras genéricas. Al momento de iniciar, la voz lírico-narrativa que se supone adentra al lector en el relato, hace lo contrario, lo transporta a un mundo onírico, en el que los personajes están completamente desdibujados, son apenas presencias sin cuerpo, sombras abstractas desarraigadas del espacio temporal narrativo:

¹²⁴ André Gide, *El regreso del hijo pródigo*, p. 59.

¹²⁵ Utrera Torremocha, *op. cit.* p. 160.

La miro perderse, nacida de mi mano, por un paisaje urbano que mis ojos sacuden para limpiarlo de nubes o de polvo. Es que la recuerdo olvidada. Dura, sale virgen del día, pero ya no del todo blanca. Su hermana, gris, va marcando como una señal imperceptible las casas en que habrá, al día siguiente, escenas desgarradoras. Me encantaría que vivieran en la casa de enfrente. Acaso tienen secretos.¹²⁶

Lo que desea esta voz es evocar sensaciones y estados en los que el lector se deje llevar y se pierda; se aleja de los índices orientadores del relato, como el tiempo, que parece estático al no haber desarrollo en las acciones. Todo esto diluye los aspectos narrativos y en lugar de eso llama la atención a las dimensiones poéticas del lenguaje y a su misma capacidad creadora y evocadora. “Escena de melodrama” sigue su camino y en una vuelta de la espiral comienza a hacer crítica de la misma creación poética, principalmente del modernismo:

Una lluvia de oro es demasiado rastacuera, se llama el sistema capitalista y todos los saben. Los cisnes hacen demasiado ruido golpeando el agua retórica. Los toros se prestan a alusiones demasiado fáciles. Pero una sombra...Más sabia su esposa, que se daba vestida de nube.¹²⁷

Todo se mezcla en este poemario, el juego del lenguaje nos muestra cómo todo puede hacerse posible gracias al ingenio, pues como bien escribe Gide: «no es preciso dormir para soñar» si el lenguaje posibilita todo, junta planos distantes y los entreteje para ofrecernos experiencias distintas, todo está en *Línea*, incluso Proust:

Es un vendedor de almanaques. Vocea *El más antiguo Galván*. Se tiñe de cristal las barbas y parece lampiño. Es posible que no tenga, en efecto, nuestro reloj. ¿Vamos haciendo el inventario? Una guadaña cortaplumas, en la muñeca un reloj de arena. Alguna bolsa secreta, sin embargo, nos faltará por registrar. Nuestros compañeros no saben zoología, pero ya hemos advertido en él cosas de canguro.

Lo desnudamos al fin y lo sacamos a él mismo, todo de oro, de su bolsa de marsupial. Luego la cosa es muy aburrida, porque tiene él otra bolsa, en la que también está él, que a su vez tiene una bolsa...

¿Cuándo acabaremos de leer a Proust?¹²⁸

Owen hace en su poema una verdadera “Alegoría” a la prosa proustiana, cuyo manejo de la memoria y el tiempo nos hacen pensar en una matruzca infinita, una prosa llena de

¹²⁶ *Obras*, “Escena de melodrama”, p. 67.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ *Obras*, “Alegoría”, pp. 56-57.

conectores sensoriales que se extienden por toda la obra. Este poema reproduce el vértigo de la interminable red de impresiones que se nos ofrece en la obra del artista parisino para quien «la esencia misma de la obra de arte consiste en que la memoria reconstruye impresiones que luego profundiza, esclarece y transforma en unidades equivalentes de inteligencia.»¹²⁹

Existe otra serie de poemas en prosa escritos durante la estancia de Gilberto Owen en Estados Unidos, en estos, curiosamente, las escenas urbanas y los objetos cotidianos se hacen más frecuentes. Este grupo aparece publicado por primera vez en el número doble 28-29 de *Contemporáneos*: “Defensa del hombre”, “Santoral”, “Repeticiones”, “El río sin tacto”, “Alusiones a X” y “Y fecha:”. Percibimos la fascinación que causó el choque del poeta contra la urbe moderna en sus alusiones constantes a los paisajes citadinos norteamericanos como “la torre de *woolworth*”; a la magnificencia de las fábricas como la Ford o la Chrysler, e incluso al subway, del cual se desprende el título del último poema de *Línea*, “Autorretrato o del Subway”, que también escribe durante su estancia en EE. UU., pero que, por alguna razón, publica como parte de este libro. Se trata de un texto extremadamente hermético y visual en el que Gilberto Owen hace el retrato de una urbe moderna y cosmopolita del siglo xx, cuya esencia racional y sistemática es a la vez caótica y desordenada; por lo que el poema es también el autorretrato del artista moderno que busca ser actual, cosmopolita y regenerar, en este caso, la tradición poética a través de un lenguaje lírico novísimo.

¹²⁹ André Maurois, *En busca de Marcel Proust*, p. 153.

Como podemos ver, no fue por vía del azar que Owen decidió cerrar su libro más vanguardista con este poema canto a la modernidad, pues nos muestra la gran capacidad del lenguaje para transmitir el mundo. Podemos ahora afirmar con mayor precisión que fue un error grave de edición el haber anexado al final de *Línea* “El llamado Sándalo” y “Escena de melodrama” ya que obstaculiza el objetivo del autor de cerrar con un poema en verso.

La poesía de Gilberto Owen pasa por una primera etapa en la que trata de seguir de cerca la poética clásica y su preceptiva, en *Primeros versos* nos topamos con los efectos sonoros y rítmicos que predominan en la poesía tradicional; sin embargo, en la segunda fase que abarca de *Desvelo* a *Línea* «lo poético...no surge principalmente de los elementos musicales y rítmicos, sino de la función de los aspectos enigmáticos»¹³⁰. Los poemarios de esta época tratan de luchar con la tradición, «reflejan el impacto de las olas vanguardista y surrealista, con su espíritu de ruptura y autoafirmación radicales.»¹³¹. El desarrollo de la segunda etapa es fácilmente observable en los libros que ya hemos analizado, en donde el poeta inicia con el ímpetu de la pureza juanramoniana, de la palabra exacta capaz de sustituir la cosa y se acerca, paso a paso, a los ismos, principalmente al cubismo y al surrealismo. A ésta le siguen los poemarios de introspección y nos topamos justo aquí con un lenguaje cada vez más hermético y simbólico, así como con ambientes oníricos donde reina la indeterminación; y, finalmente, se cierra esta etapa maravillosamente con el poema en prosa, máxima expresión del lenguaje vanguardista de ruptura y fragmentación. La etapa siguiente corresponde a *Perseo vencido*, poemario que ostenta una expresión honda, precisa y compleja mostrando la madurez del poeta; y que analizaremos en el siguiente capítulo.

¹³⁰ Whittingham, *op. cit.* p. 101.

¹³¹ Eugene L. Moretta, *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, p. 24.

IV. “Sindbad el varado”, una sucesión de naufragios inconclusos

“Sindbad el varado” pertenece al poemario más reconocido y estudiado de Gilberto Owen, *Perseo Vencido* y no es para menos, pues es en estos versos donde todo lo que se había perfilado en otros libros o en otras etapas de su desarrollo, alcanza la perfecta madurez de su expresión. En este capítulo me ocuparé sólo del análisis de la “Bitácora de febrero”, intentando entablar un diálogo con la crítica, al mismo tiempo que trazar un puente de Sindbad a la obra anterior para mostrar que su poética es como un *continuum* que va madurando junto con su autor, inicia con *Primeros versos* y concluye en *Perseo vencido*, ya que cada poemario es consecución del anterior llegando por fin al conjunto estupendo de ideas y formas que es este último, “dédalo de espejos”¹³².

La búsqueda de plenitud que Gilberto Owen emprendió muestra su recompensa en estos versos de madurez. Su expresión ha hecho a un lado los experimentos retóricos para concretarse en un mecanismo acabado y multidimensional. Se descubre en cada poema de *Perseo Vencido* la organización inteligente de la materia poética así como la capacidad del poeta para darle actualidad a la emoción universal; características indispensables, según Gorostiza, de la Poesía.

Lo que Gilberto Owen realiza en “Sindbad el varado” es de gran envergadura, ya que mitifica la existencia del hombre transformándolo en un Héroe, pero en un héroe moderno, un ser escindido de mil rostros, Odiseo que lucha contra el mar, Perseo que lucha contra Medusa, Prometeo, Sindbad, Job, Booz, todos se enfrentan contra la vida, pero sólo para ser derrotados por ésta y sus misterios. Como lo vimos en el capítulo II nuestro poeta

¹³²Jaime Torres Bodet, “Dédalo”.

es heredero de una tradición que va, con Baudelaire, del deseo de ser uno con el Universo mediante el verbo a la búsqueda mallarmeana de absolutos; sin embargo, todo aquello desemboca en un desengaño por no haber encontrado lo que con ansias se buscó, y es, precisamente, la generación de Owen a quien le toca reflexionar estas derrotas. Por lo tanto, en su obra —correspondiente a esta etapa claro está—no encontraremos por ninguna parte las peripecias titánicas de esa búsqueda ya consumada, sino que nos toparemos de frente con las consecuencias de haberlos descubierto inalcanzables, con el desencanto; pues, como escribe Georgina Whittingham «*Perseo Vencido*...es una extensa exploración del naufragio del ser humano en un universo caótico.»¹³³

El yo lírico de “Sindbad el varado” es un ser que se desdobra en una multiplicidad de voces, rostros y máscaras que crean esa estructura polifónica y polisémica característica de cada uno de los poemas de *Perseo*. En estos se entrecruza mito y biografía en un movimiento ambivalente en el que los sucesos personales o biográficos se mitifican y el mito a su vez se actualiza, como bien escribe Alfredo Rosas en su estudio del mal en la poética oweniana:

Owen relaciona cuestiones universales con su historia personal y particular, lo que resulta en una estructura mucho más rica, compleja y profunda en sentido, pues cuando sólo se enlazan abstractos universales basta con identificarlos y descubrir su relación, lo que se queda en sólo un discurso lineal y no multidimensional como es el *Perseo vencido*.¹³⁴

La estructura multidimensional de estos poemas permite que no sólo haya una posibilidad de lectura sino varias probables que conviven sin que ninguna anule a la otra. Misma característica que vuelve imposible la tarea de buscar una conclusión, se escapa de las manos del lector el punto final, nunca se agotan las posibilidades, siempre hay algo más,

¹³³ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 108.

¹³⁴ Alfredo Rosas, *op. cit.*, p. 126.

una vuelta de tuerca que nos regresa al principio o a alguna otra parte dentro del mismo poema. Y, aunque esto ya lo habíamos visto en algunos poemas de *Desvelo* y en la mayoría de los de *Línea*, resulta indudable que esta expresión alcanza su madurez en *Perseo Vencido*.

