



# Gilberto Owen. Tres encuentros

Tesis que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta

Claudio Alberto Vázquez Pacheco



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.

**Gilberto Owen. Tres encuentros**

**Gilberto Owen. Tres encuentros**

CLAUDIO VÁZQUEZ PACHECO

Colegio de Letras Hispánicas  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México



*Gilberto Owen. Tres encuentros*

Tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta Claudio Alberto Vázquez Pacheco

Asesor: Rodolfo Palma Rojo

2012 Colegio de Letras Hispánicas  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

Para mis padres, Yolanda y Lorenzo,  
y hermanos, Paulo, Renato y Estefanía.

## Agradecimientos

A mi asesor y maestro Rodolfo Palma Rojo, no sólo por vigilar minuciosamente este trabajo, sino también por sus clases, apoyo y amistad. A Arnulfo Herrera Curiel, Israel Ramírez Cruz, César Becerril Gómez y Gerardo Altamirano Meza, mis sinodales, por su atenta lectura e interés en este trabajo.

A todos aquellos que me han dado su cariño, principalmente a Leticia Pacheco, Alejandro Vite y Guillermo Ojeda (*in memoriam*).

Quiero, finalmente, manifestar mi profundo agradecimiento a aquella sin la que este proyecto que es mi vida no sería posible: mi *alma mater*, mi Universidad.

C. V. P

## Introducción

Gilberto Owen es reconocido, sobre todo, como poeta, pero también fue uno de esos seres singulares por la manera trágica y ligera en la que vivió. Tanto su obra como su vida participan del silencio. La primera por ser ese enmudecimiento de la palabra que es la poesía; la segunda por trascender los límites de su propia existencia. Ambas, vida y obra, son el interés de este estudio. Pero tan incierta es la una y tan incommensurable la otra que con frecuencia se confunden; por ello, cuando la crítica literaria ha analizado el eco provocado por Owen, el aficionado a sus versos se siente angustiado ante la incapacidad de asir sentido alguno. A menudo la base de este sentido se busca en lo que el poeta pensó y vivió mientras componía su obra. Sin duda, las sugerencias que un artista, cualquiera que éste sea, hace respecto a la «materia» que nutrió su creación bien pueden ser de utilidad para evitar intentos de comprensión fallidos, pero no dejan de ser una ayuda peligrosa. ¿Es imprescindible saber lo que un poeta pensó y vivió a la hora de componer sus poemas? De ser sí la respuesta, ¿qué ocurre con todas aquellas obras anónimas?, ¿acaso carecen de sentido? Desde luego que no. El crítico literario no debe, bajo ningún motivo, desplazar el equilibrio poético que ha logrado una obra con los motivos privados del poeta.

En mi opinión, se ha hecho poco por comprender la palabra poética de Owen. Para el lector de Owen no se ha cumplido una de las tareas más urgentes: separar el estudio literario del biográfico. Este libro está dedicado, pues, a tal empresa.

Las tres partes que componen este esfuerzo centran su atención en un tema específico. Primero, la biografía. A través de una investigación hemerográfica, principalmente, y bibliográfica recopilé toda la información que me fue posible sobre Gilberto Owen y realicé un trabajo de síntesis y comparación con la finalidad de ofrecer un panorama lo más

completo posible de la vida del poeta. La necesidad de este apartado se justifica porque, hasta ahora, las investigaciones bibliográficas se han centrado en periodos específicos de la vida del poeta, y a pesar de que existen dos trabajos que abarcan toda la vida de Gilberto Owen, ninguno es suficiente. El primero, «Hacia una biografía de Gilberto Owen» de Inés Arredondo, debido a su brevedad, deja enormes huecos sin aclarar y, además, contiene información que se ha descubierto incorrecta. El segundo, *Invitación a Gilberto Owen* de Vicente Quirarte, es un documento desafortunado y confuso debido a varias razones, la principal: mezcla la vida del poeta con la literatura que él mismo —me refiero a Vicente Quirarte— crea, es decir, hiperboliza y llena los espacios poco conocidos de la vida del poeta con invenciones literarias, de hecho reproduce, en los primeros capítulos del libro, fragmentos bastante amplios de su anterior libro *El azogue y la granada. Gilberto Owen en su discurso amoroso*, en los que ya se deja ver esa inclinación de novelar la vida de Gilberto Owen.

El segundo apartado de este libro resume los que a mi juicio son los trabajos críticos más destacados sobre la obra de Gilberto Owen. De ningún modo intento valorar la comprensión que de los poemas de Owen tenga cada crítico, si bien expongo mi postura frente a algunas ideas, no es mi intención desacreditar ninguna de las exégesis. La única finalidad de este apartado es la de mostrar en que situación se encuentra la crítica oweniana, es decir, se trata de lo que la academia da por llamar un estado de la cuestión.

Finalmente, la tercera parte está dedicada a un intento de hacer visible la unidad de sentido correspondiente a un texto específico de Owen: «Sindbad el varado». No trato de establecer de forma unívoca el sentido de esta composición poética. Tampoco digo comprender ya los poemas de Owen. Antes bien, trato lo ambiguo e indeterminado que el poema remueve en mí y que no es coto abierto a la arbitrariedad de mi lectura, sino del esfuerzo hermenéutico que estos versos exigen. Parto, según un principio hermenéutico, del punto en que creo tener una comprensión más o menos segura para decir luego cómo lo entiendo. Por supuesto no trato de poner nombre a cada matiz de la composición poética, quien conoce la dificultad de tal planteamiento sabrá que es imposible, más bien, como ya dije, busco hacer visible la unidad de sentido correspondiente al ciclo «Sindbad el varado» en cuanto unidad lingüística hasta el punto de que los matices, imposibles de abarcar en su totalidad, encuentren su apoyo en un sentido dado. Esto quiere decir que acepto lo que el hecho verbal evoca y, a partir de allí, lleno con mi experiencia

---

propia lo que soy capaz de percibir en el poema. Sólo eso significa entender un poema. Sin embargo, quien en su entendimiento no va más allá de lo que el poeta podría decir también sin recurrir a la poesía no entiende lo suficiente.

## **PARTE I**

*Los seres singulares y sus actos sociales constituyen el encanto de un mundo plural que los expulsa. Se angustia uno ante la velocidad adquirida por el ciclón en que viven esas almas trágicas y ligeras. Eso comienza por unas niñerías; no se ve en ello, al principio, más que juegos.*

JEAN COCTEAU  
*Los niños terribles*

## Suma de apuntes para una biografía

Son varios los esfuerzos que se han hecho para escribir una biografía del poeta mexicano Gilberto Owen. Uno de los primeros, y tal vez el más notable, se debe a Inés Arredondo, quien, en 1979, publicó en el número 107 del suplemento *Sábado* un artículo titulado «Hacia una biografía de Gilberto Owen»;<sup>1</sup> desafortunadamente este trabajo está plagado de incorrecciones. Actualmente, gracias a recientes investigaciones, se ha logrado precisar algunos de los exiguos datos con los que se contaba; sin embargo, ninguno de estos nuevos estudios consigue dar una visión global de la vida del poeta mexicano, pues se centran en periodos específicos, ya sea la infancia, la adolescencia o su vida en el extranjero. Además, la mayoría de ellos continúa haciendo especulaciones, conjeturas o, en el mejor de los casos, recurre a recuerdos, por lo general mal grabados en la memoria de quienes lo conocieron. Parte de lo anterior es fruto de la forzada lectura a la que se han sometido los textos que nos dejó Gilberto Owen. Por un lado, la abusiva necesidad de algunos estudiosos de la obra oweniana por nombrar, datar y localizar cada paso que dio ha llevado al texto literario por senderos que confunden la poesía con la realidad. Hoy en día es difícil encontrar la línea que divide las dos vidas de Gilberto Owen; delimitar la zona que corresponde a los hechos biográficos de la que llena la literatura es una necesidad que se impone ante la confusión.

Por otro lado, debo reconocer que la base de este enredo no es la equivocada investigación, sino la falta de documentos y, sobre todo,

<sup>1</sup> Tal vez como respuesta a las llamadas de atención que sobre el tema hace Tomás Segovia: primero en una conferencia titulada «Nuestro “contemporáneo” Gilberto Owen», pronunciada en francés en la Casa de México de la Cité Universitaire de París en 1965; y posteriormente en su artículo «Gilberto Owen o el rescate» de 1974 que aparece en el número 10 de la revista *Plural*.

la manera en que el mismo Gilberto Owen escribió, o dejó de escribir, sobre sí mismo. El testimonio que legó en sus letras, poesía o no, sobre su propia vida es siempre ambiguo, da la impresión de querer crear su realidad, incluyendo a las personas que lo rodean. Expresa una imagen del mundo, del hombre que busca ser y del hombre del cual busca rodearse; organiza el cosmos y la sociedad, su cosmos y su sociedad: se mitifica.

Mi esfuerzo se enfocará en juntar los diversos textos en los que se ha escrito algo sobre la vida de Owen, si es el caso los compararé y dejaré que por su propio peso se impongan los más convincentes. Trataré de no recurrir a la literatura como fuente de evidencia, salvo la necesidad no me deje opción.

Comenzaré por el principio, que en este caso, y a pesar de la contradicción, es el final; la fecha precisa es el nueve de marzo de 1952, el día en que murió Gilberto Owen. Un año más tarde la Universidad Nacional Autónoma de México publicó un tomo titulado *Poesía y prosa* en el que se recopilaron los textos que hasta entonces se conocían del escritor; el cuidado de la edición estuvo en manos de Josefina Procopio y el prólogo a cargo de Alí Chumacero. En su breve texto, Chumacero describe a un hombre bromista sin seña alguna de solemnidad, cuya conversación se llena de ademanes: manoteos que colaboraban gráficamente en sus frases; delgado, de nariz aguileña y «ojos de huraño gesto». Esta última apreciación, a juzgar por fotografías del autor, más allá de ser objetiva parece uno de los muchos influjos que la poesía tiene sobre la realidad, basta recordar el poema que abre el libro *Perseo Vencido*, «Madrigal por Medusa»; reproduzco la última estrofa:

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*.<sup>2</sup>

Más adelante, en el mismo prólogo, Chumacero destaca el carácter provinciano de Gilberto Owen y asegura que nació un cuatro de febrero de 1904, en El Rosario, Sinaloa. Una vez más comete el mismo error:

<sup>2</sup> Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1996, p.68. Todas las citas que se hagan de Owen provienen de la misma edición; por lo tanto, en adelante sólo se mencionará entre corchetes y dentro del cuerpo principal del texto el número de página o páginas de donde provengan. Las cursivas son mías.

Gilberto Owen no nació en febrero y tampoco el día cuatro, a pesar de que él mismo haya escrito en su «Sindbad el varado»:

Día cuatro,  
ALMANAQUE

Todos los días 4 son domingo  
porque los Owen nacen ese día,  
cuando Él, pues descansa, no vigila  
y huyen de sed en sed por su delirio. [p.71]

En fecha más reciente se halló, en los archivos del que fuera el Instituto Científico y Literario del Estado de México, una copia del acta de nacimiento de Gilberto Owen; en ésta puede leerse lo siguiente:

En la ciudad del Rosario, Sinaloa, a 26 veinte y seis de mayo de 1904, ante mi [sic] Severo Medrano juez del estado civil, compareció la señora Margarita Estrada mayor de edad, soltera de esta vecindad, con habitación en Romero Rubio No. 71, setenta uno, presentando para su registro un niño vivo que nació en su casa a las dos de la mañana del día trece del corriente mes a quien le puso por nombre Gilberto Estrada, hijo natural de la compareciente.<sup>3</sup>

El documento no sólo aclara la fecha de nacimiento, sino también hace énfasis en su condición de hijo natural, hecho que marca de forma sustancial la vida del escritor. Margarita Estrada dio a luz a Gilberto Estrada, quien con el tiempo cambiaría su apellido por el que se supone le perteneció a su padre.

Lo que se sabe sobre el padre de Gilberto Owen en realidad no es mucho, la mayoría es especulación y el resto literatura. Gilberto Owen apenas lo describe como «irlandés y gambusino» [p.197], un año antes de su muerte, en una carta a Margarita y José Rojas Garcidueñas dice: «Lo mataron un día trece de febrero, en las calles del Rosario» [p.294]. Al respecto, José Hilario Ortega escribe:

Una anciana del pueblo me contó que el padre de Gilberto, norteamericano de origen irlandés, era el dueño de la mina y muchas propiedades y que lo habían matado en la revolución. Guillermo Owen debió haber tenido bastantes hijos en El Rosario con las mujeres nativas.

<sup>3</sup> Víctor Luna, «Mito y realidad en Gilberto Owen» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, p. 14.

Su imagen es la prototípica del conquistador, la madre de Gilberto fue una de sus mujeres y Gilberto otro de sus hijos.<sup>4</sup>

Víctor Luna replica:

Guillermo Sheridan cita a José Hilario Ortega a quien una informante rosarina (¿anónima?)<sup>5</sup> le contó que el padre de Owen era norteamericano, dueño de minas entre otras propiedades y claro que tuvo muchos hijos ilegítimos y terminó asesinado a balazos en la época de la revolución. Nada más conveniente para el mito de Gilberto Owen. Sin embargo, de 1885 a 1904 no existe un solo «denuncio» de minas abandonadas o vetas descubiertas que se haya publicado en el periódico oficial del estado, en beneficio de alguien cuyo nombre sea o se parezca al padre de Owen; hay muchos extranjeros y muchos más mexicanos que denunciaban a su favor viejas minas abandonadas o vetas nuevas de metales, pero ninguno de nombre William Owen, ni siquiera Guillermo Owen, me cansé de buscarlo entre los avisos publicados durante casi veinte años y no lo encontré, esto creo, hecha [*sic*] abajo todo argumento que el señor Sheridan [y José Hilario Ortega], crítico incomparable, pueda presentar

<sup>4</sup> José Hilario Ortega, *La personalidad poética de Gilberto Owen*, tesis doctoral, Austin, University of Texas, 1988, p. 38.

<sup>5</sup> En su tesis doctoral, José Hilario Ortega aclara en una nota que el nombre de esta «informante rosarina» es la señora Esperanza Patiño, quien le otorgó una entrevista el veinte de diciembre de 1983, esto lo destaco, más que por hacer notar la falta de Víctor Luna al no remitirse a las fuentes originales, porque en la página 37 de su mismo estudio, José Hilario Ortega transcribe el contenido del acta bautismal de Gilberto Owen, que copio a continuación:

En la parroquia del Rosario a die[z] de junio de 1904 el Sr. Cura D. Felipe de J. Elizondo, bautizó solemnemente poniendo el santo oleo i sagrado crisma a GILBERTO, que nació en esta ciudad el día primero de mayo de mayo del presente año (1904) hijo natural de Margarita (Estrada) ayala; abuelos maternos: Jesús Estrada y Matilde Ayala; padrinos: Rodrigo Patiño y Concepción Espinoza; a quienes advertí sus obligaciones y parentesco espiritual y para constancia lo firmo. (rubrica) PBRO. Felipe DE J, ELIZONDO. [*sic*]

Salta a la vista la relación entre esta «informante rosarina», Esperanza Patiño, y Rodrigo Patiño uno de los padrinos de Gilberto Owen; quiero resaltar también que el estudio de José Hilario Ortega no aclara ni niega el parentesco familiar entre estos personajes, pero en el caso de ser una realidad debe llamarnos la atención el hecho de que posiblemente esta informante no sólo fue una vecina de El Rosario y que pudo haber tenido contacto con Gilberto Owen.

a favor de la existencia física del «gambusino rubio», el supuesto padre biológico de Owen.<sup>6</sup>

Irlandés o estadounidense, la verdad no importa mucho; tampoco importa si lo asesinaron o murió de muerte natural o simplemente abandonó a su suerte a Margarita Estrada. Lo importante es que Gilberto Owen no tuvo padre y esta ausencia derivó en su vida como un problema ontológico: la carencia de la figura paterna se tradujo en sentimientos de desarraigo, de falta de identidad y de pasado.

La infancia de Gilberto Owen es uno de los periodos más inciertos; entre el año de su nacimiento y 1917 transcurren trece años que son una incógnita en la vida del poeta. De nuevo las suposiciones y las conjeturas llenan el espacio, pero esta vez no existe ningún dato concreto que pueda arrojar un poco de luz sobre el misterio; no queda otra opción que la de seguir los restos biográficos que sobreviven en la poesía. Arredondo supone que después de la muerte del padre «él [Gilberto Owen] y la madre se fueron a vivir a Mazatlán, pues siempre para él el mar es el de ese puerto»,<sup>7</sup> conjetura que apoya José Hilario Ortega: «Yo creo que después de la toma del Rosario, en 1914, por los revolucionarios, y de la supuesta muerte del padre de Owen, la madre Margarita Estrada Ayala, tomó a sus dos hijos, Enriqueta y Gilberto, y se fue a vivir al vecino puerto de Mazatlán, en donde permanecieron hasta 1915 o 1916, antes de que se trasladaran al Estado de México».<sup>8</sup> Por su parte, Boldridge asegura que «*In 1914 [...] Owen went with his mother, Margarita Estrada, and his sister to the port city of Mazatlán [...] Three months later the family move to Toluca for economic reasons*»,<sup>9</sup> y explica en una nota que esta información la obtuvo «from personal interview with the poet's sister, Enriqueta Zúñiga de Ávila, June 20, 1968».<sup>10</sup> Como sea que sucedieron las cosas, parece un hecho que Gilberto Owen vivió o al menos conoció bastante bien el puerto, su literatura así nos lo insinúa, no sólo el conocido y multicitado fragmento del poema «Sindbad el varado» que dice:

<sup>6</sup> Víctor Luna, *op. cit.* p. 15.

<sup>7</sup> Inés Arredondo, «Apuntes para una biografía» en *Revista de Bellas Artes*, 3ª época, número 8, 1982, p.44.

<sup>8</sup> José Hilario Ortega, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>9</sup> Effie Jolene Boldridge, *The Poetry of Gilberto Owen*, tesis doctoral, Columbia, University of Missouri, 1970, p. 8.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 140.

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. [p.71]

«Además [continúa Arredondo] en su novela *La llama fría* hace referencia a lugares y paseos perfectamente localizables en Mazatlán, aunque él no mencione el puerto por su nombre». Es cierto que no se necesita conocer físicamente un lugar para escribir sobre él, numerosos ejemplos podemos hallar en la literatura, pero también es cierto que la idea de que Gilberto Owen haya pasado parte de su infancia en el puerto y de que su literatura guarde recuerdos legítimos no es tan descabellada.

Como ya había mencionado, no es hasta 1917 que la biografía de Gilberto Owen se aclara un poco. Para Arredondo la llegada del poeta a Toluca se debió a don Francisco J. Gaxiola, quien fuera gobernador del Estado de México por aquellas fechas. Según Arredondo, el licenciado Gaxiola, originario de Sinaloa, se interesó por el joven Gilberto y decidió patrocinar sus estudios en el Instituto Científico y Literario de aquel estado. Guillermo Sheridan añade, en su libro *Los contemporáneos ayer*,<sup>11</sup> que Gilberto Owen debió separarse de su familia y trasladarse solo hasta Toluca. La versión que Arredondo y Sheridan proponen contradice a la que Boldridge relata: «*Three months later the family moved to Toluca for economic reasons*»,<sup>12</sup> y que completan Felipe Mendoza<sup>13</sup> y Víctor Luna.<sup>14</sup> Estos afirman que Margarita Estrada, junto con sus dos hijos: Enriqueta, la mayor, y el pequeño Gilberto, se dirigieron a la capital del Estado de México donde Bardomiano Estrada, hermano de la señora Margarita, los ayudó a establecerse. Una vez en Toluca, Gilberto Owen comienza su formación escolar. La versión que nos entrega Arredondo y que Sheridan amplía termina por derrumbarse según las investigaciones de Francisco Javier Beltrán y Cynthia Ramírez Peñalosa,<sup>15</sup> quienes afirman que durante 1917 y 1918 Gilberto Owen cursó estudios de educación elemental, y que en 1919 se inscri-

<sup>11</sup> Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 2003, p. 153.

<sup>12</sup> Effie Jolene Boldridge, *Op. cit.*, p. 8. Las redondas son mías.

<sup>13</sup> Felipe Mendoza, «Gilberto Owen en El Rosario. Mito biografía» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, p.27.

<sup>14</sup> Víctor Luna, *op. cit.* p. 17.

<sup>15</sup> Francisco Beltrán, y Cynthia Ramírez Peñalosa, «Algunas andanzas de Owen en el ICLEM» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, p. 4.

bió al primer año de secundaria, nivel que se impartía en el desaparecido Instituto Científico y Literario del Estado de México, en su artículo escriben:

En 1919, en la relación de alumnos inscritos a la secundaria, aparece, número de lista 43, página 49, el nombre de Oven Gilberto —en calidad de externo, edad 15 años, originario de Rosario, Sinaloa, tutor Sr. Bardomiano Estrada, domicilio Isabel la Católica # 13—, quien ha sido registrado para cursar las materias de primer año de secundaria. La fecha de inscripción es el 30 de enero de 1919.<sup>16</sup>

Algo a destacar es que precisamente en estos años de Toluca fue cuando Gilberto Estrada se convierte en Gilberto Owen. Más adelante, Beltrán y Ramírez Peñalosa hacen un recuento en el que se detalla la inconsistencia que existió en el apellido del joven Gilberto:

La primera vez que nos encontramos con el apellido paterno de Owen es en la lista de asistencia a la materia de francés. En este sentido, también resulta interesante las listas de asistencia del profesor Filiberto Navas —hombre atlético que impartía las materias de Ejercicios Físicos Militares y Gimnasia—, donde, inicialmente, algunas veces nuestro poeta aparece como Estrada Gilberto, y en otras Estrada Oven Gilberto. Posteriormente, en el mes de febrero, tenemos Gilberto Oven Estrada. En marzo, la lista es reordenada, y en ella se registra a Estrada O. Gilberto, denominación que permanece hasta junio, cuando reaparece Estrada Gilberto, que, en agosto, vuelve a ser Estrada O. Gilberto. El ciclo escolar termina con Estrada Gilberto y sus 28 inasistencias.

La caótica situación reflejada en las listas del profesor Filiberto Navas es una muestra del conflicto que el nombre significó para Gilberto Owen. [...] el apellido con el que nuestro poeta es oficialmente aceptado en el Instituto es el de «Oven», aunque de vez en cuando, realmente pocas veces, la ortografía cambia a Owen.<sup>17</sup>

Fue en estos años de Toluca cuando Gilberto Owen se fugó por completo de Balmes, como él mismo lo dice en su «Nota autobiográfica» de 1933 para referirse a las aspiraciones familiares que lo querían obispo. En Toluca explotó su vena literaria, posiblemente debido a las amistades que encontró, de las que podemos destacar la de Rafael Sánchez Fraustro, a quien le dedicó uno de sus primeros poemas: «Confia-

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 5.

mente, corazón...», fechado el veintisiete de diciembre de 1920; copio la dedicatoria: «A Rafael Sánchez y F., por el cariño y la amistad francos y leales que nos unen desde la niñez, y por la casi identidad de nuestras vidas, dedico estos versos sinceros» [p.16]. Firma como G.O.E; el escritor ya ha incorporado definitivamente el apellido paterno a su nombre. También debemos destacar la presencia de su profesor don Felipe Villarello, quien dictara los cursos de Moral e Idioma Nacional, curso, este último, donde hubo de aprender Retórica y Poética; Gilberto Owen lo recuerda en una carta a Elías Nandino de la siguiente manera:

Tus décimas a XV me conmovieron. Yo no soy capaz de escribir así, porque una vez nos peleamos don Felipe N. Villarello, mi profesor de retórica y poética, y yo. Se atrevió a decirme que mis versos en latín estaban bien, pero que era «un latín de Cocina», y en el mismo instante me dediqué a lo que con tanta gracia llaman verso libre, aunque siempre como que es un poco más rígido. [p.292]

Después de su ingreso al Instituto mexicano, las noticias sobre el poeta dan un salto hasta el once de abril de 1920, fecha en la que es nombrado subdirector de la Biblioteca Pública de Toluca, experiencia que recordaría tanto en su ya mencionada «Nota autobiográfica»: «Fui eso que llaman un libre pensador, me hice bachiller, dirigí una biblioteca en la que había más de Teología que de Física [...]» [p.197]; como en su poesía:

O volveré a leer teología en los pájaros  
a la luz del Nevado de Toluca [p.80]

Un poco más tarde, en mayo del mismo año, fue colaborador y secretario del semanario ilustrado *Manchas de tinta*, al mismo tiempo que, al lado de su amigo Rafael Sánchez Fraustro, formó un pequeño periódico manuscrito llamado *El tank*. Posteriormente, el dieciséis de febrero de 1921, en una carta dirigida al gobernador del Estado de México, la Cámara Local Estudiantil pide que se considere la participación de los alumnos en la designación del director del Instituto; entre otros, firma Gilberto O. Estrada como secretario de la comisión permanente. En agosto del mismo año, éste colabora con el poema «No me pidas, amiga» en la revista *Policromías*, editada en la Ciudad de México por Antonio Helú. Para 1922, Gilberto Owen destaca como director general y fundador de la revista *Raza nueva*. Un año después, el joven poeta vuelve a aparecer, esta vez en tres documentos: el primero

es un oficio firmado por el prefecto superior del Instituto Científico y Literario dirigido al C. Gilberto Owen Estrada, en el cual escribe: «La Dirección de mi cargo, teniendo en cuenta el alto valor intelectual de usted se ha servido nombrarlo Vocal del Jurado que habrá de verificar el examen extraordinario de Literatura General y Castellana, que sustentará el joven Samuel C. García»,<sup>18</sup> fechado el veintiséis de abril de 1923; el segundo es un citatorio dirigido a los profesores, Gilberto Owen uno de ellos, al examen del mismo alumno; y, por último, el tercer documento es el tema a desarrollar para la prueba escrita del examen extraordinario, con fecha del veintisiete de abril de 1923. Lo interesante a destacar de estos tres documentos es que Gilberto Owen, a sólo cuatro años de su ingreso al Instituto Científico y Literario y con casi diecinueve años, ya es reconocido por su «alto valor intelectual», distinción que seguramente le valió para ser elegido como orador ante el presidente Obregón en una de sus giras de trabajo por el Estado de México. Tanto Arredondo como Sheridan afirman que el discurso que Gilberto Owen pronunció frente al presidente fue tan de su agrado que éste dispuso traerlo a la Ciudad de México. Así comenzaría una nueva etapa en la vida del escritor rosarino.

Gilberto Owen llegó a la capital en 1923 para desempeñarse en la Secretaría de la Presidencia. A sus diecinueve años tenía como tarea leer los periódicos en la madrugada con el fin de elaborar una síntesis que el presidente Obregón leía a la hora del desayuno. Además de su trabajo en la Secretaría, Gilberto Owen se matriculó en la Preparatoria Nacional, aunque el gusto —o el disgusto, a decir de algunos comentaristas suyos— le duraría poco. Un impertinente y burlón comentario le causarían la expulsión. El pasaje lo relata él mismo en el texto «Encuentros con Jorge Cuesta»:

Porque nos asfixiaba, aquella tarde, como nunca, la mordaza del aula, y porque aquel profesor hablaba y hablaba monótono e insípido, repitiendo cosas que ya sabíamos, adormeciendo a los más e irritándome a mí, cuando pronunció el disparate comenté en voz alta: «¿cómo iban a caminar esos ejércitos, *día* y *noche*, bajo los rayos del sol?» El silencio de segundos que siguió a mi impertinencia se rompió pronto, cuando mi compañero de la izquierda echó a reír. Ruidosamente con una áspera risa, echando la cabeza hacia atrás. Y luego dómine:

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 6.