Medusa y el nuevo Perseo

El poemario se estructura en cuatro partes: “Madrigal por Medusa”, “Sindbad el varado”, “Tres versiones superfluas” y “El libro de Ruth”. Y, aunque, como ya aclaré al principio, sólo me ocuparé de Sindbad, es necesario hablar del madrigal, pues toda esta odisea inicia —como Owen mismo declara en la conocida carta a su amigo Luis Alberto Sánchez— con la imagen petrificada de Medusa, símbolo que representa tradicionalmente el poder del hombre para vencer fuerzas que lo sobrepasan, la victoria de *Perseo* lo transforma en un ser trascendental capaz de derrotar el tiempo y sus dominios. Sin embargo, el poeta se da cuenta que este símbolo, ampliamente representado en la historia del arte, es nulo ante las múltiples derrotas del hombre del siglo xx. Owen transforma, entonces, a Perseo en un héroe que vive y es, como todo hombre, derrotado por los misterios del Universo concentrados, en este caso, en Medusa. Se trata, como escribe Raúl Carrillo Arciniega, de un héroe humanizado:

el héroe ha sido disminuido y se encuentra en un estado de desgracia. **Es un héroe irónico que nos enfrenta a nuestra propia dimensión humana. El héroe ya es uno de nosotros** y persigue en su tragedia un recomienzo situado en el mañana. Sólo que en el mañana la esperanza ya no existe.¹³⁵

Este anti-Perseo que Owen construye es el héroe moderno cuya batalla es en contra de su propia condición de hombre, de ser temporal y transitorio. El “Madrigal por Medusa” sirve

¹³⁵ Gilberto Owen, *Sindbad el varado*, Raúl Carrillo Arciniega [nota introductoria], p. 8. Las negritas son mías.

al lector como introducción a la temática y a las formas con las que se encontrará en el libro. Nos muestra un Perseo agonizante y vencido por la terrible Gorgona que lo ha transformado en estatua de sí mismo. El mito ha sido invertido y actualizado transformando al héroe en hombre, quien reconoce su esencial mortalidad y derrota ante lo atemporal e inefable de la imagen de Medusa:

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

Para Jaime García Terrés, la Medusa de Owen no suscita terror, sino al contrario una poderosa atracción que ni el hijo de Dánae y Zeus puede resistir. Sin embargo, el poema va más allá, posee un mecanismo cuyas fuerzas opuestas, como ya lo hemos observado con frecuencia en anteriores poemarios, reproducen una sensación de ambigüedad e incertidumbre propias del lenguaje y, en general, de la condición humana. En el Madrigal hay una fuerza que atrae a la voz poética y otra que la repele, lo mismo que teme y de lo que desea huir es lo que la atrae y embelesa, Medusa posee una fuerza ambivalente. Georgina Whittingham, en su estudio deconstructivo, opina acerca de este juego de opuestos que es la representación del hombre en busca de absolutos, primero atraído y deslumbrado por estos y después, petrificado ante su fuerza. Castigo irremediable pero aceptado con gusto por Perseo, pues le dice a un tú misterioso —que lo acompañará en la “Bitácora de febrero”—:

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

Finalmente, y a pesar de todo, Perseo abandona la prisa de salvarse y se pierde en el Misterio, para quedar petrificado por éste, pero sin ser derrotado por completo, pues ha ganado al menos *el gesto hurraño* al haberse enfrentado, por un instante ya eternizado, a la Gorgona. Con este poema Owen nos recuerda esa frase de Fenelón tan usada y seguida por la generación de Ulises: “*Il faut se perdre pour se retrouver*”. Es necesario perderse para reencontrarse, o naufragar para regresar al viaje incluso cuando el viaje mismo sea una sucesión de naufragios. Comienza así la odisea de Sindbad(-Ulises-Perseo-Jacob-Booz-Owen) hacia el misterio, hacia lo desconocido, hacia el caos, pero ya no es el héroe quien ha de enfrentarse a todos esos enigmas e incluso a sí mismo; sino que es ahora el Hombre el único protagonista. La figura invertida y humanizada del héroe que se nos presentó en el Madrigal se continúa y amplifica en Sindbad; pero incluso llegamos a encontrarlo en poemarios anteriores, pues en “El hermano del hijo pródigo” el protagonista no se atreve a partir, para él todo se encuentra estático y paralizado como su voluntad, por lo que es ésta sólo una de las múltiples variaciones de la misma idea que en Owen se vuelve casi una obsesión.

El octavo viaje de Sindbad

“Sindbad el varado (Bitácora de febrero)” está formado por 28 poemas de diferente extensión y métrica que representan cada uno de los días del mes, se encadenan entre sí pero no para contar una historia lineal de principio a fin, sino que cada día ofrece un fragmento ya sea de una escena del pasado o de la situación presente sin que haya una clara diferencia temporal, pues las fracciones de la memoria son traídas como parte del presente. De esta manera los textos forman una serie de naufragios consecutivos sin que ninguno nos

ofrezca una conclusión, más aún, crean un estado de indeterminación que se continúa hasta el final.

Desde el título Owen hace alarde de ingenio y de la convivencia de contrarios que se dará a lo largo de todo el texto, pues de inmediato se declara la situación de Sindbad: quieto, detenido, encallado; lo que crea una figura completamente opuesta a la de la historia tradicional de Sindbad el marino. Y, aunque el subtítulo alude al registro de un viaje, ya que el marino está varado, será más bien el diario de un naufragio y los avatares de su recorrido por tierra, un internarse en sí mismo y su memoria, un viaje de descenso hacia los propios íferos es el que realizará “Sindbad el varado”. Como lo hemos dicho ya, Owen se nutre directamente de la tradición simbolista —siendo este poemario uno de los mejores ejemplos—, cuyos poetas plantean también, este viaje interior. Para Baudelaire, “le premier voyant”, tanto el artista como el hombre en general deben llegar “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*” así como lo hace Rimbaud en *Une saison en enfer*, descenso convulsivo en el que dominan las experiencia sensoriales. Sin embargo, el descenso de Sindbad ya no será para encontrar *du nouveau*, sino para reconocer su situación de náufrago y perpetuarla. Vicente Quirarte, biógrafo y crítico de Owen, comenta que:

El de Owen-Sindbad es, así, una continuación del viaje heroico y mítico que el **poeta moderno** ya no puede emprender sino hacia dentro de sí mismo, frente a una botella en el bar “Royalty” o ante la blancura del cuerpo de Winona en el cuarto de un hotel de Chelsea. Owen está convencido de que en el México posrevolucionario el poeta ya no viaja a luchar por la libertad de Grecia, no muere de tuberculosis, prematuramente, en Roma, ni se ahoga en el mar de Liguria. **El viaje que emprende es hacia el interior y el que en otra parte llama “el heroísmo de ser hombre” consiste en valerse de la materia vital y de las palabras para emprender una exploración del alma.**¹³⁶

Para este Desencantado el mar ya no es promesa de aventura, tesoros y misterios, sino que ahora es tierra firme, la isla que lo acogió de noche náufrago, quien ha de enfrentarlo a sus

¹³⁶ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 179. Las negritas son mías.

propios enigmas y no dejar de él sino “un marino cojo”. García Terrés opina al respecto que «La narración constituye una especie de **octavo viaje**, del cual, como se dirá más adelante, el viajero “vuelve sin nada”. Esto es, sin nada que no sea el espejo de la memoria.»¹³⁷ Así es, la memoria es lo único que al marino cojo y fragmentado le quedará.

“Sindbad el varado” es la “maravilla excepcional” que Gilberto Owen siempre buscó, es *poesía plena*; una expresión condensada donde se mezclan las zonas más vivas del ser — como escribe Gorostiza—: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo... con los pensamientos y las reflexiones más complejas acerca del Hombre; «una obra sensual purificada, con inteligencia y desinterés... una obra con solidez, novedad y definición», como lo dijo alguna vez el propio Gilberto Owen.

Nafragio y reconocimiento de la isla

El viaje inicia a partir del naufragio, momento mismo de donde parte el poema y todas las peripecias de Sindbad. Para Eugene L. Moretta el naufragio tiene un valor doble en esta historia: «**figura del fracaso del buscador cuyo proyecto se frustra**, pero emblema a la vez de una eventual superación del mundo conflictivo del que tanto el proyecto como su fracaso derivan su sentido.»¹³⁸ Lo mismo que pasa con Perseo al no cortar la cabeza de Medusa es lo que sucede con Sindbad al perderse en la isla donde naufraga; demuestra el fracaso de quien ha buscado lo que no ha podido encontrar, pero a la vez, el paulatino reconocimiento de ese fracaso —la consciencia de sus llagas—, que le brinda un valor extra a la búsqueda, pues Perseo como Owen ganan el gesto huraño de la Gorgona a pesar de haberlo perdido todo.

¹³⁷ Jaime García Terrés, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁸ Eugene L. Moretta, *op. cit.*, p. 78. Las negritas son mías.

El poema del día uno es un concentrado de todo lo que se revelará en el descenso de la voz lírico-narrativa hacia los abismos de la memoria y determina, además, el espacio donde los sucesos tendrán ocasión: la isla, lugar estático fuera del discurrir general del tiempo que le permitirá al yo lírico realizar traslaciones hacia el pasado mostrándolo como presente al encadenarse con el momento en el cual se ubica Sindbad. Lo que deriva, como veremos después, en la exclusión definitiva del futuro, pues el mañana ya no existe en la vida insular del náufrago. Este mecanismo se activa cuando el viajero se desplaza del mar que es la continuidad, al espacio estático que es la isla desierta y árida.¹³⁹ El ahora náufrago realizará un recorrido por tierra pero a la vez se internará en su pasado personal. A la isla se llega después de la lucha nocturna con el mar y sólo a través de la escalera inaccesible de la noche, un espacio limítrofe entre el sueño y la vigilia, que —como ya lo hemos observado en poemarios anteriores, pero en especial en *Línea*— para Owen significa el momento propicio en donde podemos encontrarnos con todo, donde el personaje puede incluso toparse consigo mismo, con sus distintos rostros y sus antiguos fantasmas:

Día primero,
El naufragio

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correvedile colibrí, estático
dentro del halo de su movimiento.
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

¹³⁹ Vicente Quirarte encuentra resonancias del conde de Lautrémont en este poema, en especial con el primer canto de Maldoror, nos dice que «Isidore Ducasse celebra al “Gran Océano” como símbolo de la Unidad y el Orden divinos frente al Caos y la pluralidad de nuestra existencia.» Es evidente que el poema de Owen es la puesta en escena de esta idea, pues como ya hemos visto, Sindbad sale de la continuidad que es el Mar para enfrentarse a su Caos individual y a su identidad fragmentada en múltiples yos.

y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:

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

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

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

Después del naufragio continúa la verdadera aventura, el reconocimiento de la isla que lo acogió de noche náufrago y que a la luz del día le muestra la descarnada realidad en que se encuentra, un espacio estático y caótico, como hemos ya mencionado, pero además en una situación de desencanto generalizado e incertidumbre, pues todo en lo que creía se ha descubierto falso. El autor nos da, en el poema del “*Día primero*”, los signos mediante los cuales se construirá el poema, como la idea de tiempo y espacio reflejada en la figura del “correveidile colibrí”, ya que miramos simbolizado en éste el siempre presente drama de la inmovilidad, que a pesar del constante movimiento no se logra escapar de la parálisis, ni llegar sino a ninguna-parte como nos dice Moretta: «La criatura que se mueve continuamente sin cambiar de sitio resume el destino del marinero entregado al agua, que sigue alzándolo y abatiéndolo pero que **al fin no lo lleva sino al ningún-lugar que es la**

isla»¹⁴⁰ Este símbolo así como el de las estrellas que ya no dictan el camino del viajero y el de los ríos secos en la palma de la mano donde ya no se puede leer nada, lo que hacen es reiterar la idea de que el movimiento o el regreso al fluir continuo del tiempo, el escape de la isla, es irrealizable. Toda posibilidad de mañana, toda esperanza, se pierde, como lo constataremos al final.

A partir del poema “El naufragio” Sindbad inicia un recorrido por la propia vida pasada cuestionándose todo lo que le ha dado significado, como Moretta apunta, «el barco que da contra un obstáculo y cuyo viaje queda repentinamente suspendido sugiere en su estasis ese momento de **crisis existencial en que vuelve sobre lo ya recorrido y se cuestiona todo lo que ha dado sentido a la vida.**»¹⁴¹ La luz de la mañana le permite al naufrago reconocer las cinco llagas que, ocasionadas por *su* mano, *su* sueño, *su* sonrisa, *su* poesía y *su* desamor, lo tienen ahora hundido en el *ennui* baudeleriano, motivo por el cual el personaje se encuentra “sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,” en su “cárcel de jamases y de siempres”. El yo lírico ya no es, no tiene acciones concretas sino que sólo está ahí, como si fuese un recuerdo, una imagen en la memoria. El naufragio es un punto de partida entre el antes y el ahora, pues en la cárcel insular sólo se está, ya que se ha perdido toda posibilidad de acción.