—Los señores Owen y Cuesta se servirán abandonar el salón. El rector será notificado. [p.240]

La escena anterior resulta trascendente porque aquella «fue la primera vez [continúa Gilberto Owen] que oímos nuestros nombres asociados» [p.241]. La amistad con Jorge Cuesta fue de suma importancia para el desarrollo del escritor que llegaría a ser Gilberto Owen. Según Arredondo aquí comienza otro de esos mitos que plagan la vida del escritor; para la investigadora, Gilberto Owen inventa cuando afirma que no volvió a la Preparatoria, ella asegura lo contrario:

Según sigue contando. Cuesta volvió a la preparatoria y él no estudió más. Pues bien, la verdad es que él también volvió a la Preparatoria Nacional y cursó después dos años de Jurisprudencia, como consta en su expediente con certificados y calificaciones anexos.<sup>19</sup>

La amistad de Jorge Cuesta y Gilberto Owen se reafirmó día a día, sus encuentros en la biblioteca o en el café América fueron el fondo de una relación que en palabras del mismo Gilberto Owen: «nunca di ni daré por muerta» [p.241]. Mientras el padre Brown se divertía poniendo sal en la azucarera, volteando cuadros, o atrasando los relojes, Gilberto Owen ampliaba, de la mano de Jorge Cuesta, sus horizontes. A las reuniones en el café asistían, además del padre Brown, Antonio Helú, Rubén Salazar Mallén y un poeta al que Gilberto Owen recuerda con el apelativo de Gonzalitos. Poco tiempo después hizo acto de presencia Xavier Villaurrutia, el otro inseparable de Gilberto Owen:

A aquel café llegó una tarde, a descubrirnos, un escritor de nuestra edad y ya admirado desde entonces por muchos y por nosotros. Pero hay una frase de Novo que lo dice mucho mejor: «Entonces Xavier Villaurrutia, que tiene mejor carácter que yo descubrió a dos jóvenes extraordinariamente delgados e inteligentes: Jorge Cuesta y Gilberto Owen...» Casi desde la llegada de Villaurrutia pusimos mesa aparte, y pronto nos fuimos a otro café. [pp. 241–242]

La amistad con Xavier Villaurrutia estimuló el trabajo poético de Gilberto Owen, asimismo, lo persuadió de publicar en la revista *Antena*, fundada por Francisco Monterde García Icazbalceta, su poema

<sup>19</sup> Inés Arredondo, *op.cit.* p.44. El expediente al que se refiere Arredondo es el de la Secretaría de Relaciones Exteriores: Exp. 14–18–5.

«Playa de verano»;<sup>20</sup> juntos encontraron a Juan Ramón Jiménez y como resultado de la lectura disciplinada durante 1924, Gilberto Owen escribiría al año siguiente el poemario *Desvelo*.<sup>21</sup> Por su parte Jorge Cuesta lo llevaría por nuevas lecturas (Gide, Valéry), la norma fue el rigor cerebral que le obligaría, a estocadas de lógica poética, 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», y me enseñó a buscar esas normas en el clasicismo francés» [p.245]. Gilberto Owen explicaría la amistad con Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia de la siguiente manera:

No por accidente inexplicable, sino por selección electiva natural, fue de él [se refiere a Xavier Villaurrutia] y de Jorge Cuesta de quien más cerca estuviéramos en días de aprendizaje y juego y heroísmo que aún no es hora de recordar, en esta ausencia incompleta que sólo la distancia geográfica ha establecido. [p.231]

La relación con el resto del grupo de Contemporáneos llegó de la mano de Xavier Villaurrutia, un poco más por accidente. La integración de Gilberto Owen con el resto del grupo no se dio con la misma naturalidad, incluso, puede sospecharse que al principio no causó una gran impresión, sin embargo, nada impediría que tomara su lugar dentro del grupo, dentro de esa conciencia colectiva de la que él ocuparía el sector teológico:

Creo haber sido la conciencia teológica [escribe Gilberto Owen a Elías Nandino] de los Contemporáneos, y quiero recordar para ti, de quien seguiré siendo llamado Píladés, que una tarde le expliqué a Xavier que era mortal. Él no lo creía. No existe, le dije, hablando de unos poemas, lo intemporal. Todo lo que vive está condenado al tiempo. Lo que está puede ser eterno, pero entonces se llama Caos, y no es, no vive. Dios no está, existe. Llegó después del Caos, y morirá cuando el Caos vuelva a estar en todas partes. Dios es mortal y lo son los ángeles, y lo son los Xavieres Villaurrutias y los Elías Nandinos. Aunque ellos no lo crean, y uno en el cielo y el otro bajo el cielo de México me juzguen pedante e ingrato. Porque yo soy su conciencia teológica. [p.290]

<sup>20</sup> Gilberto Owen, «Playa de verano» en *Antena*, IV, octubre de 1924, p. 7.

<sup>21</sup> Este poemario se quedó, como dice Gilberto Owen, «en el limbo de lo inédito» no es hasta la edición de 1953 hecha por la Universidad que el libro ve la luz.

La integración de Gilberto Owen al grupo fue significativa también en el plano creativo para los demás. Consigue afianzar su reputación entre los miembros del grupo, entre otras cosas, porque vivía entregado a la escritura. Durante 1925 redactó *La llama fría*, novela que gozó de una suerte distinta a la de su poemario *Desvelo*; *La llama fría* apareció publicada en *El Universal Ilustrado* el mismo año. Este relato es importante no sólo en la trayectoria de Gilberto Owen, sino para todo el grupo, ya que fue la primera pieza narrativa publicada por un miembro de la generación, se adelanta a *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y a *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet. Este hecho parece haber desatado una urgencia por parte del grupo por narrar en prosa.

A principios de 1926 Jorge Cuesta se dirigió a la hacienda de El Potrero en Córdoba, Veracruz, en calidad de químico residente, viaje que se prolongó hasta finales del año; esta ausencia de la capital y de Gilberto Owen propició que los lazos entre éste y Xavier Villaurrutia llegaran a su punto más alto. En estos meses, impulsado por un delirio creativo, Gilberto Owen comenzó la redacción de su *Novela como nube*, así como la de los poemas que más adelante se reunirían en *Línea*; al mismo tiempo, junto a Salvador Novo y a su ya inseparable Xavier Villaurrutia, participó en los planes de uno de los proyectos más importantes para el grupo: la revista literaria *Ulises*.

Salvador Novo, en su calidad de jefe editorial de la Secretaría de Educación Pública, fue el responsable de la publicación y se encargó de conseguir el apoyo económico y la infraestructura para desarrollar la revista; sin embargo y a pesar de las facilidades que suponía el puesto, no fue hasta mayo de 1927 que el primer número de *Ulises* vio la luz. Además de Salvador Novo, la revista se nutrió con los textos de Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Samuel Ramos como colaboradores fijos; en menor grado se incluyeron participaciones de Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo; Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza no colaboraron jamás.

*Ulises* representa, para la historia de las revistas literarias de México, el alejamiento de la retórica modernista y el ingreso a la vanguardia: «Es la típica revista de experimentación juguetona y rapaz, impredecible, eficaz termómetro de la atmósfera cultural mexicana de finales de los años veinte tanto por lo que dice como por lo que calla.»<sup>22</sup> Es en las

<sup>22</sup> Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p.281.

páginas de esta revista donde Gilberto Owen consolida su voz poética, aquí publica fragmentos de su *Novela como nube*,<sup>23</sup> además de varios poemas incluida su «Poética».

Pero Ulises fue un proyecto más amplio. Además de publicar la revista, el grupo de amigos se interesó por formar también una compañía de teatro experimental que sacara del letargo a los escenarios que languidecían infectados de un bicho español que contagiaba a los actores mexicanitos afectándoles la voz y obligándolos a cecear. El Teatro de Ulises comenzó como un experimento privado. A puerta cerrada en la calle de Mesones número cuarenta y dos, el grupo representó los días cuatro y cinco de enero de 1928, con decoraciones de Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda y con actuaciones de Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Antonieta Rivas Mercado,<sup>24</sup> las obras *Simili* de Claude Roger Marx, traducida por el mismo Gilberto Owen, y *La puerta reluciente* de lord Dunsany, en una traducción de Enrique Jiménez Domínguez.

En febrero de 1928 apareció el último número de la revista *Ulises*, pero la aventura se prolongó unos meses más sobre el escenario. El doctor Puig Casauranc fue secretario de Educación, jefe de Salvador Novo y mecenas del grupo. Con la salida del doctor Casauranc de la Secretaría, el dinero con el que se sostuvo la revista se terminó: Salvador Novo se dio cuenta de esto y decidió abandonar el barco; Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia intentaron conseguir dinero para evitar el hundimiento pero fracasaron, por lo que decidieron gastar su entusiasmo en la producción de la temporada del Teatro de Ulises en el Virginia Fábregas en mayo de 1928. El desastre era previsible. La antipatía de la que el grupo gozaba de algún sector conservador y nacionalista del

<sup>23</sup> Gilberto Owen terminaría *Novela como nube* hasta 1928 en Nueva York.

<sup>24</sup> Antonieta Rivas Mercado fue fundamental para el Teatro de Ulises. Salvador Novo lee en un discurso preparado para la primera función pública lo siguiente: «El destino, que en todo está, hizo que se encontraran en su camino [se refiere a él y a al resto del grupo] a la señora Antonieta Rivas. Ella, que una vez quiso estudiar linotipista, que ha viajado por todo el mundo, que nada y monta a caballo, que ha emprendido cursos de filosofía y de idiomas, ofreció en seguida su práctico y bien demostrado entusiasmo.» Es evidente que ese «práctico y bien demostrado entusiasmo» al que se refiere Salvador Novo incluye la aportación del capital que se necesitó para la empresa teatral. El discurso puede leerse en Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994, pp. 60–62.

arte mexicano se agudizó al grado de que en el Teatro Principal, apenas a unas cuadras del Fábregas, se montara una comedia ligera titulada *El teatro de Ulises* en la que el grupo fue presa de la saña burlona y la caricaturización. El escándalo no se hizo esperar y el morbo arrastró gente al Fábregas para confirmar por sí mismos el origen de tales burlas. Salvador Novo recuerda: «nos llenaron de injurias en los periódicos, pero llenamos el Fábregas con nuestras funciones».<sup>25</sup> Guillermo Sheridan lo describe de la siguiente manera:

Hordas de periodistas, de poetas y escritores enemigos del grupo, funcionarios y profesores, en efecto, llenaban el Fábregas durante la célebre quincena para admirarse o escandalizarse (la actitud a tomar ya estaba decidida desde antes de que se levantara el telón) de las escenografías de Castellanos o Montenegro y las actuaciones de Novo, Owen, Villaurrutia, Luquín, Clementina Otero y los demás.<sup>26</sup>

La mala acogida que tuvo el Teatro de Ulises es simétricamente opuesta a la aportación que hizo al teatro mexicano y a la cultura nacional en general. El proyecto resultó un movimiento de renovación, se convirtió en los cimientos de nuestro teatro contemporáneo; por primera vez en México se representaron obras de Dunsany, Eugene O'Neill, Charles Vidrac, Claude Roger Marx y Jean Cocteau; proyectos posteriores tan importantes como el Teatro de Orientación, dirigido por Celestino Gorostiza y Julio Bracho, deben parte de su concepción al Teatro de Ulises.

Otro acontecimiento importante que se debe rescatar del Teatro de Ulises es que para Gilberto Owen no sólo fue una aventura artística, fue, sobre todo, una aventura amorosa. Clementina Otero era una joven actriz que participó en la compañía de teatro experimental. Gilberto Owen se enamoró de ella, aunque ésta nunca le correspondió. El amor que sintió este joven de apenas veinticuatro años resulta trascendente para su literatura porque de él se desprenden frutos importantes: por un lado, poesía y, por otro, una nutrida correspondencia de no poco valor literario.<sup>27</sup> Gilberto Owen relata su encuentro con Clementina Otero de la siguiente manera: «Con Salvador Novo y otros sifides fundamos *Uli-*

<sup>25</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 69.

<sup>26</sup> Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p.300.

<sup>27</sup> La Universidad Autónoma Metropolitana reunió y publicó las cartas bajo el título *Cartas a Clementina Otero*, México, 1988.

ses, revista de curiosidad y crítica, y luego un teatro de lo mismo, en el que fui traductor, galán joven y tío de Dionisia. Dionisia se llamaba Clementina, pero yo le decía Emel, Rosa y qué sé yo» [p.198]. En la poesía la recuerda así:

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. [p.69]

El proyecto Ulises llegó a su fin con la temporada de teatro en el Fábregas, pero el grupo no permaneció a la expectativa. Mientras la crítica aún continuaba ensañándose y desacreditando a los jóvenes, ellos contestaron con la *Antología de la poesía mexicana moderna* que fue publicada, apenas unos días después de que terminaran las funciones en el Fábregas, el mismo mes de mayo. Las reacciones no se hicieron esperar: los detractores del grupo despotricaron contra lo que consideraron que fue «una afrenta al pueblo de México, una insolencia a su historia, que estos *sensitivos* decidan quiénes son nuestros poetas y peor aún, que ellos mismos pretendan serlo».<sup>28</sup> La *Antología* se divide en tres partes, la última de ellas dedicada a la obra de los miembros del grupo, exceptuando a Jorge Cuesta y sumando a Manuel Maples Arce. Owen colaboró con ocho poemas: «Sombra», «Teologías», «Alegoría», «Viento», «Maravillas de la voluntad», «Interior», «Novela» y «Poética». La nota que la *Antología* dedica a Gilberto Owen comenta que:

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 inesperados, 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 acertar, 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

<sup>28</sup> Jorge D'Abuisson *apud* Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 314.

agua. ¿Dónde acaba el cristal, dónde empieza el agua? Tan claro como un vaso de agua, tan claro y tan misterioso.<sup>29</sup>

Al mes siguiente de la publicación de la *Antología*, el quince de junio de 1928, Jaime Torres Bodet junto con Bernardo Ortiz de Montellano consiguió publicar el primer número de la revista *Contemporáneos*, proyecto que habían trazado desde principios del año. Esta revista fue la que le dio nombre al grupo, aunque de manera injusta. No todos los miembros estaban muy de acuerdo con la publicación debido a la personalidad de Jaime Torres Bodet. Gilberto Owen colaboró en los números dos, cuatro y siete con los textos: «Examen de pausas», «Paul Valéry: pequeños textos: comentarios de grabados» (traducción) y el «Poema en que se usa mucho la palabra amor», respectivamente. Después cerraría filas con Salvador Novo, Jorge Cuesta y José Gorostiza. No es hasta mayo de 1929 en el número doce de la publicación y sólo cuando Jaime Torres Bodet dejó la dirección en manos de Bernardo Ortiz de Montellano, que de golpe se recibieron las colaboraciones de los disidentes, con excepción de Salvador Novo, que no dio su brazo a torcer hasta julio de 1930, en el número veintiséis.