La crítica en general señala que el poema se construye a través de tres niveles de significación: el biográfico, el poético y el mítico que se entrecruzan a lo largo de todo el poema, por ejemplo Tomás Segovia dice que

el conjunto relata así tres historias simultáneamente: por un lado, es el diario en verso de una **ruptura amorosa**; por otro lado es **la bitácora** de una navegación que es toda ella **naufragio**;

¹⁴⁰Eugene L. Moretta, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴¹*Ibidem* p. 78. Las negritas son mías.

finalmente, es una especie de inversión, quiero decir **versión al revés, de la leyenda de Sindbad**, un Sindbad varado, cuyo viaje es al centro de la inmovilidad.¹⁴²

Para Vicente Quirarte se trata principalmente de un poema de desamor, aunque tampoco excluye las otras posibilidades:

Owen no se conforma con hacer una disección de sentimientos; para que la pérdida sea compartida por todos, para encontrarnos en presencia de un poema más que de una confesión, eleva su amor al nivel mítico y se vale de la máscara de Sindbad y, al multiplicar “su juego de espejos infinito” superpone otra máscara: la del ser escindido que desde la orilla del naufrago, del abandonado, ve pasar la vida como una sucesión de imágenes, de fragmentos que le devuelven, uno a uno, los instantes de su pasión.¹⁴³

Lo mismo pasa con García Terrés, Alfredo Rosas, Georgina Whittingham o Guillermo Sheridan, cada uno favorece, según su estudio, alguno de los sentidos del texto, como lo son el poético o el alquímico o el biográfico o el teológico; pero ninguno descarta la proliferación de todos ellos en el poema. Así, Alfredo Rosas nos explica que «Tanto en la poesía de Mallarmé como en la de Owen, el lector se enfrenta a una disyuntiva: o participa de los **diversos niveles de sentido en forma simultánea o no participa de ninguno**. De aquí gran parte de la dificultad que presenta la poesía de Owen. **Niveles de sentido, alusión y elusión**. De aquí, también, las diversas interpretaciones a que ha dado lugar.»¹⁴⁴ Tenemos así, que a la multiplicidad de temas e historias se le aúna la simultaneidad en su desarrollo y éstos, a la vez que se sugieren, también se tratan de ocultar. Se mezcla a cada verso la historia personal del poeta con sucesos míticos, históricos, culturales, y además con una postura estética sobre la misma creación poética construyendo una espiral que va y viene sobre sí misma; Alfredo Rosas hace un extraordinario resumen al respecto y escribe que:

En la poesía de Owen aparecen mezcladas varias situaciones 1) algunos aspectos de su vida personal; 2) la leyenda de Sindbad el Marino; 3) el Diluvio bíblico; 4) Jacob (el sueño de la escaña y la lucha con el ángel); 5) la Pasión y las llagas de Cristo; 6) Booz y Ruth; 7) Perseo y la Medusa; 8) Adán

¹⁴² Tomás Segovia, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, p 26. Las negritas son mías.

¹⁴³ Vicente Quirarte, “Perderse para reencontrarse: itinerario de Gilberto Owen”, p.177.

¹⁴⁴ Alfredo Rosas, *op. cit.*, p. 116. Las negritas son mías.

expulsado del Paraíso; 9) Ulises; 10) una teoría poética. Otras situaciones misteriosas: a) Emel; b) la historia literaria occidental y la relación con el viaje por mar; c) Orfeo, Narciso, Fausto...El individuo es cuerpo (la Casa) y el alma (memoria, sueños, libros, sombra, espejo). Ya se ve que los habitantes de la Casa —huéspedes del Alma— son una multitud.¹⁴⁵

Todos estos temas se tocan en alguno de los 28 textos que conforman el poema y se mezclan en una especie de collage siendo el hilo conductor la historia de Sindbad; cada uno —como explica Vicente Quirarte— forma series que a su vez integran ciclos aunque unidos entre sí, independientes en el conjunto.

Inicio del viaje interior

El descenso ha iniciado con el “Día primero”, sabemos ya que el yo lírico se encuentra autoexiliado en su interior ocupado “en la cuenta de sus muertos” y contemplando su vida pasada, por lo que cae en la cuenta de que su rostro es muchos otros, cada uno con voces distintas, como escribe José Sergio Cuervo, quien observa que:

las diferentes voces y personalidades asumidas por el Yo poético constituyen las proliferaciones de realidades psíquicas. Estas máscaras forman parte de la simultánea articulación de derrotas y conquistas características del poema y de las múltiples gradaciones que resultan de la alternancia de afirmaciones y negaciones.¹⁴⁶

Además de los distintos rostros de la voz poética, encontramos a lo largo de todo el poema otras presencias con las que Sindbad, o cualquiera de sus otros, dialoga o más bien a quienes va dirigido su monólogo, esos tú, tes, tus, sus, que en ocasiones se refieren a la amada, ya sea una mujer de carne y hueso como la Rosa de Lima o a la misma Poesía, ya que ambas han causado las llagas que ahora presenta el yo poético al representar un deseo inalcanzable. También nos encontramos con la lucha que el autor tuvo que mantener contra la tradición para poder escribir un poema propio y auténtico “luché contra el mar toda la noche, / desde Homero hasta Joseph Conrad,” para llegar finalmente a la conclusión de que

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 111-112.

¹⁴⁶ José Sergio Cuervo, “El mundo poético de Gilberto Owen” *apud* Georgina Whittingham *op. cit.* pp. 110-111.

a pesar de esta batalla, no se puede escapar por completo de ella, puesto que a ésta pertenece.

El poeta recrea en el “*Día dos, El mar viejo*” un mundo fronterizo —como pasaba en *Línea*— entre el sueño y la vigilia haciendo posible que el “desvelado” se interne en el recuento de sus muertos:

Día dos,
El Mar viejo

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

Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios
y lentos nubarrones a tu oleaje.
Por tu plateada orilla de eucaliptos
salta el pez volador llamado alondra,
mas yo estoy en la noche de tu fondo
desvelado en la cuenta de mis muertos:

el Lerma cenagoso, que enjugaba
la desesperación de los saúces;
el Rímac, 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.

Sindbad continúa su recorrido por el pasado esta vez simbolizado por los lugares donde estuvo, todos ríos-recuerdos que dan al mar varado de su memoria: el Lerma cenagoso, el Rímac, sitibundo entre los médanos, el Mackenzie helado diamante y el Guayas una esmeralda sin tallar. Como observa Georgina Whittingham, al crear un espacio fronterizo donde se invierte la realidad se están explorando a la vez las posibilidades creadoras del lenguaje: «el personaje lírico se deleita en la fabricación de un mundo que no obedece las reglas científicas y crea un mundo onírico donde el arte interviene proyectando formas, colores y seres maravillosos. Se invierte la realidad: el cielo se convierte en mar, las nubes

en oleaje, la arcilla en plateados eucaliptos, el pez en alondra.»¹⁴⁷ Todo lo cual sucede a la vez que se afirma el sentido de desencanto, falta de vitalidad y estatismo de nuestro marino ahora convertido en náufrago: “Varado en alta sierra, que el diluvio/ y el vagar de la huida terminaron.”

El poema del “Día tres, *Al espejo*” nos regresa al “Día primero”, donde la voz lírico-narrativa se encuentra con un rostro que desconocía y le es revelado por la luz de la mañana tal y como es.

Día tres,
Al espejo

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.
Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,
yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,
yo, mozo de cordel, yo, nuevo romántico.

Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube,
Pareadas risas que se pierden por perdidos senderos
[...]

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

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

En el día tercero el yo lírico es solamente observador, no participa de la escena, es como si sólo le fuera permitido mirar desde fuera de una ventana sin poder ser parte de lo que sucede dentro; Otro, un yo distinto —el niño que vivió en Mazatlán— es el que sí participa.

¹⁴⁷ Georgina Whittingham, *op. cit.*, pp. 121-122.

El que fuera protagonista-narrador se transforma ahora, como escribe García Terrés, «en eco y espectador de sí mismo; simultáneamente productor, destinatario y analista del flujo de emociones que el arte poético lo conmina a depurar y plasmar en sí símbolos objetivos.»¹⁴⁸

En el “Día cuatro, *El almanaque*” se escribe la historia de los Owen transformando directamente un hecho real y biográfico en parte de la materia del poema.

El poeta mitifica el origen de “los Owen”, casi un grupo de ángeles caídos, al mezclar sucesos biográficos con múltiples y diversos referentes para transfigurar el hecho real en fantástico explicando los inicios de su estirpe. Uno de los primeros y mejores críticos de la obra del poeta sinaloense comenta al respecto de este poema que:

La explicación es más sencilla —dice García Terrés—. Concedamos que, como lo declara, el poeta nació un 4 de febrero. Este 4 de febrero tiene que ser domingo, para que el 13 sea martes. Y el 13 tiene que ser martes, porque el “martes 13” es el día de la muerte...el arcano número 13 del Tarot es la muerte. Y Cristo fue el comensal decimotercero en la Última Cena, después de lo cual murió. Pero murió para resucitar. Su muerte fue una Resurrección. El 13 es el signo, no de una muerte común, sino de un verdadero Renacimiento.¹⁴⁹

Estoy de acuerdo con García Terrés en lo que respecta a la labor que el poeta hace transformando la historia de su familia en toda una génesis del mal, sin embargo difiero al respecto de la Resurrección, pues como hemos visto, a cada momento se niega toda posibilidad de retorno a la vida en el mar, que es lo que en este caso sería para Sindbad una resurrección. Para nuestro náufrago, toda posibilidad de mañana es impensable como comprobaremos al final.

¹⁴⁸ García Terrés, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴⁹ Jaime García Terrés, *op. cit.*, pp. 107-108.

“Virgin Islands” tiene una función similar al poema del día dos, aunque en este caso ya no se trata de la enumeración de lugares importantes en la memoria —a pesar del título—:

Día cinco,
Virgin Islands

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

Ignorantina, espejo de distancias:
por tus ojos me ve la lejanía
[...]

Heloísa se pone por el revés la frente
para que yo le mire su pensar desde afuera,
[...]

María y Marta, opuestos sinsabores
que me equilibraron en vilo
entre dos islas imantadas,
[...]

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 gracia, la más fuerte
ahora y en la hora de la muerte.

En el “*Día cinco*” el poeta hace un inventario de figuras femeninas transformadas en esencia poética, pues se explora la imagen múltiple de la Mujer a través de la Poesía y a la inversa, o como escribe Georgina Whittingham, se examina «el aspecto sensual de la poesía a través de la figura femenina». Este proceso ocurre con frecuencia en la obra oweniana, donde ambas esencias se mezclan e intercambian características y papeles, dando un mayor volumen tanto a la imagen de la Mujer como a la de la Poesía. Recordemos “Poética” texto de *Línea*

Esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María...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.

Tanto mujer como poesía se construyen a la par en los textos de Gilberto Owen, una se viste de la piel de la otra para confundirse y completarse, pues para el poeta representan un mismo deseo inalcanzable.

En “El hipócrita” se reitera el estado de desencanto y fatiga en el que se encuentra el náufrago, lo que de inmediato nos remite, como a García Terrés y a Georgina Whittingham, al terrible *ennui* de Baudelaire:

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants
dans la ménagerie infâme de nos vices,

il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu’il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
il ferait volontiers de la terre un débris
et dans un bâillement avalerait le monde;

C’est l’Ennui! —l’œil chargé d’un pleur involontaire,
il rêve d’échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!

«Ese *ennui*, ese hondo tedio, es la acedía, que nuestro Sindbad quisiera hacer pasar por aquella “muerte de todos los sentidos”, que preconizan los místicos. Por eso, el poeta se define como un hipócrita, ya que confunde “el peso del cielo” con su cansancio y bostezo, y enmascara como virtudes, lo que no es sino vacío, por fatiga, de actos pecaminosos.»¹⁵⁰

¹⁵⁰ García Terrés, *op. cit.*, p. 116.

Todas las imágenes del “Día seis” revelan un estancamiento en el tedio y el desencanto, de tal modo que todo resulta una monotonía sin sentido, c’est l’Ennui!:

Día seis,
El hipócrita

Ni voy —¿A dónde iría?—, sólo ando.

Niebla de los sentidos: no mirar
lo que puede esperarme allí, a diez pasos,
aunque sé que otros diez pasos me esperan;»
frígida niebla que me anubla el tacto
y no me deja oír la ni gustarla
y echa el peso del cielo a mi cansancio.¹⁵¹

Después del estancamiento y pesadez del poema anterior, en el “Día siete” resurge el yo lírico y logra, gracias al alcohol y la placidez nocturna, un instante de libertad:

Día siete,
El compás roto

Pero esta noche el capitán, borracho
de ron y de silencios,
me deja la memoria a la deriva,
y este viento civil entre los árboles
me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,
a memoria morosa en las heridas,
a norte y sur de rosa de los tiempos.¹⁵²

Es, esta vez con la máscara del capitán, que nuestro Sindbad navega libre a través de su memoria para que su «alma vagabunda pueda entregarse a la recuperación morosa de su historia»¹⁵³ y sus heridas. Las que nos mostrará en los cinco poemas siguientes: “Llagado de su mano”, “Llagado de su desamor”, “Llagado de su sonrisa”, “Llagado de su sueño” y “Llagado de su poesía”.

¹⁵¹ Día seis, “*El hipócrita*”, *Obras*, p. 73.

¹⁵² “Día siete, *El compás roto*”, *Obras*, pp. 73-74.

¹⁵³ García Terrés, *op. cit.*, p. 119.

Las cinco llagas de Sindbad

Las llagas son la continuación de las heridas que el naufrago reconoce en el “Día primero”, cada una provocada tras el enfrentamiento con lo inefable, en este caso el Amor, la Poesía y la Vida misma, las cuales huyen y dejan a nuestro Sindbad-Owen vacío, herido y derrotado.

“Llagado de su mano” da cuenta del primer acercamiento a la Poesía, del paulatino desengaño del poeta y de la constante huida de ésta, siempre inasible y misteriosa esencia:

Día ocho,
Llagado de su mano

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

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

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

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

[...]

Y la que no me atrevo a recordar,
y la que me repugna recordar,
y la que ya no puedo recordar.¹⁵⁴

Tal como sucede en *Primeros Versos*, el joven aprendiz de magia se acerca a su amada, pero aún con ilusiones pueriles y románticas, por lo que su encuentro es también un inocente engaño. Sin embargo, el aprendiz se convertirá en un verdadero mago, el marino en un verdadero aventurero y en cada uno de sus viajes aprenderá algo distinto, algo nuevo acerca de la vida, del amor y de la poesía. Pero, a pesar de todo, el marino-poeta-hombre

¹⁵⁴ “Día ocho, *Llagado de su mano*”, *Obras*, p. 74.

seguirá su búsqueda constante, como si fuera el sentido único de su vida, a pesar de su frustración de saberse siempre un poco más lejano de su objetivo.

En este poema —y como característica de los poemas de nuestro autor—, en tanto que se apuntala una idea por otro lado se anula la posibilidad de una sola interpretación para ésta y entonces se desvanece cualquier precisión; tal como observa la investigadora Georgina Whittingham «mientras que un aspecto estructura la materia verbal y traza significados, el otro disemina y vuelve ambiguo cualquier intento de claridad.»¹⁵⁵ Característica que, como opina Paul De Man, es una constante de la lírica moderna, hablamos de «una estructura que persigue constantemente las respuestas inalcanzables a su propio enigma.»¹⁵⁶ de modo tal que a pesar de «estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano, / [seguirá] siempre una brasa más arriba», la búsqueda es un eterno drama de perseguir constantemente lo que se sabe de ante mano inalcanzable.

La segunda llaga ha sido hecha también por el desengaño, específicamente del Amor. En el “*Día nueve, Llagado de su desamor*” el yo lírico se compara con una casa vacía que, en lugar de llenarse poco a poco conforme se avanza en los recuerdos, se muestra más vacía cada vez; al contrario de lo que opina Whittingham¹⁵⁷, pues lo único que encontramos en este lugar son marcas, cicatrices, que revelan lo que ahí hubo y ya no está, es decir, su ausencia y el daño que hicieron:

Día nueve,
Llagado de su desamor

¹⁵⁵ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁶ *Apud, ibidem*, p. 138.

¹⁵⁷ Georgina Whittingham nos dice que «el personaje lírico se compara con una habitación vieja y destartada, la que va colmando, a través de la imaginación y la memoria, con los muebles, los retratos y las personas que ahora están ausentes.»(*op. cit.*, p. 138) Si, el yo lírico se compara con una casa vacía, pero no vieja ni destartada, en donde se enumeran las ausencias y el dolor que estas han causado, pero no se reconstruye la habitación ni sus objetos, pues la casa que es el yo, es imposible de reconstruir. Sus heridas son tan profundas que no puede sanar. La memoria sólo enumera ausencia.

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

Ahora es el desvelo con su gota de agua¹⁵⁸
y su cuenta de endrinas ovejas descarriadas,
porque no viven ya en mi carne
los seis sentidos mágicos de antes,
por mi razón, sin guerra, entumecida,
y el despecho de oírte: "Siempre seré tu amiga",
para decirme así que ya no existo,
que viste tras la máscara y me hallaste vacío¹⁵⁹.

Así como la casa, el yo lírico está solo, lleno de recuerdos que no han perdido su vivacidad en la memoria y siguen lastimando al que recuerda y vuelve a sentir la partida y el abandono de ese ser misterioso. La vivacidad de la memoria es uno de los recursos más rescatables de Owen, todo el ambiente se transforma para volver presente el tiempo pasado y hacer de cada uno de estos poemas una herida abierta de forma permanente, un naufragio siempre inconcluso, pues el tiempo pasado se transforma en presente pero estático e inmutable, como una escena que siempre vuelve a empezar pero sin cambiar nunca, se repite ella misma una y otra vez, sin final ni comienzo.

Las dos llagas anteriores fueron la revelación de dos de los motivos del desencanto actual en el narrador-protagonista, la fugacidad del amor, el dolor ante su fracaso y la incapacidad del poeta de asir el cuerpo multifacético y falaz de la Poesía —lo que nos recuerda la tragedia simbolista. Sin embargo, la tercera llaga es una herida feliz, como feliz fue Perseo al contemplar un instante los ojos de la Gorgona. "*Llagado de su sonrisa*"

¹⁵⁸ Siempre la noche le da al desvelado un sexto sentido que lo vuelve capaz de transgredir el tiempo y el espacio para adentrarse en la memoria y en las posibilidades del sueño consciente, como lo vimos desde *Desvelo* y luego en *Línea*.

¹⁵⁹ "*Día nueve, Llagado de su desamor*", *Obras*, p. 75.

muestra la satisfacción de haber vivido el amor a pesar del desamor; de haber perseguido y gozado los misterios de la poesía a pesar de la imposibilidad de aprehenderlos todos; proceso simbolizado en la fatiga y desesperación de no poder ver, sentir o atrapar el mar con toda su inmensidad—bien podría ser el Universo entero—, pero aliviada la sed al lograr poseer una pequeña parte de ese majestuoso Todo:

Día diez,
Llagado de su sonrisa

Ya no va a dolerme el mar,
porque conocí la fuente.
¡Qué dura herida la de su frescura
sobre la brasa de mi frente!
Como a la mano hecha a los espinos
la hiere con su gracia la rosa inesperada,
así quedó mi duelo
crucificado en tu sonrisa.

Ya no va a dolerme el viento,
porque conocí la brisa.¹⁶⁰

Lo que causa la llaga es tomar conciencia de lo irrealizable de sus deseos a pesar de sus constantes esfuerzos, sin embargo es más hondo el placer de saberlo y aún así seguirlo intentando como una dulce condena, pues como dice Foster «a pesar de las aspiraciones de totalidad y la conciencia del fracaso de esa aspiración, **la búsqueda sigue, como si junto con la muerte formaran las únicas constantes de la existencia.**»¹⁶¹ Owen sabe que ningún Absoluto es posible, ni siquiera la pureza —como también lo supo Valéry—, pero acaso, si la búsqueda no se abandona, sucedan “maravillosas excepciones”.

La cuarta llaga, “*Día once, Llagado de su sueño*”, continúa la idea de las primeras dos junto con el dolor y la desesperación que producen «las hambres que no saciamos nunca/ y las que nunca saciaremos». En este poema el yo lírico se lamenta por no haber

¹⁶⁰ *Obras*, “Día diez, *Llagado de su sonrisa*”, pp. 75-76.

¹⁶¹ Merlin Foster, *Los contemporáneos*, apud, Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 110. Las negritas son mías.

encontrado el acceso a los misterios de la Vida. Siempre estuvo encima, inaccesible; debajo, impenetrable; al lado, equidistante; pero, sin hallarse nunca dentro de ella para poder entenderla. La desesperación se vuelve más frustrante que en los poemas anteriores porque ahora el yo lírico se da cuenta de que se encuentra varado en una cárcel de jamases y de siemprevivas de la que ya no podrá salir, por lo tanto, ha perdido toda oportunidad de renovar sus esperanzas para emprender nuevamente la búsqueda:

Día once,
Llagado de su sueño

Al lado de la vida, equidistante
de las hambres que no saciamos nunca
y las que nunca saciaremos,
pueril peso en el pico de la pájara pinta
o viajero al acaso en la pata del rockh,
hongo marciano, pensador y tácito,
niño en los brazos de la yerma, y vida,
vida insular, que el sueño baña por todas partes.¹⁶²

Todas las ideas de nuevos viajes han sido desechadas, el naufrago, derrotado por sí mismo, se ha decidido por una vida insular en la que ya no tienen lugar las aventuras, ni los mañanas. Su situación, a mitad del sueño y la memoria, transforma el pasado en presente inmutable, petrificado, e imposibilita cualquier mañana; el protagonista-narrador ya no es, sólo está, repitiéndose una y otra vez, perdido en los abismos de la memoria, eterno desvelado en el recuento de sus muertos, con las mismas llagas abiertas una y otra vez.

Este héroe venido a menos y más aún este anti-héroe que Owen nos muestra en todo *Perseo vencido* es la representación, como escribe Carrillo Arciniega, de la tragedia del hombre moderno:

Sindbad el marino, dentro de la tradición del héroe arquetípico, representa la aventura y el movimiento, es el símbolo de la curiosidad viajera. El de Owen es un héroe venido a menos, perdido

¹⁶² “Día once, *Llagado de su sueño*”, *Obras*, p. 76.

en su orilla y en la contemplación de sí mismo... Si bien la conformación heroica de Sindbad es la representación del libre albedrío, el “héroe” de Owen muestra el destino trágico del hombre moderno después de la muerte de Dios. Owen recupera la imagen del marino para aislarla dentro de tierra... Se descubre encerrado en sí mismo, de vuelta al mundo, para confrontar su propia humanidad como ser humano, consciente de su propio dolor, de las llagas corporales que le ha producido la conciencia...”Sindbad el varado” es la historia de un viaje interrumpido, de una inmovilidad y del silencio que no puede hacerse lenguaje para volver a conformarse heroicamente. El marino ha perdido su elemento: el agua. Ahora sólo ha quedado encadenado a su memoria.¹⁶³

La última de las llagas, “*Día doce, Llagado de su poesía*”, como declara el yo lírico, ha sido hecha por *su* poesía, sin embargo, es como si la propia mano del protagonista la hubiera hecho, pues se reconoce a sí mismo en el espejo misterioso y místico de la poesía, que lo multiplica y vivifica, siendo *su* misterio lo único que a él le queda:

Día doce,
Llagado de su poesía

Tu tronco de misterio es lo que apuntala un cielo en ruinas.
Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.
Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,
me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,
pero tu tronco sobrevive a mis inviernos.
[...]
Yo voy por tus veredas claustradas 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.¹⁶⁴

De acuerdo con Georgina Whittingham este día «constituye una indagación del lenguaje poético y su naturaleza laberíntica, donde voces y ecos de estas voces entonan diferentes mensajes y proyectan diferentes imágenes, multiplicando al hablante “en su juego de espejos infinito”». Todo el poema —e incluso el poemario— es una indagación de las posibilidades del lenguaje poético a través de la exploración del propio yo lírico y narrador.

¹⁶³ Raúl Carrillo Arciniega, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁶⁴ “Día doce, *Llagado de su poesía*”, *Obras*, p. 77.

Algo nace y algo muere a cada paso en el poema y todo forma parte de él, de su totalidad, como explica Carlos Montemayor: «la lucha es entonces ver, integrar al poema a pesar de la muerte de lo que se va integrando, de lo que se va tocando, diciendo. La vida contra esto, contra vicios que mueren y al día siguiente renacen; contra el instante que se desplaza y contra el que lo reemplaza.».¹⁶⁵ Así como sucede en el “Día trece”, donde la muerte revela la vida «y lo que fui de oculto y leal saldrá a los vientos». La granada «en la que ya no caben los candentes espejos biselados» explota y nos muestra, como miles de espejos reflejándose entre sí, los múltiples rostros de Sindbad-Owen.