A mediados de 1928, con el proyecto Ulises atado a la escasez económica y mientras Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano publican *Contemporáneos*, Gilberto Owen ingresó, el primero de julio, al cuerpo diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores; los motivos que lo llevan a tomar esta decisión no son muy claros, es difícil entender por qué busca salir al extranjero y dejar en México a sus queridos amigos y a Ulises, proyecto al que se aferra, pero sobre todo a Clementina Otero. La única justificación es el deseo de viajar. Nada lo detiene y pocos días después pisa el suelo de Nueva York bajo el cargo de escribiente de primera en el Consulado de México de esa ciudad. Este es el principio de una larga ausencia.

Durante su estancia en Nueva York, el burócrata dedicó sus mañanas a redactar las filiaciones medias de los marinos estadounidenses que harían escala en los puertos mexicanos de Veracruz o Tampico:

Mañana tendrá [Escribe Gilberto Owen sobre sí mismo] que tratar con todos los marineros y todas las gentes groseras del mundo. Les cobrará dos o tres dólares hasta completar 25 000.00. Cuando

<sup>29</sup> Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Québec, Écrits des Forges-FCE, 2003, p. 605.

llegue aquí [se refiere al cuarto que alquila] estará cansado de oír un inglés despedazado, hiriente, y le sonarán dulces las palabras de Mrs. Pritchard, y muy sabrosa su cocina. Es inglesa, su marido es inglés, su prima inglesa. Owen es el único huésped. [p.262]

En sus tiempos libres, Gilberto Owen se las arregló para visitar las cataratas del Niágara, ver mucho cine y hacer en un *trip to the moon* que ofrecía el parque de diversiones de Coney Island como su atracción principal: el también llamado *cyclorama* era una suerte de espectáculo resultado de la mezcla del teatro y el juego mecánico. De las cataratas se conserva una foto; del cine, Gilberto Owen incorpora a su literatura sus procedimientos; y de su viaje a la luna, nace «El río sin tacto».

«El río sin tacto» está compilado, por error, en el apartado «Otros poemas» dentro de sus *Obras*. La equivocación radica en que el texto no es un poema, al menos, no fue escrito como tal, aunque tenga en sí mucho de poesía. El error comienza en 1930 cuando sus amigos en México deciden publicar en los números veintiocho y veintinueve de la revista *Contemporáneos* los escritos que Gilberto Owen ha estado enviándoles desde Nueva York, consideran que «El río sin tacto» es un poema, a pesar de que el mismo Gilberto Owen especifica, en una carta a Xavier Villaurrutia del veintiocho de julio de 1928,<sup>30</sup> que se trata de un guión cinematográfico.

La historia detrás de «El río sin tacto» involucra a otro mexicano en Nueva York: Emilio Amero, un artista plástico que entre otros soportes utilizó también el celuloide como medio de expresión. Él y Gilberto Owen trabajaron juntos en una película cuyo argumento sería el escenario que escribió el poeta. No existen pruebas de que el proyecto cinematográfico haya llegado a buen fin; sin embargo, hago la mención porque este proyecto, que comenzó Gilberto Owen, continuó posteriormente, cuando el poeta dejó Nueva York, entre Emilio Amero y Federico García Lorca. El escritor español parece haber continuado sobre el trabajo que Gilberto Owen dejara inconcluso y, aunque el proyecto tampoco se logró culminar en esa ocasión, parece haber influido en la escritura del texto «Viaje a la luna» del escritor peninsular.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> La carta puede hallarse en Gilberto Owen, *op. cit.*, p.260.

<sup>31</sup> Guillermo Sheridan tiene un notable ensayo sobre el tema titulado «Gilberto Owen y García Lorca en la Luna». Lo podemos hallar en el libro del mismo autor *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, México, UNAM, 2008, pp. 105–127.

Además de trabajar con Emilio Amero, Gilberto Owen se ocupó y preocupó por otras labores; entre las ocupaciones, finalizó su *Novela como nube*, que se publicaría en México bajo el sello editorial Ulises en 1928 y escribió los poemas que, sumados a los que publicó en la *Antología*, forman *Línea* y que Alfonso Reyes publicaría en 1930. La preocupación que lo absorbió fue la de conseguir financiamiento para continuar con la revista *Ulises*. Gilberto Owen, en una carta a Xavier Villaurrutia, explica los planes que tiene para conseguir el apoyo económico para seis o diez números:

De las gentes de *Transition* estoy seguro, porque un hermano de Jolas, pianista inteligente, ha venido a ser mi hermano de leche por gracia de una señora —aquí empieza un chisme estrictamente privado— que será la que pague unos cuantos números, seis o diez. —No te alarmes, no se parece a Antonieta, no escribe, no desea mención de su nombre, es mujer de un músico prominente de aquí, fue amiga de Crow Ransom cuando *The Fugitive*, lo es mía desesperadamente, no la amo y le gusto, y como no puedo rodriguezlozanearla, pues me quemaría mis manos más cualquier dádiva para mí, he encontrado justo satisfacer sus deseos de obligarme a algo, chuleándola sin pena para beneficio de nuestra obra—. Por supuesto que si el origen te disgusta con no hacerlo basta. [p.267]

La estancia neoyorquina terminó en los primeros días de octubre de 1929. A través de un telegrama fechado el tres de octubre, la Secretaría de Relaciones Exteriores dispuso que el escribiente Gilberto Owen se transfiriera al consulado de México en Detroit, Michigan. La posesión del puesto tuvo lugar en aquella ciudad el día once del mismo mes. Sobre la estancia en Detroit no existen muchos registros: no hay literatura, no hay testimonio de amigos, esta vez, ni siquiera hay suposiciones; lo único, si acaso, es que en una carta a Alfonso Reyes fechada en Bogotá, el ocho de marzo de 1933, Gilberto Owen hace referencia a «La vida de sindbad, que empecé a escribir, danza también, hace tres años [cuando Gilberto Owen residía en Detroit]» [p.278]. Después de Detroit, Vicente Quirarte afirma que Gilberto Owen fue comisionado a Cincinatti, Ohio, en enero de 1931 y transcribe como «único testimonio personal de este año» un fragmento de una carta dirigida a Alfonso Reyes.<sup>32</sup> La versión que Quirarte ofrece resulta un poco menos que dis-

<sup>32</sup> Vicente Quirarte, *Invitación a Gilberto Owen*, México, UNAM y Equilibrista, 2007, pp. 83–84. Quirarte aclara en nota al pie que el fragmento de la carta a Alfonso Reyes proviene de la página 276 de las *Obras* de Gilberto Owen.

paratada, pues la carta que cita aparece fechada, sin mes, en Nueva York en el año de 1930, lo que hace pensar que Gilberto Owen no cortó de tajo sus lazos con esta ciudad mientras residía oficialmente en Detroit. El error puede ser atribuido a un descuido del investigador, pero en el caso de que sea una errata en la edición de las *Obras*, lo más natural sería que resaltara su corrección. De cualquier modo, lo cierto es que el catorce de febrero de 1931 un correo aéreo enviado desde México por el Departamento Consular y de Personal de la Secretaría de Relaciones Exteriores lleva la notificación en la que se consigna a Gilberto Owen el puesto de escribiente de tercera especial en Lima, Perú; dos días después se le otorgan pasajes y viáticos de Detroit a la capital peruana por la cantidad de setecientos dos dólares con catorce centavos. Así se abre paso un capítulo nuevo en la vida de este poeta errante.

Gilberto Owen rompió la relación epistolar con Clementina Otero desde finales de 1928, pero todo apunta a que aún mantuvo vivos, por algún tiempo, los sentimientos amorosos hacia ella, a pesar de sus relaciones con otras mujeres. Gilberto Owen es claro al referirse a un romance que sostuvo con una sueca, a la que tuvo virgen en una «experiencia mística recomendable». De ella aclara: «No estoy enamorado» [p.260]; el lector atento recordará que, en la cita anterior, Gilberto Owen describe la atracción que ejerce sobre una señora, pero de la cual no está enamorado. Hasta este momento no hubo otra mujer que Gilberto Owen quisiera más que Clementina Otero. En Lima las cosas cambiarían. Una mujer de nombre Rosa Alarco es la protagonista de esta nueva historia, a decir de Arredondo, Gilberto Owen:

se enamora de Rosa Alarco, que tiene entonces 16 años, y quien posee parte desconocida de la obra de Owen, que requerí para publicarla. Es necesario aclarar que, en su poesía, cuando habla de Rosa de Lima no se refiere a la Santa, sino a esta otra Rosa.<sup>33</sup>

Los ecos en la poesía a los que Arredondo se refiere dicen:

Y la guitarra de Rosa de Lima  
Transfigurada por la voz plebeya [p.82]

Además de la relación amorosa con Rosa Alarco, la estancia de Gilberto Owen en Perú también es trascendente porque es allí donde se desarrollaron los síntomas de una enfermedad que contrajo en México

<sup>33</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 45.

por haber leído *El capital* de Carlos Marx: *un sarampión marxista*, en palabras del mismo Owen. Todo indica que en la capital peruana conoció a su amigo Luis Alberto Sánchez y a Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador, este último, de la Alianza Popular Revolucionaria (APRA), de la que Gilberto Owen se convertiría en un activo militante.

La residencia en Lima y la relación con Rosa Alarco duraron poco tiempo, no así sus compromisos con los apristas. El dieciséis de mayo de 1932 Gilberto Owen se trasladó a Guayaquil, Ecuador, unas semanas después, el veinticuatro de julio, a través de un cable dirigido a Alfonso Reyes, embajador de México en Brasil por esas fechas, Gilberto Owen explica: «Representantes peruanos exiliados pidenme transmitirle Haya de la Torre corte marcial intenta fusilarle pretexto revolución Trujillo no obstante hallarse preso desde mayo, rogámosle procure gestión gobierno de Brasil salvarlo».<sup>34</sup> La adhesión de Gilberto Owen al movimiento aprista tiene consecuencias graves. El diecisiete de septiembre de 1932 el encargado del archivo, el señor Pablo Castillo, en una carta enviada a la Secretaría de Relaciones Exteriores, describe la siguiente situación:

Tengo el honor de manifestar que el C. Escribiente de 1ª., Gilberto Owen Estrada, Encargado del Consulado de México en Guayaquil, se presentó en esta capital (Quito) —que está a dos días de ferrocarril— con fecha 10 del actual. [...] Para informar que el señor Owen vino a esta capital en compañía del señor Luis Alberto Sánchez, diputado aprista peruano, deportado. Los periódicos locales hicieron pasar al señor Owen como Secretario del señor Luis Alberto Sánchez. Además, el citado señor Owen dejó instrucciones en la oficina de correos y en la de telégrafos de Guayaquil en el sentido de que toda correspondencia o mensaje dirigido al señor Sánchez fueran expedidos a esta legación. Este dato lo comunico a esa Superioridad en vista de las acusaciones que se han hecho a los funcionarios mexicanos de proteger a los enemigos del Gobierno del Perú [...].<sup>35</sup>

La carta es contundente. Gilberto Owen fue destituido de su puesto el cinco de octubre de 1932; poco más de un mes después, el quince de noviembre, daría su versión de los hechos a través de un oficio en el que pide sea aceptada su renuncia; la Secretaría de Relaciones Exteriores quita el carácter de cese y se le otorga el regreso en calidad de repatriado. Gilberto Owen no vuelve. El quince de diciembre la prensa

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Secretaría de Relaciones Exteriores, oficio No. 268, exp. (866-0).

bogotana mencionó la llegada del exdiplomático para dictar conferencias sobre literatura política. Colombia se convirtió en su hogar hasta 1942.

Gilberto Owen se estableció en Colombia entre finales de 1932 y principios de 1933. Allí conoció a mucha gente que lo estima, él quiere de modo especial a Gustavo Villatoro. En una carta fechada el ocho de mayo de 1933 se puede leer:

Querido Xavier: Mi amigo Gustavo Villatoro va a México a serlo tuyo. Se lleva mi voz para decirte cómo te recuerdo, mi abrazo para apretarte fraternal. Te va a hablar luego de un proyecto en el que yo quisiera ayudarle, en el que tú querrás ayudarlo por mí. [...] Ha sido mi único amigo en Bogotá. Me deja a solas con un montón de gentes que me estiman, pero que no tienen mi amor. —Estoy improvisándoles, una literatura, un arte, un partido político, casi un mundo. Y sé que si lo logro me van a correr también de aquí. Me iré a Panamá, a Chile, a Cuba, qué sé yo. A hacer lo mismo, a pensar en México —tú, mis amigos es México— Cada día más lejos, más en la fábula. [p.269]

El texto habla por sí mismo. Se siente solo y nostálgico; y se dedica a la literatura, al arte y a la política. Un mes antes, el catorce de abril, Gilberto Owen escribe una carta dirigida a Alfonso Reyes, en ella detalla sus actividades:

Enseño en una escuela de obreros; traduzco el *Jeremías* de Zweig para no salirme a la calle a gritar mi protesta contra esta guerra incalificada; quiero hacer en las hojas de diálogo —sale en abril— algo de lo que interrumpió en *Amauta* la muerte de José Carlos Mariátegui. Estoy viviendo una vida dura, sabrosa, a la que sólo le falta la conversación con México para ser lo que he querido, a la que le falta como agua el consejo de mis amigos para fecundar.

Gustavo Villatoro, que el sábado apenas me dejó a solas, yéndose a México, me mostró sus últimos libros. Hambre de leerlos, Alfonso. ¿Y *Monterrey*? Tengo, de cuando sólo me interesaba la pura danza pura, un poema largo: «El infierno perdido»; no sé si publicarlo. Se lo enviaré en consulta. La vida de Sindbad que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los 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. Trabajo en unas notas sobre estética y ética

marxistas, contrastándolas con lo poco que de la realidad americana conozco —Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México. Con los artículos que sobre «La tragedia peruana» he escrito, voy a hacer un pequeño volumen que le enviaré. Y basta de mí. [pp.277–278]

Los primeros años de Gilberto Owen en Colombia fueron difíciles. La dura situación económica que se vivió entre 1930 y 1932 y que arrojó a grandes masas de gente a la calle sin empleo, aún dejaba sentir sus estragos por las fechas en que el poeta mexicano pisó suelo colombiano; compartió pan, vino, trabajo y techo con sus nuevos compañeros. Gilberto Owen, a pesar de la situación o impulsado por ella, trabajó como colaborador frecuente en las publicaciones periódicas *El espectador* y *El tiempo*, desde las cuales continuó apoyando las causas aporistas, además de continuar su quehacer literario. De las colaboraciones en *El tiempo*, en fechas recientes, Antonio Cajero y Celene García han rescatado la que las inaugura: «Filipinas en su víspera», artículo fechado en 1933.<sup>36</sup>

Pero Colombia no sólo fue literatura, arte y política para Gilberto Owen. El dos de diciembre de 1935 contrajo nupcias. Cecilia Salazar Roldán, su esposa, fue hija del general Víctor M. Salazar; de él han asegurado, tanto Arredondo en su artículo de 1977, como García Terrés en su libro *Poesía y alquimia, los tres mundos de Gilberto Owen* de 1981, y Quirarte en su libro de 2007, que fue presidente de Colombia. De Arredondo y García Terrés podría excusarse el error, pero de Quirarte ya es incomprensible, dado que Álvaro Bejarano en un artículo publicado en 1993 aclara que «[...] el General Salazar, no había sido “expresidente de la República”». <sup>37</sup>

Los motivos que llevaron a Gilberto Owen a casarse con Cecilia Salazar no quedan claros. No se ha encontrado documento alguno que refiera algo sobre la relación entre la pareja antes del matrimonio; más aún, las *Obras* no guardan ningún testimonio epistolar de Colombia entre los años 1934 y 1935, la carta más cercana a esas fechas es la ya citada a Alfonso Reyes del catorce de marzo de 1933. A pesar de la intención de estas líneas y uniéndome a las especulaciones, sólo puedo suponer que el enlace se debió más a motivos económicos que

<sup>36</sup> Antonio Cajero y Celene García, «El primer texto de Gilberto Owen en *El Tiempo* de Bogotá» *La jornada semanal*, México, 3 de julio de 2005, p. 3–5.

<sup>37</sup> Álvaro Bejarano, «Abolición de la Aventura. Gilberto Owen en Colombia», *Biblioteca de México*, número 14, México, CONACULTA, 1993, p. 39.

sentimentales. Pero, en pro de la objetividad, regreso a los hechos y que cada lector construya su propio juicio.

El general Salazar acumuló una gran fortuna que heredó a sus hijos como lo relata Bejarano:

El General Salazar murió acaudalado porque, según el decir de cronistas verbales, en las guerras en que participó se dedicó más «a adquirir mulas que a combatir», con las cuales estableció, al llegar la paz, un eficiente servicio de transportes, puesto que apenas se estaba vislumbrando el arribo de los ferrocarriles.<sup>38</sup>

El matrimonio rindió frutos: Victoria Cecilia, la primogénita, nació el cuatro de septiembre de 1936; dos años más tarde nace Guillermo, el segundo y último hijo, también un día cuatro, pero del mes de mayo.

En Colombia Gilberto Owen encontró amigos, trabajo, esposa; tuvo hijos y fundó una librería. Antonio Cajero encontró testimonio de esta nueva empresa del escritor mexicano: una nota del veintiséis de julio de 1936 en el periódico *El tiempo* que da fe de la inauguración del negocio llamado Librería 1936. Transcribo unos fragmentos:

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, a demás, en su nueva función de vendedor, de hombre empeñado en atender al público. [...] Tiene tal gracia y simpatía para ofrecer los tesoros literarios escondidos en ediciones pulquérrimas, los juguetes mejicanos, los cuadernos para niños y otros objetos de escritorio y biblioteca, que nadie sale indemne, sino, como dirían los penúltimos, aliviado de algún peso.<sup>39</sup>

En lo que respecta a la poesía, como ya se mencionó, es durante estos años colombianos que empieza, y tal vez termina (el poema está fechado en Bogotá, 1942), la redacción de su poema mayor «Sindbad el varado», aunque no sea hasta 1948 que se publicó.

Si a *El tiempo* le tocó dar la noticia de la inauguración de la Librería 1936, sería a *El espectador* al que le correspondería la tarea de anun-

<sup>38</sup> Albaro Bejarano, *op. cit.*, p. 39.

<sup>39</sup> Antonio Cajero, «Dos comentarios sobre Gilberto Owen en *El tiempo* de Bogotá», *Boletín Editorial*, número 114, México, COLMEX, 2005, p.25.

ciar el regreso de Gilberto Owen a su país natal. Según la nota de *El espectador* del veintisiete de abril de 1942, Gilberto Owen se despidió de sus amigos colombianos un día antes. Pasaron catorce años para que el poeta decidiera regresar a México. ¿Cuál fue el motivo? Sólo él lo supo. En Colombia dejó a su familia, sus amigos, su librería y la modesta, pero bien ganada fama que había conseguido como poeta e intelectual. Dejó todo para regresar a un México que le dio la espalda antes y que después, a no ser por Xavier Villaurrutia y algún otro, ni siquiera lo recordaba.

A su llegada a México, Gilberto Owen se instaló «en un cuartito del segundo piso en la esquina de Brasil y Paraguay, frente al cine Alarcón». <sup>40</sup> Conoció a Alí Chumacero y con él trabajó «en una oficina que quedaba en Venezuela 5, y que era el Departamento de Publicaciones de la Secretaría de Economía». <sup>41</sup> Era traductor. Al siguiente año, en octubre, se integró a la mesa de redacción de *El hijo pródigo*. Sus colaboraciones son lo mismo poemas que ensayos, traducciones o recuerdos. <sup>42</sup> La vida en México parece no ser muy agradable. Una cita que hace Arredondo al respecto es más que elocuente:

Una persona que lo quiso mucho me dijo textualmente: «Era solo. Todos sus amigos eran gente de cantina, gente de bar. Veía a los Contemporáneos y a otros escritores en las juntas semanales de *El hijo pródigo*, pero no iba a sus casas, era un *déclassé*. Ya no tenía nada, nada, nada». <sup>43</sup>

Pasaron alrededor de nueve años desde que expresó en cartas a Villaurrutia, a Alfonso Reyes y a Enrique Jiménez Domínguez la soledad que sentía fuera de su país. De regreso en México la situación era la misma, nada había cambiado: Gilberto Owen seguía solo. Por otro lado, la cita anterior alude al alcoholismo en el que terminó por sumirse. Arredondo escribe al respecto: «En esa época era ya un alcohólico sin remedio. Bebía incluso en la oficina en que trabajaba». Más adelante agrega: «Después del trabajo se pasaba a la cantina Royalty, en las

<sup>40</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 47.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> A Luis Mario Schneider le debemos la bibliografía de Gilberto Owen, en ella se detallan las participaciones de éste en *El hijo pródigo*.

<sup>43</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p.47.

calles de Brasil. Iba todos los días. Su asiduo compañero era Rubén Salazar Mallén. Tenía una borrachera suave, cariñosa». <sup>44</sup>

En toda esta oscuridad, Gilberto Owen descubrió una luz en los ojos de una señorita a la que conoció antes de partir en 1928 y que dejó menos que niña: su sobrina Blanca Margarita Guerra Estrada.

La relación entre Gilberto Owen y su sobrina parece que no trascendió en un plano físico; el amor que el poeta sintió por la casi niña fue un cariño tierno del que se nutrió y gracias al cual hizo tolerable su estancia en México.

Ya he mencionado la mala fortuna que *Invitación a Gilberto Owen* de Vicente Quirarte tiene, tanto por la información errónea, como por las incongruencias que guarda en sí el texto. Todo lo anterior hacen del libro un documento poco confiable al que hay que tomar con reservas. Sin embargo, debo admitir que sus páginas también contienen información nueva de alto valor, me refiero en específico al testimonio de Blanca Margarita Guerra y a una carta que Cecilia Salazar envió, poco tiempo después de la muerte de su esposo, a su cuñada Enriqueta Guerra Estrada. Por ahora me ocuparé únicamente de lo que Blanca Margarita refiere sobre su tío; ya habrá tiempo, en su momento, de hablar de la carta de la señora Cecilia Salazar.

El testimonio de Blanca Margarita relata experiencias al lado de su tío, pero sobre todo, retrata la nobleza y el carácter infantil, no por ingenuo sino por alegre y travieso, del poeta:

Mi tío Gilberto llegaba a la casa invariablemente metido en su traje cruzado, de color claro, que lo hacía parecer personaje de película de Humphrey Bogart, un Peter Lorre moreno, discreto y flemático a lo mestizo. Aquella tarde ostentabas [*sic*] con una sonrisa más grande que de costumbre. La causa era un vestido, más elegante que todos los de mi guardarropa, que él me había comprado en uno de esos arrebatos sin los cuales no concebía la existencia. Ándele, nena, póngase más guapa, si es posible, porque esta noche nos vamos de parranda.

[...] y cómo me hacía reír cuando decía que las tres mejores novedades de su vuelta a México había sido el edificio de la nacional, el tequila y yo, su sobrina, la misma escuincla de cuatro años con la que se retrataba en la azotea de la casa de Uruguay 105; qué mujer no se sentiría honrada y orgullosa por ir del brazo del tío que le descubría el mundo, que la llevaba al restaurante Lido de Sanjuán de Letrán, al cabaret Leda en la Colonia de los Doctores, allí donde nuestros compañeros de mesa,

<sup>44</sup> *Ibidem*.

todos señores grandes (a los 18 años todos los que nos llevan tres ya son viejos) se llamaban Jorge Cuesta, Diego Rivera, Roberto Montenegro. A veces visitábamos también a don Germán Butze, el creador de *Los Supersabios*.<sup>45</sup>

Es difícil no oponer resistencia al testimonio de Blanca Margarita reescrito por Vicente Quirarte: en específico, la idea de que Gilberto Owen compartiera parranda junto a Jorge Cuesta acompañado de Diego Rivera; no hay que olvidar que el muralista no tenía un gran aprecio por el grupo, de hecho los caricaturizó en algún muro; además, hay que recordar también que Diego Rivera había sido esposo de Guadalupe Marín antes de que ella se relacionara con Jorge Cuesta. A todo lo anterior hay que sumar el comentario que el mismo Gilberto Owen hace en el texto «Encuentros con Jorge Cuesta»: «*No hubo 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*» [p.246].<sup>46</sup> Por último, hay que tener presente que Jorge Cuesta murió el trece de agosto de 1942, sólo unos meses después de la llegada de Gilberto Owen al país.

Lo más importante que se puede rescatar de la relación entre Gilberto Owen y Blanca Margarita es la poesía que motivó. El *Libro de Ruth* es un poema en cinco partes en las que el poeta trata la relación amorosa desde el anhelo por la mujer amada, hasta el desencanto. Los versos hacen alusión a Blanca Margarita:

Me he querido mentir que no te amo,  
 roja alegría incauta, sol sin freno,  
 en la tarde que sólo tú detienes,  
 luz demorada sobre mi deshielo.  
 Por no apagar la braza de tus labios  
 con un amor que darte no merezco,  
 por no echar sobre el alba de tus hombros  
 las horas que le restan a mi duelo.  
 Pero cómo negarte mis espigas  
 si las alzabas con tan puro gesto;  
 cómo temer tus años, si me dabas  
 toda mi juventud en mi deseo.

<sup>45</sup> Vicente Quirarte., *op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>46</sup> Las cursivas son mías.