Las falsas fugas

Los poemas 14 y 15 titulados primera y segunda fuga nos remiten de inmediato a la leyenda clásica de Sindbad el marino, específicamente, al cuarto y quinto viaje. El primero refiere la aventura en que nuestro héroe llega a la ciudad de los lotófagos y caníbales, de donde logra escapar a pesar de haber sido abandonado por su tripulación. Llega, entonces, a una extraña isla en donde contrae matrimonio con una acaudalada mujer que, por desgracia para el marino, fallece y éste es enterrado junto a ella según las costumbres del lugar. Sindbad sobrevive gracias al agua y pan que se le da y al que roba a los demás cónyuges enterrados vivos con sus parejas dentro de esa gran tumba común. El aventurero logra salir de ahí gracias a la hienas que se abren paso para devorar los cadáveres, las sigue y escapa llevándose consigo las valiosas pertenencias de los cadáveres. Y regresa, como siempre, a Bagdad. En el poema “*Primera fuga*” nuestro náufrago es enterrado en la isla alimentándose de recuerdos, dentro de la tumba de la memoria, de donde escapa momentáneamente:

¹⁶⁵ Carlos Montemayor, *Tres contemporáneos*, p. 126.

Día catorce,
Primera fuga

Por senderos de hienas se sale de la tumba
si se supo ser hiena,
si se supo vivir de los despojos
de la esposa llorada más por los funerales que por muerta,
poeta viudo de la poesía,
lotófago insaciable de olvidados poemas.¹⁶⁶

Para García Terrés el poema retrata al «órfico poeta [que] acude a los infiernos del centro primigenio para rescatar [la poesía] de olvidadas formas y avidedeces»¹⁶⁷ Sin embargo, para Effie Boldridge, y cuya postura comparto, en el “Día catorce” «Owen se describe como un “lotófago insaciable de olvidados poemas”. Sin embargo los poemas sin sentido no produjeron en el poeta un estado de felicidad comparable a la experimentada por los hombres de Ulises después de comer las plantas de loto. Las palabras vacías que escribió eran un recuerdo doloroso de que la esencia de la poesía se le había escapado y que era viudo de la poesía.».¹⁶⁸ El poeta no va al rescate de la poesía, ni siquiera puede salvarse a sí mismo, está perdido en su “cárcel de jamases y de siempre”. Viudo ya, no hay nada que lo motive a escapar de la tumba, y mucho menos a regresar a esa “Bagdad olvidadiza”, está condenado a permanecer ahí, náufrago en la isla, alimentándose de viejos poemas, de perdidos recuerdos ahora presentes, de la Poesía-esposa, y en lamento perpetuo por sus funerales, más no por su muerte, imposible muerte si él mismo no muere, pues como sabemos, son uno y lo mismo, ella lo contiene y él vive en ella como en un “infinito dédalo de espejos”.

¹⁶⁶ “Día catorce, *Primera fuga*”, *Obras*, p. 78.

¹⁶⁷ García Terrés, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁸ Effie Boldridge, “La poesía de Gilberto Owen”, p. 128, *apud*, Georgina Whittingham, *op. cit.*, pp. 148-149 (Traducción suya).

La segunda fuga, con el subtítulo “un coup de dés”, recrea el quinto viaje de Sindbad, donde —después de la aventura con los rokhs y la destrucción del navío del marino— nuevamente naufraga y logra llegar a una isla terrible, pues ahí se encuentra al Anciano del mar, quien lo esclaviza montando día y noche sobre sus hombros. Sindbad, harto de llevar a cuestas al anciano, prepara una bebida que embriaga a su verdugo, de esta manera lo asesina y logra escapar. Esta fuga y liberación son posibles gracias al alcohol, de la misma forma que en el poema de Owen; sin embargo, la huida es muy distinta, ya que la de nuestro anti-héroe es sólo una fuga momentánea y casi irónica pues en realidad se acentúa el sentido estático del náufrago que no desea salir de la vida insular ni retomar la aventura:

Día quince,
Segunda fuga
 (“Un coup de dés”)

Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar.
Sólo su paz me redime del Anciano del Mar
y de su erudita tortura.
Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.¹⁶⁹

El alcohol le brinda a Sindbad una redentora libertad del Anciano del Mar, símbolo que representa esa anquilosada tradición con la que cada artista tiene que enfrentarse y cargar: «en el viaje quinto —le cuenta Owen a Alfonso Reyes— me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. Voy a respirar deliciosamente libre de él.»¹⁷⁰

Sin embargo, lo que sucede a nuestro Sindbad náufrago es menos afortunado, pues no lucha contra el viejo de la selva, no lo emborracha ni se deshace de él, como desearía. El

¹⁶⁹ *Obras*, “*Día quince*, Segunda fuga”, p. 78.

¹⁷⁰ “Carta a Alfonso Reyes”, 14 de marzo de 1933, *Obras*, p. 278.

alcohol lo redime porque es él quien lo bebe para olvidar que continúa cargándolo y cumpliendo sus designios, pues forma parte de esa misma tradición. Este momento de paz es una pausa, una tirada de dados intentando huir del azar como escribe García Terrés: «Sindbad huye aquí del azar (que Mallarmé creía ineluctable, a pesar de un posible golpe triunfal en el lance de dados); es decir, el poeta marino elige por un momento, como una pausa, la “abolición de la aventura”, que es orden geométrico. Se decide por la desordenada paz que confiere el alcohol.»¹⁷¹

Sí, Sindbad elige la abolición de la aventura, pero no por un momento, sino como una pausa permanente, un instante de estatismo que se ha de convertir en una perenne vida insular. Lo que es momentáneo es el escape de las garras del anciano, pues no se libera de él ya que no lo emborracha y mucho menos le da muerte, sabe que es imposible hacerlo, por lo que es el propio Sindbad quien toma esta bebida liberadora. Ninguna de las fugas ha sido verdadera, ni él ni nadie desea su regreso a la patria, ni su salida de la isla, como se confirma en el poema del “Día dieciséis”, cuyo irónico título es “El patriotero”:

Día dieciséis,
El patriotero

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

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

[...]

¹⁷¹ García Terrés, *op. cit.*, p. 136.

No huir. ¿Para qué? Si este dieciséis de Febrero borrascoso volviera a serlo de Septiembre.¹⁷²

Por lo que, sin motivos para volver, se concreta cada vez más la idea de la vida insular y lo que representa. El huir de una cárcel no significa nada más que entrar a otra, cada pequeño poema es un naufragio inconcluso y una pasajera cárcel donde se va perpetuando la derrota de Sindbad-Owen. En “*El patriotero*”, como opina Whittingham, no se trata sólo la fuga, sino el regreso al hogar, lo que nos remite de inmediato a la idea del hijo pródigo tan característica y recurrente en Gilberto Owen. Nuevamente nos encontramos con este peculiar personaje, que, de la misma forma que en *Línea*, a pesar de su fracaso en el viaje, no piensa en volver al hogar, al contrario, desea permanecer ahí, perdido pero descubriendo los distintos rostros que permanecían ocultos dentro de sí, pues éste «junto con Ulises forman para Owen y los Contemporáneos los símbolos del **viaje**, de la **dispersión**, y de la **pérdida como instrumento de descubrimiento y de la búsqueda de lo propio.**»¹⁷³, todo lo que es este poema.

En “*Nombres*” el poeta recorre nuevamente escenas autobiográficas de lugares en donde ha estado y reconstruye un cúmulo de emociones en una sola frase, mejor aún, en un sólo nombre: “Callejón del Agua Escondida”; “El Paseo de Cielo de Palmeras”; “Isla de la Doncella que aún Aguarda”; “La Calle del Muerto que Canta”. Como escribe Whittingham «el ingenio del poeta disfrazaba las emociones a través del **nombre** que le da a los lugares imaginarios» que construye en el poema, siendo el último la descripción exacta de su estado en la isla, nuestro naufragio es casi un “Muerto que Canta”.

¹⁷² *Obras*, “*Día dieciséis*, *El patriotero*”, pp. 78-79.

¹⁷³ Georgina Whittingham, *op. cit.*, pp. 152-153. Las negritas son mías.

Los rescoldos

Otra serie de poemas semejante a la del grupo que forman las llagas son los 4 poemas “Rescoldos”: “Rescoldos de pensar”, “Rescoldos de sentir”, “Rescoldos de cantar” y “Rescoldos de gozar”. En éstos se hace una comparación entre el glorioso pasado y el desafortunado momento presente; enlistando lo que se ha perdido durante el proceso de derrotas y desengaños. De esta manera, en el “Día dieciocho” el yo lírico se duele por su actual pensamiento envejecido y estéril, pues recuerda que un día lejano sobre el oleaje de su frente

Día dieciocho,
Rescoldos de pensar

[...]
surcaron formas plácidas,
y una vez, una vez —ayer sería—
amaneció en laureles junto a tu seno,
y esta vez, esta vez —razón baldía—
sólo es conciencia inmóvil y memoria.¹⁷⁴

Memoria, lo único que le queda a nuestro Sindbad, pues ya no “es”, sólo “está”, de modo que poco a poco se destruye el individuo en la indeterminación de todo lo que era, lo que creía y lo que poseía. «Las formas plácidas que surcaron en sus pensamientos pertenecen a un ayer distante. El momento presente se caracteriza por la bruma y el desencanto que se refleja en el cielo de plomo que hace difícil extraerse de la parálisis ocasionada por una existencia incolora y exánime.»¹⁷⁵

En el poema del “Día diecinueve, *Rescoldos de sentir*” el tema evidente es el amor y su reflejo en los versos del que escribe; pues como declara «El corazón. Yo lo usaba en los

¹⁷⁴ *Obras*, pp. 80-81.

¹⁷⁵ Georgina Whittingham, *op. cit.*, 158.

ojos.». Es decir, que su creación giraba en torno al corazón, pero ahora, —como escribe García Terrés— «la poesía de los sentimientos y apetitos se ha vuelto poesía de lo esencial».¹⁷⁶ Es justo lo que sucede en *Primeros Versos*, donde el discurso individualista y romántico se construye en relación directa con los sentimientos del autor; transformándose posteriormente en una poesía organizada, profunda y poseedora de un lenguaje plurivalente a la vez que medido e inteligente.

“Rescaldos de cantar” es entre todos los del grupo el más imbricado y hermético además de uno de los más bellos.¹⁷⁷ El yo lírico realiza un fuerte contraste entre las maravillas reales y fantásticas que ha escuchado y cantado y lo difícil de volver a oír las y celebrarlas. Sin embargo, como su nombre lo indica, la posibilidad no está completamente perdida, pues los rescaldos permanecen debajo de la ceniza esperando una brisa para volver a encenderse:

Día veinte,
Rescaldos de cantar

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

Pero ahora el silencio congela mis orejas;
se me van a caer pétalo a pétalo;

¹⁷⁶ García Terrés, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁷ Tantas son las asociaciones y referentes en el texto que nos recuerda una de sus cárceles, la barroca gongorina, «Salí de Góngora como de una cárcel...» y de la que —claramente se observa a pesar de la opinión del autor— el poeta no ha podido escapar, pero sí transformarla en un lenguaje propio.

me quedaré completamente sordo;
y el silencio se hará 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.¹⁷⁸

La riqueza y voluptuosidad del texto lo hacen resaltar entre los demás, Georgina Whittingham observa que: «El yo lírico [creyó] oír un majestuoso concierto natural. La música de las esferas es la canción y la danza de un corro de niñas de la Osa Menor. Las olas del mar se suceden rítmicamente con la presión pitagórica del martillo contra el yunque.».¹⁷⁹ Pero **ahora**¹⁸⁰, el yo lírico ha quedado convertido en “estatua de sí mismo” a causa del terrible desengaño, pues a pesar de toda esta magnificencia no ha podido, más aún, no ha sabido encontrar el nombre que buscaba. Perdida la música vivirá sordo en el silencio, sin oír nada, sin cantar nada «haré versos medidos con los dedos», y sin poder escuchar jamás el Nombre que nadie le ha dicho porque nadie, ni él, lo sabe, el de la Poesía. Poema a poema se concreta la muerte del poeta y del héroe, imposibilitados a continuar la búsqueda que los mantenía vivos.

En el último de los rescoldos se sacraliza la Poesía y el yo lírico, mostrando el rostro de Ulises-Sindbad, se declara pecador culpable e inocente del injurio en contra de ella:

Día veintiuno,
Rescaldos de gozar

¹⁷⁸ “*Día veinte*, Rescaldos de cantar”, *Obras*, p. 82.

¹⁷⁹ Georgina Whittingham, *op. cit.* p. 161.