Quédate, amor adolescente quédate.  
Diez golondrinas saltan de tus dedos.  
París cumple en tu rostro quince años. [p.102]

La historia se repite. Gilberto Owen vuelve a abandonar México. En 1928 el amor por Clementina Otero no lo detuvo; ahora, en 1944 el de Blanca Margarita tampoco podría hacerlo. Regresó a Colombia, tal vez, como lo sugiere Arredondo, para tratar de encauzar su vida familiar, tal vez sólo por sus hijos, o por un disgusto con su hermana Enriqueta Guerra, como se lee en unas líneas de la carta que Cecilia Salazar le escribió a su cuñada:

Quando Gilberto estuvo en México en 1942, me escribía hablándome con verdadero entusiasmo y cariño de Ud. y su hija, a quien llamaba la Nena; a demás [*sic*] sé que durante la enfermedad que tuvo en esa época Uds. lo cuidaron muchísimo; por todos estos motivos yo siempre he tenido grandes deseos de conocerlos; desgraciadamente él se había vuelto muy susceptible, sin duda ninguna a causa de su misma enfermedad, y por alguna cosa, no sé cuál, que pasó entre Uds. y él al final de su permanencia en México, llegó a Bogotá con la idea de que Ud. no quería volver a saber de él. Esto se lo cuento para que sepa por qué en 1946, cuando estuvimos en México, no nos vimos con Uds.<sup>47</sup>

De regreso en Colombia, Gilberto Owen conoció a Álvaro Bejarano, quien trabajaba en el edificio Salazar que era donde estaba la oficina que administraba los bienes de la familia. Álvaro Bejarano era ayudante contable y cobrador; la relación entre él y Gilberto Owen, si bien no fue íntima, es importante ya que de ella se desprende un artículo en el que Álvaro Bejarano ordena sus recuerdos sobre Gilberto Owen. Ellos se conocieron en el Edificio Salazar una tarde:

más o menos de enero o febrero de 1945 [...] Owen iba donde el administrador Rodríguez en la desdolorosa misión de que le entregara por orden de Cecilia («Cuca») unos pesos para mandar al pasaje «Santa Fe» ( en la inmediaciones de *El Tiempo*) a recoger un traje que le estaban confeccionando para una fiesta que habría en la noche y a la que concurriría en compañía del pintor Ignacio Gómez Jaramillo. Dicho esto me ordenó que subiese al 5º piso del edificio a llamar al conductor o chofer de la familia que vivía ahí, llamado Rafael Velosa y con quien conversé muchas veces «sobre el trato que le daban a Don Gilberto»,

<sup>47</sup> Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 136.

resaltándome las humillaciones a que lo sometían con el dinero, lo que luego comprobé por las órdenes que impartían al administrador Camilo Rodríguez.<sup>48</sup>

Sometido económicamente y sin ninguna motivación sólo pudo pasar lo peor: dejarse a merced del vicio. Álvaro Bejarano hace un retrato generoso de uno de los muchos viajes que Gilberto Owen realizó, ya sea a la hacienda Santa Fe, propiedad de la familia de su esposa, ubicada en las inmediaciones del municipio de San Antonio Tena, en Cundina—marca; o bien, a una finca llamada Fidelena, propiedad de la familia Cano de *El espectador*. Cedo la palabra a Álvaro Bejarano:

Rodríguez [el administrador de los bienes de la familia Salazar] me contó la buena impresión que yo le había causado al poeta, quien esperaba verme el sábado siguiente en la finca «Santa Fe», donde pasaría su fin de semana. En efecto el sábado viajamos hasta la finca en compañía de Owen quien en el trayecto ingirió cantidades navegables de «puro» como se llamaba al aguardiente en esa época [...] Owen estaba en tal estado de embriaguez que hubimos de montarle en el caballo y yo me fui en las ancas sosteniéndole y a paso muy lento. Llegados a la finca le recostamos en una cama en donde durmió quizás dos horas, luego de las cuales se levantó para volver a tomar aguardiente profusamente [...] Owen se estaba suicidando [...] del fastidio de vivir subvalorado por una familia aplastante por las concepciones burguesas que la signaban.<sup>49</sup>

La única alegría, ajena al alcoholismo, que acompañaba al poeta en estos duros años de miseria emocional era la presencia de sus hijos —a mi parecer— la razón de su regreso a Colombia:

En uno de esos fines de semana llegó la familia toda y fue la ocasión en que Owen ingirió menos licor. La razón es que iba su hijo Guillermo (?) con algo más de cinco años, en quien se patentizaba un talento excepcional. Gilberto con ese marcado acento mexicano —que además se le reducía a los primeros aguardientes—, tenía para con el niño una indescriptible carga de ternuras que también prolongaba a la niña —su hija— cuyo nombre también ha caído de mi memoria.<sup>50</sup>

Uno de los últimos recuerdos que tiene Álvaro Bejarano de las visitas que hizo junto a Gilberto Owen a la hacienda Santa Fe lo data con

<sup>48</sup> Álvaro Bejarano, *op. cit.*, p. 39.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

un poco de inexactitud entre 1945 o 1946. En esta ocasión narra una escena sorprendente y emocionante:

Owen bebió oceánicamente y con la peligrosa frugalidad de siempre. Al comenzar la noche sobrevino un torrencial aguacero acompañado de una tempestad mayúscula con terroríficas descargas eléctricas. En el fragor de la borrachera Gilberto salió del patio de la casa y en plena intemperie, empapado, repetía ecolálicamente:

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

levantaba sus labios hasta la botella de aguardiente exclamando:  
«Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura».<sup>51</sup>

Los versos que cita Álvaro Bejarano corresponden al poema «Sindbad el varado»: los dos primeros concluyen el día diez y el tercero termina el día quince de la bitácora de Sindbad.

También durante esta segunda estancia colombiana se publica la primera edición, en la ciudad de Lima, Perú, bajo el sello de Ediciones Firmamento, en 1944, de *El libro de Ruth*. En México se publicó dos años después.

En mayo de 1945, Gilberto Owen escribió un poema sin título «dedicado a Carlos» (Pellicer). Este poema tiene una relativa importancia ya que es el último conocido. No se encuentra coleccionado en las *Obras*.<sup>52</sup>

Álvaro Bejarano termina sus recuerdos sobre Gilberto Owen con una confesión bastante dolorosa. Me explico: tiempo después de que el poeta había dejado Colombia por segunda ocasión, arreglando unos papeles Álvaro Bejarano encontró manuscritos, fragmentos de textos de la obra oweniana que fueron pulidos y publicados posteriormente, además de otros que hasta ahora han permanecido inéditos. Pasado el tiempo, Álvaro Bejarano decidió buscar a la familia Owen Salazar y hacer entrega de los documentos: «Mi mayor acto de imbecilidad en la vida fue [escribe Álvaro Bejarano], por exceso de pudor y de respeto, no haber dejado copia de aquellos poemas».<sup>53</sup> Hizo entrega de los do-

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> El poema puede leerse en *Letras libres*, año VI, número 62, México, febrero 2004.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

cumentos a la —para entonces— viuda, Cecilia Salazar, quien no les dio importancia. A la fecha no se tiene evidencia de que aún existan.

En otro orden de acontecimientos, fue también en estas fechas, cuando Gilberto Owen consiguió que se le reintegrara al cuerpo diplomático mexicano. El sarampión marxista del que enfermó años antes y que causó su destitución ya era historia; él sabía que había cometido una falta y deseaba rectificarla. El embajador J. M. Álvarez del Castillo mandó un oficio, fechado el once de abril de 1945, al secretario de Relaciones Exteriores, en el que proponía a Gilberto Owen como agregado cultural *ad honorem*; este gesto fue promovido por el mismo escritor, quien lo justificó «dada la amplitud económica de la familia de su esposa, hermana del secretario del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia».<sup>54</sup> Para mediados de septiembre Gilberto Owen ya era, de nuevo, diplomático mexicano. Las felicitaciones y agradecimientos se dieron los días catorce y diecinueve acompañados de sendos festejos en los periódicos *El espectador* y *El tiempo*. Uno de los primeros actos oficiales en los que participó Gilberto Owen, una vez dada su reintegración al cuerpo diplomático, fue, bajo el cargo de secretario, formar parte de la embajada especial que envió el gobierno de México a la toma de posesión del presidente colombiano Mario Ospina, en 1946. Posteriormente, Gilberto Owen, a través de una carta dirigida a la Secretaría de Relaciones Exteriores, se propuso como edecán para atender y guiar a la embajada especial que Colombia envió al cambio de mando presidencial en México. El pedimento fue otorgado; Gilberto Owen regresó a México acompañado de su familia, como lo expresa su esposa en la carta enviada a Enriqueta Estrada que ya he mencionado anteriormente. Su paso por México fue breve. A principios de 1947 se nombró al poeta canciller de primera adscrito al consulado establecido en Filadelfia, Pensilvania. El viaje que Gilberto Owen comenzara en 1917 al abandonar el mineral de El Rosario había hecho su última escala en tierra.

La vida en Filadelfia fue aburrida; vivía cinco días en aquella ciudad y los fines de semana de «millonario en Allenhurst», cerca de Nueva York o en Nueva York como él mismo lo describe en una carta a Salvador Novo.

<sup>54</sup> Enrique Franco Calvo y Mariano Franco, «Crónica de un naufragio, Gilberto Owen, el inasible viajero», *El Nacional*, México, 4 de febrero de 1995, pp. 33–34.

En Filadelfia, Gilberto Owen conoció a una profesora de literatura con más de italiana que de yanqui; su nombre, Josefina Procopio. Ella fue el sostén emocional más importante en los últimos años de vida del poeta.

De las treinta y nueve cartas de Gilberto Owen coleccionadas en las *Obras*, doce van dirigidas a Josefina Procopio; después de ella, Xavier Villaurrutia es el destinatario más frecuentado por la pluma del poeta. Con lo anterior quiero hacer notar el cariño que los unió: su lazo fue tan estrecho como el que existiera entre nuestro poeta y el autor de *Nostalgia de la muerte*. Josefina Procopio fue su compañera sentimental, a pesar de la unión matrimonial que nunca se disolvió entre Gilberto Owen y Cecilia Salazar. La profesora de literatura realizó varios viajes a México, uno por año entre 1948 y 1951; las estancias fueron, invariablemente, entre los meses de junio y agosto. Lo anterior me atrevo a afirmarlo no por una confesión explícita, sino por simple deducción: las cartas que Gilberto Owen escribió a Josefina Procopio son enviadas a México y están fechadas en los meses que comprenden los periodos mencionados. Gilberto Owen convirtió a Josefina Procopio en su conexión con México, a través de ella se mantuvo en contacto con sus amigos. Si Gilberto Owen no regresó a su país natal, no se debe a una indiferencia o a la falta de interés alguno; más bien, fue una decisión tomada por consejo de la desidia y la tristeza. En una carta a Josefina Procopio fechada el quince de julio de 1950, Gilberto Owen escribió: «todavía no me llega contestación sobre mis vacaciones a ver si vamos a Michoacán tengo ganas de volver una tarde a Zirahuén y ver si todavía vive el que pastoreaba las almas de un rebaño completamente pascual» [p.284]; este deseo por regresar contrasta con el tono desconsolado que se manifiesta en otra carta escrita sólo cuatro días después: «Si para el lunes no me contestan de México voy a poner un telegrama. Todavía no sé qué puedo ir a hacer allá. Sólo, tal vez, a visitar contigo a algunas personas y a soñar un poco en algunos sitios. Sólo, tal vez, a ver mi funeral en el rostro de los que me encuentre» [p.285]. El ánimo de Gilberto Owen se refleja cada vez con más precisión en su salud; a finales de 1949 ingresó al hospital donde permaneció por tres semanas. Josefina Procopio describe la situación de la siguiente manera:

Yo estaba muy perturbada, especialmente desde que una amiga del cónsul de México consideró su obligación moral informarme que el doctor no esperaba que él viviera más de unos meses. Algunas personas parecen progresar en la tragedia. Afortunadamente Gilberto y yo tenemos un amigo en el cuerpo médico del hospital. Lo localicé, él

tiene acceso a las historias clínicas y hojas de evolución. Así que me mantiene informada. Gilberto tiene cirrosis hepática —alrededor de 40%— [...] En todo caso Peter dice que debería de vivir por lo menos quince años, si se cuida. Eso es mucho conociendo a Gilberto, pero haré todo lo que pueda.<sup>55</sup>

Las últimas palabras que cito de Josefina Procopio confirman lo que ya Álvaro Bejarano había intuido: Gilberto Owen se estaba suicidando. El veinticinco de diciembre de 1950 muere Xavier Villaurrutia. La noticia devasta a Gilberto Owen:

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. Fina, que te ama mejor, aunque no más, que yo, me ha convencido de que lo que debo hacer es quitarme el dolor con unos versos. Voy a hacerlo, pero ya no estaré tranquilo sino hasta cuando me encuentre con Xavier en el cielo. Y tiene que ser en el cielo de México.[p.291]

Poco más de un año bastó para que Gilberto Owen consiguiera la tranquilidad. Una recaída mandó al poeta una vez más al hospital el veinticinco de enero de 1952; no importaron las diecisiete transfusiones de sangre, ni las inyecciones por montones, menos aún las tres enfermeras que lo cuidaron en turnos de ocho horas. El nueve de marzo de 1952 muere Gilberto Owen en Filadelfia: el endurecimiento del hígado fue la causa. Dos días después fue sepultado en el cementerio Holy Cross de la misma ciudad.

<sup>55</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p.40.

## **PARTE II**

Gilberto Owen dejó todo escrito, todo por leer y todo por decir. Un año antes de su muerte escribió: «Vivo tranquilo de ánimo, más que nada por ser un poeta desconocido» [p. 290]; como escritor, nunca se preocupó demasiado por ver su obra publicada, fueron sus amigos y conocidos quienes se tomaron la tarea de editar sus escritos, sin ellos, tal vez, no contaríamos con los *Primeros poemas*, en deuda con Rafael Sánchez Fraustro; *Línea* en 1930, con gratitud a Alfonso Reyes, pero también a aquellos amigos que, quién sabe cómo, recobraron los poemas que conforman el libro; a los apristas de Lima se les reconoce el *Perseo vencido*; pero sobre todos, nuestra deuda es con Josefina Procopio, primero, y, después, con Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo por haber reunido en un solo tomo todo lo que se hallaba disperso. Claro está que nunca podremos saber lo que se perdió definitivamente, a pesar de nuevos hallazgos.

En 1965 Tomás Segovia escribió: «De todos los poetas mexicanos de su generación, Gilberto Owen es probablemente uno de los menos conocidos, tanto en su país como en otros»;<sup>1</sup> nueve años después volvió una vez más a Gilberto Owen para gritar la necesidad de redescubrirlo, reivindicarlo.<sup>2</sup> Ahora, a más de cincuenta años de su muerte, Gilberto Owen goza de una sana reputación más por haber sido un Contemporáneo que por la lectura de su obra; sin embargo, cada vez son más las plumas que se suman para tratar de entender quién fue ese poeta nacido en el antiguo mineral de El Rosario, Sinaloa; la suma de tinta también se empeña cada vez más por comprender hasta la disección los versos

<sup>1</sup> Tomás Segovia, «Nuestro “contemporáneo” Gilberto Owen», en *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE, 2001, p.7.

<sup>2</sup> Tomás Segovia, «Gilberto Owen o el rescate», *op. cit.* pp. 36-58.

que nos dejó.<sup>3</sup> No puedo decir que son numerosos los estudios sobre Gilberto Owen, si acaso un puñado de libros, otro tanto de tesis inéditas y, cuando más, dos montones de artículos en revistas y periódicos; lo que sí es un hecho es que la curiosidad por el poeta y su obra ha despertado y, creo, el rescate, si aún no es algo consumado, es un camino sólido en construcción.