¹⁸⁰ Nótese la constante insistencia en contrastar el tiempo pasado siempre mejor y el estado actual de completo desencanto y pérdidas: «y una vez, una vez —ayer sería—...y esta vez, esta vez —razón baldía—»; «Cuando éramos dos...y cuando fui ya sólo uno»; «Pero ahora el silencio congela mis orejas...». Se vive recordando lo pasado como un paraíso perdido comparado con el infierno presente, el yo lírico vive encerrado de manera permanente en la memoria.

Ni pretendió empañarlo con decirlo
esa cuchillada infamante
que me dejaron en el rostro
oraciones hipócritas y lujurias bilingües
que merodeaban por todos los muelles.

[...]

Ni esos diez cómplices impunes
tan lentos en tejer mis apetitos
y en destejerlos por la noche.
Y mi sed verdadera
sin esperanza de llegar a Ítaca.¹⁸¹

Culpable de pensarla, de desearla y de escribirla con sus torpes dedos aunque después, por la noche, «esos diez cómplices impunes» se arrepientan. Inocente porque nunca «pretendió empañarlo con decirlo», el Nombre. Pues como escribe Jaime García Terrés, «No pudo pretender, en su vileza, pronunciar el sagrado nombre de la poesía: lo empañaría con decirlo. Tampoco pudo atreverse a nombrarla el belfo de la avidez excesiva... Los “diez cómplices impunes” son, por supuesto los diez dedos, que por ser instrumentos ejecutores de bajos apetitos, también osaron “decir” el nombre de la poesía... Los diez dedos resultan ser así los de Penélope, ineficaz para colmar la sed verdadera de Odiseo, que consiste en el deseo, legítimo, de retornar al origen, a “su” Ítaca.»¹⁸²

Perdida la esperanza de mitigar su “sed verdadera” —hallar el Nombre— Ulises-Sindbad pierde también la esperanza de llegar a Ítaca, pues de qué le sirve entregarse de nuevo al viaje, a la aventura, si sabe o cree que no ha de encontrar lo que busca. Para qué entonces tratar de regresar al hogar, si, como vimos en “El patriotero”, nadie espera al náufrago, nadie desea su regreso, ni él mismo, pues sólo derrotas lleva a costas. Nuestro narrador ha perdido todo y con ello la esperanza, sólo desesperación y desconsuelo alimentan su vida insular. Con el “*Día veintiuno, Rescoldos de gozar*” llegamos al fondo de

¹⁸¹ “*Día veintiuno, Rescoldos de gozar*”, *Obras*, p. 83.

¹⁸² García Terrés, *op. cit.*, p. 153.

la caída, por lo que termina la purga anímica y comienza a encenderse nuevamente la llama, aunque sólo sea fugaz.

Un oasis a mitad de la isla desierta

Después de la terrible tempestad que los rescoldos nos presentaron, llega al espíritu del yo lírico una “brisa refrescante” con el poema del “Día veintidós”. Descubre que la búsqueda no ha sido por completo en vano y nos recuerda el poema del “Día doce, *Llagado de su poesía*” e incluso los textos de *Línea* —aunque estos en un tono lúdico— donde se describe a la poesía-amada-amante-esposa como «Fuente de deleite y agonía...es simultáneamente compañera fiel y una infernal coqueta: “mortal para mis ojos, inflexible a mi oído y esclava de mi lengua.”»¹⁸³

Día veintidós,
Tu nombre, Poesía

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

[...]

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.¹⁸⁴

La poesía, su nombre y su cuerpo, son la sed verdadera, el objeto principal de la búsqueda de Sindbad-Owen-Ulises. Lo que en este día sucede es casi una epifanía, la imagen deseada se le revela al yo lírico, pero no como un ente concreto, sino como parte de sí mismo y de

¹⁸³ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁴ *Obras*, “*Día veintidós*, Tu nombre, Poesía”, pp. 83-84.

todas las cosas «descubrir que es en mí donde tú estabas,/ porque tú estás en todas partes»; por lo que entiende que no debe buscar un Nombre que la determine, pues Ella es parte de todo, como el Dios que Gide le muestra a su discípulo Nathanaël:

Nathanaël, no desees encontrar a Dios en otro lugar que no sea **en todas partes**. Cada criatura indica a Dios, ninguna lo revela. Desde el momento en que nuestra mirada se detiene en una criatura, ésta nos aparta de Dios.¹⁸⁵

La Poesía, como el Dios de Gide, es y se encuentra en todas partes, tratar de asirla por completo, es imposible, se cae en una falacia que destruye la búsqueda inicial, pues en lugar de acercar al poeta a la fuente de sus deseos, lo aleja. Se trata de una esencia universal por lo tanto, como escribe García Terrés, nombrar es condenar al tiempo lo que debería, idealmente, ser universal, eterno e inefable. De ahí la eterna tragedia del poeta, que siente la imperante necesidad de buscarla, atraparla, darle cuerpo y nombre, atarla a una forma, que al mismo tiempo que la devela la destruye, como bien sabe el poeta.

A este día le siguen con la misma temática “Día veintitrés, *Y tu poética*” y “Día veinticuatro, *Y tu retórica*”. En el primero el poeta-esposo se muestra nuevamente como el viudo de la poesía, no por estar muerta la esposa, sino porque el muerto parece ser él, pues ella no lo reconoce, no sabe su nombre:

Día veintitrés,
Y tu poética

La esposa está dormida y a su puerta imploro en vano;
querrá decir mi nombre con los labios incoloros entreabiertos,
los párpados pesados de buscarme por el cielo de la muerte.

Más no estaré en sus ojos para verme renacer al despertarse
y cuando me abra, al fin, preguntará sin voz: ¿quién eres?
El luto de la casa —todo es humo ya y lo mismo— que jamás habitaremos;
el campo abierto y árido que lleva a todas partes y a ninguna.
¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?¹⁸⁶

¹⁸⁵ André Gide, *Los alimentos terrenales*, p. 19.

¹⁸⁶ *Obras*, “Día veintitrés, Y tu poética”, p. 84.

La comunicación tan deseada por el esposo se vuelve imposible, está tan perdido y desolado como al principio, yendo de una noche a la otra sin llegar a ninguna parte, que deja en claro la parálisis que experimenta el yo lírico al intentar establecer cualquier valor de forma permanente, con respecto a la poesía.

El “Día veinticuatro” nos recuerda una vez más al poeta ingenuo de *Primeros Versos*, su prisa feliz y su posterior aprendizaje:

Día veinticuatro,
Y tu retórica

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

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

[...]

Y escribiría: “un horro vendaval de vacíos”
la estéril mano álgida que me agostó mis rosas
y que me quemó la médula para decir apenas
que nunca tuve mucho que decir de mí mismo
y que de tu milagro sólo supe la piel.¹⁸⁷

Este poema describe las crisis, heridas y desengaños que le ha dejado el enfrentamiento con el hermoso guardián insobornable que resguarda el origen, el caos y todos los misterios. Otra vez está presente el tema del nombre y la forma que el poeta busca darle a la poesía, pero que una y otra vez resultan ser falsos. Irónicamente “Y tu poética” y “Y tu retórica” nos demuestran que no hay reglas ni principios que nos expliquen y descubran la naturaleza de la poesía. Pues el poeta mismo sólo ha logrado conocer una minúscula parte del misterio

¹⁸⁷Obras, “Día veinticuatro, Y tu retórica”, p. 85.

que ésta significa, sólo la piel del milagro, sin embargo, nos dice Sindbad «ya no va a dolerme el viento, / porque conocí la brisa.».

Pérdida definitiva del Mañana

Una vez terminado el poema del “*Día veinticuatro*” el poeta vuelve a su situación anterior de invencible desencanto como lo demuestra el poema siguiente, donde se narra la tragedia de Owen-Prometeo:

Día veinticinco,
Yo no vi nada

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

[...]

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.

[...]

Sucesión de naufragios, inconclusos
no por la cobardía de pretender salvarme,
pues yo llamaba al buitre de tu luz
a que me devorara los sentidos,
pero mis vicios renacían siempre.¹⁸⁸

Al respecto de este poema García Terrés opina que es la Poesía quien toma la palabra y dice “Yo no vi nada”. Para Georgina Witthingham, y concuerdo con ella, es nuevamente el poeta Gilberto Owen-Prometeo quien narra su tragedia; pues ha entendido que, “malgré tout”, no puede resolver el enigma vital. No logra romper sus cadenas, ya que éstas como sus vicios, se reconstruyen siempre y por sí mismas. Así, «“la sucesión de naufragios, inconclusos” no es el resultado de su debilidad, [ni] su cobardía, porque se ha esforzado invitando al buitre para que devorara sus vicios; sin embargo, no logra dar forma definitiva

¹⁸⁸ *Obras*, “*Día veinticinco*, Yo no vi nada”, pp. 85-86.

al objeto de sus deseos, porque sus vicios renacen... alejándolo del estado ideal anhelado»¹⁸⁹ cada vez un poco más.

El Prometeo mitológico fue castigado por robar el fuego a los dioses y más aún por rebelarse, en una gloriosa exaltación del yo, contra Zeus. La literatura, y en especial los románticos, habían celebrado con entusiasmo este hecho. Sin embargo, para la generación de Owen, es imposible ya creer en esta figura heroica. El presente Prometeo, al igual que Perseo vencido y Sindbad el varado, son la representación del fracaso de todos esos ideales, ahora el Titán, despojado de su heroísmo y sus virtudes, ha sido transformado en símbolo de una derrota contundente; por lo que su condena será permanecer y vivir como un Hombre, encadenado a sus vicios y limitaciones, pero con la necesidad de continuar la búsqueda que, como explica Vicente Quirarte y Paul de Man, de ante mano sabe no tendrá respuestas.

En este poema Gilberto Owen recorre todos los episodios anteriores, recorre todas sus caídas y concluye con el absoluto desencanto, toda su vida y el poema mismo —espejo que anda— son una “sucesión de naufragios, inconclusos”; por lo que no hay regreso al mar, ni a la Patria, ni a la aventura. No hay mañana, la condena de Sindbad-Owen-Perseo-Prometeo es la de permanecer en esa isla inmóvil, isla de sueño y de memoria a la deriva, «entre inexorables muros de tierra firme»¹⁹⁰ encerrado consigo mismo y sus múltiples rostros en búsqueda constante de lo que sabe no podrá tener.

En el “Día veintiséis, *Semifinal*” el yo lírico se describe como un árbol cuyas hojas son canciones que poco a poco, se desprenden de su frente cansada, pero sin morir del todo pues su carne de palabras es ahora de papel:

¹⁸⁹ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 166.

¹⁹⁰ García Terrés, *op. cit.*, p. 164.

Día veintiséis,
Semifinal

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

Ya será el ruido cuando las pisemos:
ya será de papel su carne de palabras,
[...]
Fueron sueño son tregua, delirio sin cuartel,
amor a muerte fueron y perdí.¹⁹¹

Cada canción se lleva consigo la vida del poeta Sindbad, despojándolo de sí mismo hasta dejarlo por completo desnudo, vacío. Cada una, como cada poema de los que forman “Sindbad el varado”, nos muestra su lucha, su cansancio y su trágica derrota, aunque más triunfo que caída, pues ha vencido, a través de la palabra convertida en papel, al tiempo inflexible. Comenta al respecto Georgina Whittingham que: «No obstante su desintegración, los frutos son indicios de la actividad engendradora, cuya energía creadora parece suspender la marcha temporal».¹⁹² Owen está contando una historia, escribiendo un poema y al mismo tiempo analizando su propio texto, vida y pensamiento, «la travesía, que en “Sindbad el varado” consiste en una sucesión de naufragios, constituye también el proceso de la creación del poema y la expresión del intento de salvación», todo a un mismo tiempo e inmortalizado por estar hecho carne de palabras “esenciales”¹⁹³, por ser una canción, “una melodía humana”.

¹⁹¹ “*Día veintiséis, Semifinal*”, *Obras*, p. 86.

¹⁹² Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 166.