La preocupación de estas páginas es la de revisar lo que se ha dicho sobre la poesía de Owen,<sup>4</sup> daré un panorama general de los que considero son los materiales más importantes sobre el escritor de *Perseo vencido*. El orden en que abordaré el material seleccionado será cronológico salvo que indique lo contrario. Después de una investigación exhaustiva, he seleccionado de la manera más objetiva que a un sujeto le es posible aquellas páginas que aportan información y razonamientos valiosos o, al menos, discutibles. Desde luego, siempre habrá ausencias valiosas.

\*\*\*

En 2001 el Fondo de Cultura Económica publicó un volumen que reúne cuatro de los trabajos más significativos que se han escrito sobre Gilberto Owen. Los ensayos de Tomás Segovia resultan, por mucho, el punto de partida obligado para todo aquel que quiera adentrarse en la poética oweniana. La razón por la que he decidido comenzar repasando las ideas contenidas en los *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, siendo éste un libro tan reciente, se debe a que las partes que lo integran no fueron concebidas como un todo, sino que su factura se traslada a varias décadas atrás. «Nuestro “contemporáneo” Gilberto Owen», el que abre esta compilación, tiene su origen en una conferencia pronun-

<sup>3</sup> Salvo algunas excepciones, la crítica oweniana ha centrado su interés en estos dos aspectos: por un lado, la vida de Owen como hecho biográfico despierta entre sus lectores una singular atracción, son muchas las páginas que se han invertido con el afán de esclarecer la vida del autor; por otro, la poesía como tema de análisis se ha expresado con mayor énfasis sobre los versos que conforman a «Sindbad el varado»; o bien, sucede el caso mixto, es decir, aquellos trabajos que vinculan la vida del autor con su producción literaria —con el marinero de *Las mil y una noches* invariablemente en el centro—, casi siempre para explicar una con la otra o viceversa.

<sup>4</sup> Considero que en el capítulo anterior he tratado con suficiente amplitud las investigaciones biográficas, por lo tanto, estas páginas enfocarán los estudios cuyo afán esté en la poesía de nuestro Contemporáneo.

ciada en París en 1965, aquí, Tomás Segovia alza la voz para presentar al desconocido cuya poesía «puede compararse en profundidad con la de los más citados entre los de su grupo».<sup>5</sup> Este trabajo, a pesar de su brevedad, repasa los elementos más importantes de la poesía de Owen y abre las vetas de investigación que, a la fecha, siguen siendo explotadas. El estudio parte de las pocas noticias biográficas que se tienen del autor para proponer, por primera vez, uno de los temas fundamentales y más estudiados: la transmutación poética de la materia biográfica, asunto al que Segovia no duda en calificar como «lo más profundo que hay en la obra de Gilberto Owen».<sup>6</sup> El escrito continúa la atención sobre la influencia que tuvo Ramón López Velarde sobre el grupo de Contemporáneos y el papel que estos forajidos —en palabras de Cuesta— juegan en la historia de las letras mexicanas, destacando el hecho de que fueron ellos quienes consiguieron hacer de la poesía mexicana una poesía contemporánea de la mundial, dejando de lado una ola de nacionalismo infantil de Tercer Mundo. Pero el ensayo no termina aquí, el *zoom* deductivo de Segovia lo lleva a enfocar la producción literaria de Owen, siempre con los Contemporáneos como contexto, y las particularidades de su poesía ligadas a las influencias del escritor. Según Segovia, el ritmo hablado, característico en los versos de Owen, proviene de las lecturas de Juan Ramón Jiménez: «lo que hace Owen es un uso *estricto* (intencional e intelectual), no de un lenguaje, sino de un ritmo hablado (espontáneo y práctico)»;<sup>7</sup> en *Línea*, destaca la influencia del surrealismo y las vanguardias, pero también de Rimbaud, asegurando que los poemas en prosa de *Línea* son «juegos rimbaldeanos en un tapete creacionista».<sup>8</sup> Pero las vanguardias y el surrealismo no se arraigan y resultan sólo un mero antecedente, ahora Gilberto Owen y el resto de Contemporáneos proseguirán una «lucha solitaria y lucida contra los misterios y los problemas esenciales de la existencia».<sup>9</sup> A esta altura del ensayo, Segovia regresa sobre sus letras para profundizar en lo que había llamado la transmutación poética de la materia biográfica y asegura que lo que busca el poeta es entender su vida, encontrar la clave mágica a través de un lenguaje hierático y natural con alusiones librescas (otro rasgo de ese estilo oweniano), cuyo fin es el de instaurar, al momento

<sup>5</sup> Tomás Segovia, «Nuestro “contemporáneo” Gilberto Owen», *op. cit.*, p.7.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, 18.

en que él escribe y leemos nosotros, los lugares y los acontecimientos que han obsesionado su vida. Tomás Segovia es muy claro en este punto al señalar que no se trata de «una vida poetizada» sino de «una poesía viviente».<sup>10</sup> Es así como llegamos a «Sindbad el varado», poema en el que Segovia lee tres niveles de sentido: el diario en verso de una ruptura amorosa, la bitácora de un naufragio y una versión al revés de la leyenda de Sindbad cuyo viaje es al infierno de la inmovilidad; pautas de investigación que se desarrollaran posteriormente por otros estudiosos. El ensayo de Segovia termina redondo: repasa la evolución de los poetas de Contemporáneos, destacándola como una evolución a contrapelo que parte de una poesía modernista; hace escalas en las vanguardias y el surrealismo para terminar su viaje en una vuelta atrás; y da como resultado «una poesía fresca y asimilable, calurosa y, si se me permite la expresión, utilizable»;<sup>11</sup> una poesía que regresa a la fuente de la universalidad.

«Gilberto Owen o el rescate»<sup>12</sup> es el segundo ensayo de esta serie de trabajos dedicados al poeta y continúa los renglones de su predecesor, insiste en precisar el sentido de la obra de Gilberto Owen y de aclarar el papel que la teología juega en ésta, para ello parte, una vez más, de las escasas referencias biográficas que se tienen sobre Owen y avanza hacia la obra notando la necesidad que toda obra tiene de ser rescatada constantemente pues la inmovilidad le resta sentido, la coagula y la vacía. Pero no se confunde, Tomás Segovia sabe desde el principio, desde el primer momento en que se acercó a Owen que éste es un poeta peculiar que no forma parte de esas grandes «figuras cuyo llamado al rescate es más claro que otros y que son por eso rescatadas sin interrupción de las manipulaciones que la institucionalización de los sentidos intenta hacer siempre de las fuentes de esos sentidos».<sup>13</sup> No. Para Segovia Owen es uno de esos poetas hechos misterio que nos llama «desde el interior de sus poemas, pero también, a veces por lo menos, desde una zona intermedia y movediza donde es difícil distinguir hasta qué punto la escritura es vivida o la vida es escrita»<sup>14</sup> y las señales que nos envía

<sup>10</sup> *Ibid*, 23.

<sup>11</sup> *Ibid*, 35.

<sup>12</sup> Este ensayo aparece por primera vez el mes de diciembre de 1974 en el número diez de la revista *Plural*, pp. 55-61.

<sup>13</sup> Tomás Segovia, «Gilberto Owen o el rescate», *op. cit.* p. 45.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 47.

sólo pueden interpretarse a través de un *relevo*<sup>15</sup> en que la poesía toma el lugar del poeta a los ojos del lector.

Pero a su vez el poeta no es la estrella con que empieza toda esa trayectoria. Él mismo ha tomado el relevo de la luz y la ha suplantado: «nadie sabrá ya de donde llega esa luz». Toda luz es un tren de ondas. En el lugar donde la estamos viendo, donde estamos «oyéndola correr», no está la estrella que la emitió: arriba, tal vez está muerta. La estrella [como el poeta] es *ahora* ese tren de ondas.<sup>16</sup>

Con esto Segovia afirma que la poesía de Owen —como sólo lo hace la verdadera poesía— en todo momento lleva al sentido más allá de su significado, es el signo, la imagen inolvidable de la vida del poeta muerto: «Los poemas son ríos que nos traen la mirada de Owen sin Owen».<sup>17</sup> Para sustentar lo anterior Tomás Segovia esboza un discurso apoyado en la lingüística sobre el valor del *sentido* según su contexto que, desafortunadamente, por cuestiones de espacio me es imposible reproducir, pero creo que podría resumir, o al menos entre ver, con la siguiente cita: «el sentido en rigor [de objetividad] no es lo suplantado, sino la operación con que se suplanta»;<sup>18</sup> el sentido poético en Owen no es la vida del poeta, es el sentido en sí mismo, el signo de esa vida, es arrancar a Gilberto Estrada para dejar en su lugar a un «Gilberto Owen» que quiere ser leído así entre comillas,<sup>19</sup> porque el nombre, el sentido de ese nombre quiero decir, es la ley de Owen; Owen supo esto y por eso sabía que su lugar entre los de su grupo era el de la conciencia teológica porque —parafraseando, o relevando, a Segovia (y más antes a Owen)— para alcanzar el sentido de Dios antes habría que hacerlo mortal relevarlo en carne y morir después, signarse y mantenerse en movimiento suplantando ante los ojos de cada lector cada palabra, poniéndole comillas a cada letra si fuera necesario, al final de todo solo queda el caos, lo que siempre ha sido lo que nos ha llenado siempre y

<sup>15</sup> Las cursivas son de Tomás Segovia.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 48. Para la redacción de estas líneas Segovia se apoyó en «Sombra», poema que abre el libro de *Línea*, en él se nos propone la luz de una estrella muerta que nos llega por relevos como signos de la imagen inolvidable.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> A lo que me refiero —parafraseando a Segovia— con leer entre comillas es a aceptar las insinuaciones del autor, es decir, a leer sin buscar una denotación.

que «por comodidad llamamos simplemente Dios. Pero era otra cosa, otra cosa».<sup>20</sup>

Un mito no puede ser verificado. No existe un referente que constate la existencia de Medusa, sólo por poner un ejemplo. Sin embargo, para el que cree o decide creer en un mito no es necesaria ninguna prueba física porque su fundamento está en la fe: se recibe un mensaje figurado de forma literal, por lo tanto es incuestionable. Con esta explicación comienza Tomás Segovia el ensayo «Owen, el símbolo y el mito»,<sup>21</sup> tercero de los *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*; toda esta exposición sobre la literalidad del mensaje mítico se debe a que el interés de este trabajo es el de precisar ideas escritas en los dos ensayos anteriores, en específico lo referente a la «mitificación de la vida, de la vida propia y de la que rodea al poeta».<sup>22</sup> Según Segovia, Gilberto Owen toma en serio la existencia de Medusa, ahora no es sólo un ejemplo, incluso hasta el absurdo sabiendo que con ello contradice un saber aceptado por la sociedad en la que vive, así pues, y para salvar la incomodidad que este absurdo significa y que se vuelve más intolerable en la medida en que la sociedad se racionaliza más, es necesario que Owen sustituya la veracidad de los mitos en los que ha decidido creer por la cuestión del sentido: los mitos de los que habla Owen en su poesía son verdad en cierto sentido, «verdad» insinuada, verdad entre comillas. Owen pide ser leído en doble sentido, no en dos sentidos, sino en otro sentido: el simbólico, por ello Segovia nos advierte del peligro que significaría confundir la plena interpretación con la llana descodificación, pues quedarnos en el nivel de la literalidad al leer los versos de Owen nos entregaría al sinsentido o como lo dice Segovia: «Descodificar un texto no es todavía interpretarlo y por consiguiente no es todavía encontrarle sentido».<sup>23</sup> Al final de todo este asunto, Segovia concluye develando la realidad de nuestras intuiciones: «Nada hay pues que aprender en Owen»,<sup>24</sup> de sus poemas no puede sacarse ninguna verdad verificable, tan solo podemos pretender traducir sus versos en otras figuras, es necesario arrojarlos a ellos sin esperar nada porque ante su poesía el único

<sup>20</sup> Gilberto Owen *apud* Tomás Segovia *ibid.*, p. 58.

<sup>21</sup> Originalmente este trabajo apareció publicado en el número 2, volumen XXIX de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* en el año de 1981.

<sup>22</sup> Tomás Segovia, «Owen, el símbolo y el mito», *op. cit.*, p. 59.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 83.

interlocutor es la lectura y si acaso encontramos una respuesta ésta es el puro valor autoafirmativo de la poesía.