¹⁹³ “Esenciales” a la manera que explica Marcel Raymond: «La palabra “inmediata” únicamente puede servir de instrumento de cambio al alcance de todos...útil para la comunicación de los hombres entre sí, para la transmisión de nociones e ideas, muere tan pronto como es comprendida y no tiene, propiamente hablando, existencia *real*. Por el contrario, la palabra esencial es algo más que un término medio entre dos espíritus; es un instrumento de poder. Su fin es conmover, en el sentido más recio del vocablo, sacudir las almas hasta lo más hondo, provocar en ellas el nacimiento y la metamorfosis de ensoñaciones “abiertas”, capaces de

Owen nos presenta en el poema del “Día veintisiete, *Jacob y el mar*” la lucha del Hombre y Poeta contra lo inefable, contra «lo que se esfuma y desaparece» como escribe Carlos Montemayor. En el texto arde el deseo erótico y amoroso inspirado por la figura de la mujer que es también poesía, ambas —como se ha hecho una y otra vez a lo largo de todo “Sindbad”— fusionadas en un solo símbolo multiforme perseguido hasta el cansancio, pero que se esfuma mucho antes de tenerlo cerca, antes de poder nombrarlo:

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

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.¹⁹⁴

El Ángel contra el que lucha Sindbad-Jacob es también el Mar de la continuidad, el Caos del origen primigenio y —como observa García Terrés— un ángel-diablo hermoso y sexuado, símbolo de la unión entre lo divino y lo terrenal, «una simbólica contradicción unitaria»¹⁹⁵ que, inevitablemente, lo han vencido. Su derrota y la imposibilidad de cambiar su Sino lo han arrastrado al naufragio en esta isla donde se encuentra varado y que a cada paso le repite un tú que es su propio rostro «que no espere misterio, que no espere».

El Ángel venció esta vez a Jacob, la incertidumbre y el desencanto lo han fragmentado a través de una lucha paulatina y desgastante que finaliza con otro marino cojo en la playa, un ser incompleto e imposibilitado para regresar a la aventura. Los distintos fragmentos o rostros en los que ha estallado la granada no regresarán a su interior, han

engendrarse libre e indefinidamente.», Marcel Raymond, *op cit.*, p. 25. Toda la poesía de Owen está formada de carne de palabras esenciales, pues tiene su expresión ese poder “sacudir las almas hasta lo más hondo”.

¹⁹⁴ *Obras*, “Día veintisiete, Jacob y el mar”, p. 87.

¹⁹⁵ García Terrés, *op. cit.*, p. 169.

salido a los vientos como candentes espejos biselados, dejando su testimonio en la canción de carne de palabras.

Llegamos así al “Día veintiocho” y con ello al ilusorio final, pues en realidad estamos en la cola del Ouroboros, donde por supuesto no se nos ofrece una conclusión, sino, la seguridad de que el hocico de la serpiente está ya engullendo su cola, pues el texto nos regresa inmediatamente al principio de la Bitácora:

Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran en erupción.
Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo el trópico a la espalda.
Y aún antes
los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda.

Antes aún
ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo:
¿Qué va a llevar más que el puñal del grito último a su Amo?
¿Qué va a mentir?

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

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez.¹⁹⁶

El poema “*Final*” ofrece un “Tal vez mañana” que nos deja en claro, como observa García Terrés, que todo en el poema es expectación y continuidad, pues regresa sobre sí mismo para recomenzar con el idéntico “Mañana” desierto y árido del día primero y perpetuarlo. La tragedia de Sindbad se reanuda cuando creíamos que iba a terminar, su condición de naufrago es permanente, cíclica; se repite una y otra vez sin esperanza de salir de ahí, del infierno de la interioridad, de la isla memoria y pasado. El mañana resulta irónico para el protagonista que está completamente desencantado y falto de cualquier certeza que no sea su vida insular.

¹⁹⁶ “*Día veintiocho, Final*”, *Obras*, p. 87.

Para Georgina Whittingham el poema termina como empieza «con el deseo dirigido hacia la búsqueda de significado y la perplejidad ante la dificultad de acceso a un modo de significación estable e incontrovertiblemente verdadero; la actitud ambivalente se refleja en un lejano y ambiguo “tal vez” que se extingue en la distancia, simultáneamente ofreciendo y alejando la posibilidad del encuentro definitivo.»¹⁹⁷ Lo único que le queda a nuestro Sindbad polimorfo es la estatua de sí mismo. Opinión compartida con la de Whittingham es la de Vicente Quirarte, quien nos dice que «Desde el calificativo de *varado*, Owen parecía condenar a su héroe a la parálisis final, a la “abolición de la aventura”...El drama del hombre —el hombre en estado poético, habría que añadir— **es este buscar, seguro de que no habrá respuesta.**»¹⁹⁸

Para García Terrés el “Mañana” sí representa una esperanza aunque en realidad, como él mismo lo señala, nada queda en claro, pues «el peregrinaje expiatorio de Sindbad no tiene desenlace...No podemos saber si “mañana” se cumplirá efectivamente la Gran Obra, colmándose la sed metafísica del peregrino.», el “Mañana” es tan ambiguo en el poema que Terrés prefiere llevar la conclusión y la renovación y purificación definitiva hasta el “Libro de Ruth”, donde por fin se dan las nupcias felices de los contrarios.

En el análisis de Moretta, sucede algo similar, impera en el crítico la necesidad de darle solución final al conflicto, y nos dice que «en “Sindbad el varado” la parálisis del protagonista es su necesaria vía de acceso a una purificación final. Para decirlo con la imaginería concreta del poema, el mar en que naufraga Sindbad es, además, un agua que ha de operar su disolución última, la que le permitirá recuperar su verdadero ser.»¹⁹⁹ Si el náufrago que se encuentra varado en la isla volviera en algún momento al mar, tal vez esto

¹⁹⁷ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 170.

¹⁹⁸ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 184. Las negritas son mías.

¹⁹⁹ Eugene L. Moretta, *op. cit.*, p. 110.

fuera lo que sucedería, sin embargo no puede, es un marino cojo que está en la playa, viendo ir y venir las olas que no lo han de regresar ni a su patria ni a ninguna parte. La parálisis del protagonista es su situación inicial y final, se repite una y otra vez, está estancado en una vida insular de la que no logra escapar porque, insisto, se repite, es cíclica; el mañana final se vuelve el mañana inicial y nos encontramos ante la figura del Ouroboros que una y otra vez se mueve persiguiendo su cola. Esta es la condena de Sindbad, del héroe moderno del que nos habla Carrillo Arciniega «Sindbad el varado ya no tiene esperanza, como náufrago tuvo que aprender a andar **solo sin buscar su regreso**. Ha descubierto que su alma no es una sola, sino una escindida, y que él se encuentra solo, aislado, sin esperanza alguna de que Dios lo vea.»²⁰⁰

Owen plantea varias cuestiones pero no da, a ninguna, una respuesta absoluta, pues, como bien advierte Georgina Whittingham, «no proporciona respuestas inequívocas. Sólo se limita a indagar imaginativamente la naturaleza de los conflictos que amenazan hundir al personaje lírico en contradictorias emociones, **articulando la enajenación y el deseo en toda la belleza que le permite la palabra poética** y al mismo tiempo dejando la puerta abierta para que lleguemos a nuestras propias conclusiones.»²⁰¹ Lo que más interesa a Gilberto Owen, y que hizo a lo largo de toda su obra, es la exploración constante de lo poético mediante la creación misma, en *Perseo vencido* llega a un punto tal en que el lenguaje mismo se vuelve espejo que refracta todo lo que a su alrededor se encuentra incluso a sí mismo.

Cada paso que Owen daba en el terreno de lo poético lo acercaba un poco más a la plenitud, no a la plenitud “absoluta” que buscaban los puristas, sino a la plenitud de su propia obra,

²⁰⁰ Raúl Carrillo Arciniega, *op. cit.*, pp. 9-10. Las negritas son mías.

²⁰¹ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 172. Las negritas son mías.

cuyo mejor representante es este complejo poemario *Perseo vencido*, donde se encuentran los versos más reflexivos, armónicos y sensuales de toda su creación. Alfredo Rosas comenta que «Owen es profundamente diferente a su generación, frente a él aquellos parecen ingenuos por optimistas...De toda la poesía escrita por el grupo de Contemporáneos la de Owen es la más personal, la más subjetiva, la más reveladora, la más sensual y emotiva.»²⁰² En “Sindbad”, el poema se edifica mientras el yo lírico se deconstruye y finaliza con la fragmentación total de éste en medio del caos, la angustia, y la tragedia de un mañana por completo irónico que declara la condena del náufrago, un repetir sin parar lo que ya fue sin posibilidad de cambiar nada y sin encontrar respuestas.

²⁰² Alfredo Rosas, *op. cit.*, p. 144.

CONCLUSIONES

Gilberto Owen, un viajero y buscador infatigable

Como hemos observado a lo largo de estos cuatro capítulos la búsqueda de Gilberto Owen, “la sed verdadera”, siempre fue la misma, cambiaron las formas, cambiaron “las cárceles”, pero inmutable permaneció el deseo de *plenitud*. El joven Gilberto Owen que escribe *Primeros Versos* demuestra ya su dominio en la técnica, pero también su inocencia ante el acto poético, pues todavía no logra superar el plano subjetivo de la expresión; aún no está presente la interacción con el lenguaje capaz de actualizar su sentido y concederle valor universal, transformando esta materia prima en lenguaje poético. Aunque sí, se comienza a dibujar desde aquí la figura femenina como el ser inalcanzable e imposible de poseer en su totalidad que observamos en el resto de la obra y que es, incluso, el motivo principal de algunas, como por ejemplo, *Novela como nube*, plena de «figuras femeninas en ausencia...inasibles, etéreas, peligrosas»,²⁰³ que parece ser una calca o ir de la mano con la idea misma de Poesía, como ha quedado demostrado en el capítulo IV concerniente a “Sindbad el varado”, donde también mujer y poesía son un mismo deseo inalcanzable.

Conforme avanzamos en el estudio de su obra se nos revelaron tanto sus filiaciones estéticas como sus propias ideas, cada vez más precisas, de lo que él considera una “Poesía plena”. Parte de *Desvelo* nos descubre la empatía que Owen sintió por la estética purista de Juan Ramón, ya que “la poesía desnuda” es también una etapa en la búsqueda de la expresión plena, etapa que nos ha dejado una bellísima muestra de la práctica de “la palabra

²⁰³ Gilberto Owen, *Novela como nube*, Vicente Quirarte (introduc.), p. XII.

sencilla” como una pompa de jabón que es capaz de reflejar el mundo que la rodea rebosante de imágenes: «Aquel rostro, aquel libro, aquel paisaje, / y todo el iris y yo mismo, todo, / todo en tu agua sedienta / de imágenes.».²⁰⁴ Otra parte del mismo libro — pues como vimos en el capítulo correspondiente, *Desvelo* muestra la paulatina aproximación de Owen a los movimientos vanguardistas— evidencia su entusiasmo por la expresión de los estados oníricos, sin embargo no se trata del sueño surrealista sino de una expresión particular de esos estados mediante un sueño artificial creado en atenta vigilia, espacio que todo lo vuelve posible, pero que obedece sus propios lineamientos.

En este poemario notamos ya una idea concreta y clara de lo que el poeta busca, una escritura universal, desinteresada —como él lo declara— y arbitraria cuya formalidad expresiva debía ser la “elaboración en metáforas de un sistema del mundo”, todo esto contrapuesto, como hemos visto ya, a la idea del absoluto buscado por sus antecesores y que sus herederos entienden una aspiración imposible, por lo que se declaran a favor de otra aspiración, una mucho más humana, que Owen llama *plenitud*.

Poco a poco, nuestro poeta fue cambiando de rumbo, dando otro giro a la espiral y enriqueciendo su obra conforme adquiría distintas habilidades en su expresión. De la “palabra sencilla” pasa al diálogo con Gide y Valéry, como él mismo cuenta en su entrañable escrito “Encuentros con Jorge Cuesta”:

Me arrancó [Jorge Cuesta] a estocadas de lógica poética de la raíz juanramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry —que a su vez fueron sus dos influencia mayores— me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, “en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares”.²⁰⁵

²⁰⁴ *Obras*, “La pompa de jabón”, “1”, p. 41.

²⁰⁵ *Obras*, “Encuentros con Jorge Cuesta”, p. 245.

De esta manera Owen va asimilando de distintos lugares características que enriquecen su obra, como lo es la singular prosa poética de *Línea* y, aunque no lo hayamos visto en este estudio, también de *Novela como nube*. Pues, como explica Vicente Quirarte, Gilberto Owen es el único de su grupo que se aventuró a todas las posibilidades de la vanguardia, la mayoría presentes en estos dos libros:

fue quizá [Gilberto Owen] el único del grupo que asumió varias de las conquistas de las vanguardias, como no sucedió con las obra de madurez de sus compañeros, caracterizada más bien por el retorno a las formas tradicionales...En su conjunto, la obra de Owen se presenta como la aproximación más completa que un poeta de Contemporáneos hizo a las manifestaciones literarias de su tiempo. Casi nada le es ajeno: del simultaneísmo de Apollinaire a la yuxtaposición de tiempos, espacios y voces del T.S. Eliot de *Tierra baldía*; del poema en prosa de Max Jacob al monólogo dramático de Robert Browning; de las audacias ultraístas y creacionistas a la greguería ramoniana; de la “palabra hablada” de Juan Ramón Jiménez al rescate y poetización de los “cien lugares comunes”; del monólogo de Proust al *récit* de Gide.²⁰⁶

Así, aunque se encuentren más latentes determinadas manifestaciones en alguna etapa de la escritura oweniana, el poeta no se olvida de ellas, pues no sólo corresponden a la experimentación de cierto momento, sino que las asimila y se las apropia, recurriendo a ellas conforme le sea necesario, así, podemos verlas también en *Perseo Vencido*, donde va de una a otra, de Gide a Juan Ramón, de Valéry a Góngora, de la Biblia a la Mitología, del Amor a la Pasión, cada una como una cárcel de la que sale un momento para regresar más tarde, pues en esto radica la libertad del poeta —como Owen declara, asimilando a Gide—, en saber elegir la cárcel que mejor se ajuste al estado de su cuerpo, su pensamiento y su espíritu:

No entendí la libertad, toda mi vida una sucesión de cárceles, sino como la fortuita ocasión de rendir mi libre albedrío, de elegir la servidumbre que más cuadraba a un momento dado de mi cuerpo, de mi espíritu, de mi alma. De todas salía con el juramento de no volver a ellas, sólo para quebrantarlo tan pronto como una mórbida memoria me arrojaba a sus playas, exánime cuando era mi cuerpo el que

²⁰⁶Vicente Quirarte, “Perderse para reencontrarse: itinerario de gilberto owen”, p. 168.

en la arena se quedaba, sin más cuerpo que el de mi fiebre cuando era mi alma la que trataba de salvarse y en la cárcel antigua se perdía.²⁰⁷

Ninguna de estas cárceles se encuentra fuera de él, todas están bien afianzadas en su interior; por lo que a la hora de escribir, nos topamos con la presencia bien amalgamada de todas, formando una expresión íntegra, terminada, y que bien podríamos llamar “una maravilla excepcional”.

El viaje de Owen por la vida es el mismo que hace por la Poesía, «una sucesión de órdenes de mundos...Así debía ser, así había visto que era el mundo, así la poesía: todos los órdenes y todo uno y lo mismo.»²⁰⁸ Así lo hace en su propia obra, donde todo se encuentra a condición de andar atentos, su vida, sus circunstancias históricas, su herencia literaria, sus convicciones, él mismo y el mundo todo dentro de su poesía hecha una sucesión de cárceles o de naufragios que encierran al yo lírico volviéndose su única forma de libertad. La poesía de Gilberto Owen es toda ella, como apunta Georgina Whittingham, «el diario o la bitácora de viajes por tierras ignotas que resulta en maravillas excepcionales y la fuente de la insigne identidad de una de las voces más importantes [...] de la poesía mexicana e hispanoamericana del siglo XX.»²⁰⁹

²⁰⁷ *Obras*, “André Gide”, p. 247.

²⁰⁸ *Obras*, “Motivos de Lope de Vega”, p. 205.

²⁰⁹ Georgina Whittingham, *op. cit.*, p. 181.

APÉNDICE

“Canción del alfarero”

Versión publicada en *La Falange* (1923)

Versión publicada en *Obras* (1979)

Mis dedos saben un conjuro
de Amor, Humildad y Alegría;

Mis dedos saben un conjuro
de Amor, Humildad y Alegría;

Mis dedos saben un conjuro
que alumbra la arcilla sombría,
y hace brotar al barro oscuro
la flor de la luz de la armonía.

mis dedos saben un conjuro
que alumbra la arcilla sombría,
y hace brotar al barro oscuro
la flor de la luz de la armonía.

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

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

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

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

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

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

Y el juguete del niño pobre
nacerá ¡cacharro sonoro
en cuyo vientre dará el cobre,
la ilusión, repiques de oro!

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

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

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

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

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

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

Y el juguete del niño pobre
nacerá ¡cacharro sonoro
en cuyo vientre dará el cobre,
la ilusión, repiques de oro!

Y en un corredor de casona

En mis bandejas policromas

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

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

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

Reinará en la sala sencilla
mi prócer jarrón, que decora
mi fervor con la maravilla

de nuestra fauna y nuestra flora;

(o en un desliz arquitectónico
tal vez lo ponga algún profano
de digno remate inarmónico
en un palacio provinciano...)
o alzará su curva florida
en una extática alameda,
bajo la fronda ennoblecida
por un rumor de ala de seda;

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

.....

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

Yo iré sembrando en el pantano
la flor luminosa del Bien,
con un temblor de fé en la mano
y un soplo divino en la sien!

vivirá el alma lugareña;
—choza y mujer, rosa y palomas,
y esta inscripción: ¡Viva mi dueña!

Para la fiesta del cotarro,
de tabor, criolla y guitarra,
pondré mi atavismo en el jarro
que los labios besa y desgarrar.

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

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

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

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

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

.....

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

Yo iré sembrando en el pantano
la flor luminosa del Bien,
con un temblor de fe en la mano
y un soplo divino en la sien!

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Owen, Gilberto (2009), *Gilberto Owen en “El Tiempo” de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, Celene García, Antonio Cajero Vázquez (eds.), México, Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Owen, Gilberto (2004), *Novela como nube*, Vicente Quirarte (introduc.), México, Relato Licenciado Vidriera, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural.
- Owen, Gilberto (1979), *Obras*, Josefina Procopio (Ed.), Alí Chumacero (prólogo), Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider, Inés Arredondo (recops.), México, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica.
- Owen, Gilberto (1953), *Poesía y prosa*, Josefina Procopio (Ed.), Alí Chumacero (prólogo), México, Imprenta Universitaria.
- Owen, Gilberto (2005), *Sindbad el varado*, Raúl Carrillo Arciniega (nota introductoria), México, Poesía Moderna, Material de lectura, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

FUENTES SECUNDARIAS

- Capistrán, Miguel (ed.) (1994), *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Elvridge-Thomas, Roxana (comp.) (2004), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Fernández, Sergio (ed.) (1988), *Multiplificación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, México, Biblioteca de letras, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foster, Merlin (1964), *Los Contemporáneos 1920-1932*, México, Ediciones de Andrea.
- García Terrés, Jaime (1980), *Poesía y Alquimia. Los dos mundos de Gilberto Owen*, México, Claves, Ediciones ERA.
- Montemayor, Carlos (1981), *Tres contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- Moretta, Eugene L. (1985), *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, México, Cuadernos de la gaceta, Fondo de Cultura Económica.
- Quirarte, Vicente (2007), *Invitación a Gilberto Owen*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, El Equilibrista.

- 📖 Rosas Martínez, Alfredo (2005), *El sensual mordisco del demonio*, México, Estudios Literarios, Universidad Autónoma del Estado de México.
- 📖 Sheridan, Guillermo (1985), *Los Contemporáneos ayer*, México, Vida y Pensamiento de México, Fondo de Cultura Económica.
- 📖 ————— (2005), *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- 📖 Stanton, Anthony (1998), *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Vida y Pensamiento de México, Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- 📖 —————, Rafael Olea Franco (eds.) (1994), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Serie de literatura mexicana, Cátedra Jaime Torres Bodet, Colegio de México.
- 📖 Whittingham, Georgina (2005), *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, México, Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- 📖 Baudelaire, Charles (2003), *Obra poética completa* (texto bilingüe), Enrique López Castellón (ed.), España, Ediciones Akal, Vía Láctea.
- 📖 Bousoño, Carlos (1985), *Teoría de la expresión poética*, España, Estudios y Ensayos, 7ª ed. (versión definitiva), Gredos.
- 📖 Bremond, Henri (1947), *La poesía pura: con un debate sobre la poesía*, Julio Cortázar (traduc.), Argentina, La crítica literaria, Argos.
- 📖 Cohen, Jean (1970), *Estructura del lenguaje poético*, Martín Blanco Álvarez (traduc.), España, Gredos.
- 📖 Cuesta, Jorge (1964), *Poemas y ensayos*, Luis Mario Shneider (prólogo), Miguel Capistrán (recopilación y notas), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 📖 ————— (ed.) (1928), *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, CVLTVRA.
- 📖 Culler, Jonathan (1978), *Poética estructuralista*, Carlos Manzano (Traduc.), España, Anagrama.
- 📖 Gide, André (1929), *El regreso del hijo pródigo*, Xavier Villaurrutia (traduc.), México, El clavo ardiendo, Editorial Séneca (edición facsimilar, 2003).
- 📖 ————— (1985), *Los alimentos terrenales. Los nuevos alimentos*, Ma. Concepción García-Lomas (traduc.), España, Alianza/Lozada.
- 📖 Gorostiza, José (2007), *Poesía y prosa*, Jaime Labastida, Miguel Capistrán (eds.), México, Siglo XXI.
- 📖 ————— (1969), *Prosa, recopilación*, Miguel Capistrán (introducción, bibliografía y notas), México, Universidad de Guanajuato.

- 📖 Jiménez, Juan Ramón (1957), *Eternidades 1916-1917*, Argentina, Losada.
- 📖 _____ (1976), *Segunda Antología Poética*, España, Espasa-Calpe.
- 📖 Maurois, André (1958). *En busca de Marcel Proust*, Argentina, Espasa-Calpe.
- 📖 Monterde, Alberto (1953), *La poesía pura en la lírica española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 📖 Ortiz de Montellano, Bernardo (1983), *Sueños: una botella en el mar*, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed. y prólogo), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- 📖 Pacheco, José Emilio (ed.) (1978), *Antología del modernismo*, México, Universidad Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- 📖 Pfeiffer, Johannes (1951), *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, Margit Frenk Alatorre (traduc.), México, Fondo de Cultura Económica.
- 📖 Raymond, Marcel (1960), *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, Lengua y estudios literarios.
- 📖 Sheridan, Guillermo (2004), *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Ediciones sin Nombre.
- 📖 Todó, Lluís María (1987), *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, España, Montecinos.
- 📖 Torres Bodet, Jaime (1928), *Contemporáneos: notas de crítica*, México, Herrero.
- 📖 Utrera Torremocha (1999), María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, España, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- 📖 Valéry, Paul (2002), *Reflexiones*, Glenn Gallardo (traduc.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial.
- 📖 _____ (1990), *Teoría poética y estética*, España, Visor.

HEMEROGRAFÍA

- 📖 *Biblioteca de México*, «El actual movimiento literario en México (1930)», Gilberto Owen, 0, noviembre-diciembre, 1990, p. 30-32.
- 📖 *Contemporáneos*, “Carta: Defensa del hombre”, “Santoral”, “Repeticiones”, “Acróstico”, “El río sin tacto”, “Alusiones a X”, “Apeiron”, “Y fecha:”, Gilberto Owen, vol. VIII, núm. 28-29, septiembre-octubre, 1930, pp. 97-110.
- 📖 *Contribuciones desde Coatepec*, “‘Canción del alfarero’. Ecdótica oweniana”, Nilda Damaris Becerril Pérez, núm. 11, julio-diciembre, 2006, pp. 77-88.
- 📖 _____, “Notas para una nueva edición de la obra de Gilberto Owen”, Francisco Javier Beltrán Cabrera, núm. 11, julio-diciembre, 2006, pp. 59-70.
- 📖 *La Falange*, “Canción del alfarero”, Gilberto Owen, núm. 6, septiembre, 1923, pp. 340-342.

- ❖ *Nueva Revista de Filología Hispánica*, “Owen, el símbolo y el mito”, Tomás Segovia, 1980, núm. 29, 2, pp. 556-573.
- ❖ *Revista de Occidente*, “La poesía pura”, Fernando Vela, tomo XIV, octubre-noviembre-diciembre, 1926, pp. 215-240.
- ❖ _____, “Reflexiones sobre la lírica”, Antonio Machado, tomo VIII, abril-mayo-junio, 1925, pp. 359-377.