La Universidad Autónoma Metropolitana publicó en 1988 las *Cartas a Clementina Otero*. En esa ocasión Tomás Segovia preparó un texto que sirvió de prefacio a dicha edición y que ahora es el epílogo de esta serie de ensayos que nos ocupa; este trabajo comienza por asentar que una de las condiciones de ser poeta es que «todo lo que se escriba se vuelva decisivamente significativo»;<sup>25</sup> en este sentido las cartas de Owen, siendo textos de naturaleza privada y no literaria, resultan a los ojos del lector documentos cuyo valor estético rebasa el fin práctico con que fueron escritas: seducir a Clementina Otero; la belleza de su escritura está destinada a que su recepción sobrepase a cualquier destinatario declarado. Para Segovia el hecho es que Owen logra construir desde muy temprano una poética amorosa que se constituye como una estrategia de seducción. «A los 23 años Owen es ya un poeta, es decir, un seductor»,<sup>26</sup> y al hablar de seducción Tomás Segovia es muy cuidadoso al explicarnos que, a diferencia de un conquistador, el que seduce no pretende dominar, lo que procura no es una mujer burlada, por ello, si la victoria es solo eso, la seducción implica renunciar a asegurársela. En sus cartas a Clementina Otero Owen se entrega desnudo, desarmado, pues la seducción significa eso: entregar las armas a fin de que el otro entregue las suyas; es, pues, la plena renuncia de un cuerpo desnudo a otro cuerpo desnudo. Segovia concluye asegurando que el fracaso de no haber seducido a Clementina Otero «no le hace desdecirse, con lo cual ha salvado el sentido de su seducción y ha perdido el fruto del amor pero no su suelo. Y entonces, en esas condiciones, puede decirse que nunca se ama en vano».<sup>27</sup>

\*\*\*

En 1970 aparece el primer trabajo de largo aliento sobre Gilberto Owen. Effie Jolene Boldridge obtiene el doctorado en *philosophy* por la Universidad de Missouri con la tesis titulada *The poetry of Gilberto Owen*. Este estudio revisa los aspectos que su autora considera fundamentales en la poesía del mexicano. Su contenido se organiza en cinco capítulos y una conclusión; el primero de estos, «*An overall view*», inicia recons-

<sup>25</sup> Tomás Segovia, «Cartas a Clementina Otero», *op. cit.*, p.86.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 101.

truyendo la vida del autor a partir de entrevistas a personas que conocieron al poeta. Por esta razón este rescate biográfico resulta de un valor considerable pues no se apoya en conjeturas sin buscar fundamentar los hechos; entre otras personas, Boldridge entrevista a Elías Nandino, Enriqueta Zúñiga de Ávila (hermana de Owen) y Rafael Sánchez Fraustro; como resultado de su investigación biográfica la investigadora asegura que la vida de Owen puede dividirse en dos periodos: uno de la juventud y otro de la madurez; las características del primero son el idealismo y el optimismo que contrastan con el desencanto y el fracaso, que son sentimientos propios de la segunda etapa. Esta dualidad camina paralela con lo que Boldridge considera el centro de la ideología oweniana:

*At the center of Owen's ideology is his concept of himself as a divided man, that is his conviction that he was Split into two parts, a physical and a spiritual half [—y asegura que—] In order to appreciate Owen's poetry, one must grasp this concept fully and understand how both halves functioned and interacted within the framework of the poet's life.<sup>28</sup>*

A partir de esta aseveración el capítulo se concentra en ejemplificar esta división del ser oweniano, elementos que identifica con la frase «tras la máscara» y con la palabra «sombra» cuya diferencia explica de la siguiente manera: «*The "sombra" functioned within the confines of the concrete universe whereas the side "tras la máscara" (behind the mask) sought entrance into the poetic sphere.*<sup>29</sup> Las dos partes de Owen, el ser físico y el espiritual, Boldridge las relaciona con el fracaso de la vida y la creación poética respectivamente, elementos en conflicto, aunque no lo fueron así siempre: «*These two sides of the poet's being were not always in conflict. In the first period of his life, he considered them to be complementary [...]; frequently he would use the phrase "yo con mi sombra" to show their coexistence [...] The dualism of Owen's personality became easily discernible after he left his native land.*<sup>30</sup> Los párrafos de esta *overall view* se alargan repasando la historia editorial de los textos de Owen y termina revisando la opinión general que la crítica se ha hecho, destaca que hasta ese momento los estudios dirigidos a la obra de Owen toman dos caminos: o bien dan una vista reducida de todos los versos del poeta, o bien, se centran en el análisis

<sup>28</sup> Effie Jolene Boldridge, *op. cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

casi microscópico de una parte de esa obra lo que resulta una visión limitada.

«*The amatory experience*» es el segundo capítulo que entrega Boldridge. En él analiza los temas que considera más importantes en la obra de Owen: «*Love and poetry are the central themes in Owen's verses —más aún, agrega que— all other concepts revolve around them*». <sup>31</sup> Según la autora, en Owen el encuentro amoroso puede entenderse en dos direcciones, hacia un lado, es la simple unión física de dos cuerpos, plena de desilusión y frustración; mientras que, hacia el otro lado, el amor es el camino que conduce a la integridad del ser; en este sentido la relación sexual se convierte en el puente que une a dos seres rompiendo el abismal silencio; es la comunicación plena; es «a moment in which mutual understanding, a fusion of spirits, of mind and emotion, was reached between himself and other», <sup>32</sup> es pues, uno de los rostros del éxtasis poético. Sin embargo el momento nunca dura, asegura Boldridge: «*Inevitably after the sexual act, there was no communication between the poet and his beloved*», <sup>33</sup> el único recurso del que se puede valer el poeta es la memoria aunque este medio signifique sufrimiento pues el simple recuerdo hace ver el momento actual mucho más sombrío. Generalizando, con el pretexto de la brevedad, la unión amorosa es el momento místico a través del cual el poeta puede liberarse de la cuenta regresiva de los minutos, así, fuera del correr del tiempo, el poeta y su ser amado son eternos y la muerte sólo tiene un significado físico. <sup>34</sup>

En el tercer capítulo de su tesis, «*The poetic process*», Boldridge explica que, en general, el proceso poético se relaciona directamente con una cualidad que sólo bajo ciertas circunstancias especiales tiene el ser humano: «*the poet is able to explore the realm of the unknown which only select individuals, usually artists, children, and madmen, can penetrate*»; <sup>35</sup> en específico el proceso poético de Owen consiste en renunciar a «los datos exactos del mundo, por buscar los datos exactos del trasmundo». <sup>36</sup> La investigadora cree que el poeta mexicano «*recreated the formless, smoky realm that was there before the world was made*.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 54.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 60

<sup>35</sup> *Ibid*, p.63.

<sup>36</sup> Gilberto Owen *apud* por Effie Jolene Boldridge, *ibid*, p.63.

*He has gone back to the time of genesis, to the silence before words»;*<sup>37</sup> esta vuelta al limbo es el comienzo del poema, pues sólo en él «*the poet notes that the flickering light of inspiration appears»*,<sup>38</sup> un momento después el parpadeo se convierte en un *flash* de inspiración que pone a la disposición del poeta las herramientas necesarias para que, «*omnipotent and omniscient like a God»*,<sup>39</sup> comience a nombrar las cosas, a darle orden al caos, de modo que el producto final, el poema, es el mundo en el que el poeta respira y exhala vida. En este sentido, para la académica estadounidense, el poema es el santuario donde el poeta y la poesía están armoniosamente unidos, por ello el impacto de la creación poética es tan grande que el poeta se siente nacer al tiempo que crea un poema. Sin embargo, y al igual que la experiencia amorosa, la experiencia poética no es permanente y de lo que antes fue una flama ahora sólo hay cenizas.

«*The poetic arsenal*», el cuarto capítulo, estudia con cierto detalle, y numerosos ejemplos, el sistema poético que Owen utiliza para expresar sus emociones como un sistema de símbolos y alusiones literarias que Boldridge considera autoidentifican al poeta. Para la autora cuando Owen se reconoce en un personaje literario es sólo a través de las cualidades negativas de éste, pues según Boldridge Owen «*had simply become conditioned to seeing only the dismal side of things»*.<sup>40</sup> En cuanto a los símbolos, la investigadora se apoya en un extenso aparato de citas de la poesía de Owen a manera de contexto: subraya el agua, el espejo, la luz, la arena, el hielo, la noche, el horizonte, la playa y el cielo como los más importantes. A la conclusión que llega Boldridge, tal vez limitada y un poco obvia, con su análisis simbólico y referencial, es que el carácter de la poesía de Owen es esencialmente hermético.

El último capítulo titulado «*Some problems in organizing Owen's poetry*» concentra la atención en el hecho de que la crítica se haya empeñado en dividir la obra oweniana en temprana y madura, lo cual representa según la autora un error. Su argumento principal radica en que los temas que Owen trata en su poesía son los mismos a lo largo de todos sus poemas, además asegura que no existe nada nuevo, con relación a la técnica, en el «Libro de Ruth», por dar un ejemplo, que no se haya empleado en poemas anteriores, y concluye que «*Owen*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 90.

*worked with a few standard components: the same themes and basic symbols, and a few structural patterns and stylistic techniques»;*<sup>41</sup> lo que no significa que la poesía de Owen sea limitada, al contrario, su tramado poético no deja de ser intrincado.

En su conclusión Boldridge argumenta que la opinión que la crítica tiene de Owen como un poeta menospreciado que emergerá exigiendo su lugar en la historia de la literatura es superficial y está motivada por la compasión, la que obliga al lector a encontrar en Owen un poeta singular, «However —concluye, un poco contradictoria— in this writer’s opinion, anyone who does look closely at Owen’s poetry will recognize its merit».<sup>42</sup>

\*\*\*

*El mundo poético de Gilberto Owen*,<sup>43</sup> tesis doctoral inédita de José Sergio Cuervo, es un estudio dividido en dos grandes apartados; el primero es un recorrido crítico por la biografía de Owen y su relación con el grupo de Contemporáneos, el segundo es un estudio estilístico del imaginario poético del autor. Por las razones expuestas al inicio de este capítulo centraré la atención únicamente en la segunda parte de esta tesis.

El análisis expuesto en «La estructura del mundo oweniano», segunda parte del estudio en cuestión, se basa en el examen del léxico empleado por el poeta tomando algunas palabras como las claves para entender su estructura poética, por ello una parte fundamental de la tesis de Cuervo es una concordancia léxica generada por computadora, en la que se muestra, bajo una clasificación gramatical, la frecuencia de las palabras empleadas por Owen en su poesía.

«La estructura del mundo oweniano», a su vez, se divide en cinco secciones, la primera de éstas, «La concretización del alma», presenta, en palabras del autor, «el proceso poético por medio del cual el poeta se despoja de su corteza sensorial y se sitúa en el meollo de su conciencia creadora; subrayando además, cómo Owen se apropia de la palabra “alma” convirtiéndola en algo personal que el poeta evoca por medio de un rito poético sin tener que recurrir al uso del vocablo».<sup>44</sup> Lo que

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 132.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 139.

<sup>43</sup> José Sergio Cuervo, *El mundo poético de Gilberto Owen*, tesis inédita, Bufalo, State University of New York, 1974.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 112.

hace Cuervo en esta sección es, una vez rastreada la frecuencia con que aparece la palabra «alma», analizar la evolución de su significado, asegurando que para el Owen de los *Primeros poemas* el alma es sólo «el fenómeno psíquico y espiritual que contrasta con lo físico del cuerpo y se proyecta como dualidad intrínseca [*sic*] del ser humano», mientras que para el poeta de *Desvelo* el alma «adquiere un significado más subjetivo y universal»,<sup>45</sup> en este sentido el alma es el espejo en que se refleja la interioridad alumbrando, como un faro, el camino del poeta entre las tinieblas; para Cuervo este camino se convierte, en las páginas de *Línea*, en una ascensión progresiva que busca unir al poeta consigo mismo y con lo que el investigador denomina el centro del Ser. La sección concluye apuntando que Owen termina por excluir la palabra «alma» de sus poemas transformándola en un «acto de comunión, en un rito que vive y se recrea en la poesía y forma parte de otra realidad más pura y verdadera».<sup>46</sup>

En «La dialéctica de lo claro», segunda sección de este apartado, Cuervo explora la dualidad claro-oscuro y el significado que tiene en la obra de Owen, enfatizando algunas de las creencias personales del poeta y qué papel juegan en la construcción de imágenes, entre las que destaca la del prisionero y la nube. Según las interpretaciones de Cuervo, Owen, a través de su imaginación, está en busca de la luz interior, la luz poética o energía cósmica que despierte lo estético en la oscuridad de la conciencia, pues sólo esta luz que emana del centro del Ser puede liberar al poeta; el investigador afirma que para Owen el cuerpo es una prisión para el ser espiritual, al mismo tiempo que el ser físico es un prisionero del mundo concreto, «es esta doble prisión la que intenta romper a través de la imaginación».<sup>47</sup> Por otro lado, la nube es interpretada como un lienzo sobre el cual el poeta plasma las impresiones de los fenómenos interiores, los que, al igual que las nubes, no permanecen ya que cambian constantemente de forma, pues, « el mundo poético de Owen está en un constante fluir».<sup>48</sup>

El mito oweniano es una de las preocupaciones que motiva a Cuervo en su tesis doctoral, por ello destina una sección en su estudio a este asunto. En «Mitos, leyendas y realidad personal», el investigador discute cómo es que Owen va creando su propio mito apoyado en per-

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 113.

sonajes con los que siente o interpreta cierta afinidad. Por medio de héroes como Prometeo, Perseo, Sindbad, Booz, el hijo pródigo y Jacob el poeta modela un personaje que comparte algo de los mitos y leyendas y algo de la persona llamada Gilberto Owen. Cuervo resume en seis puntos las características de los mitos y leyendas que, a su entender, seducen al poeta. Transcribo:

1. La preferencia por los mitos y leyendas que tienen como tema la partida y el retorno del héroe
2. La salida del héroe obedece a una necesidad espiritual
3. El héroe o algún personaje principal es encarcelado
4. El héroe recorre muchas tierras lejanas y exóticas
5. El héroe siempre sale victorioso
6. La preferencia de los mitos y leyendas que contienen travesías marinas<sup>49</sup>

Para sus fines, Cuervo sustenta sus razonamientos en un *corpus* que comprende los libros *Perseo vencido* y *Novela como nube*; a través de ellos trama la teoría de que Owen, ahogado por la trivialidad de la vida cotidiana, busca su integración total con el Ser, deseo manifestado por el amor y el erotismo que se convierte en una búsqueda arquetípica-mitológica reflejada en el desarraigo y la desolación como síntomas de una angustia existencial que se concreta en el abandono de la tierra natal.

«La búsqueda del ser a través de la nada» es la cuarta sección del apartado «La estructura del mundo oweniano». Cuervo comienza por poner en el centro de la discusión a la nada como tema poético y asegura que ésta es «la base de la poesía, ya que el poeta se pierde en ella en su búsqueda de lo absoluto».<sup>50</sup> En el caso particular de Owen la angustia existencial de la que Cuervo habló en la sección anterior lo lleva a perseguir el absoluto (al que el investigador se ha referido como el centro del Ser o la manzana de oro) y a su encuentro con la nada a través de la catarsis poética, este encuentro entre el poeta y el Ser sólo puede darse en la oscuridad de la noche pues sólo en ella el poeta es capaz de despertar la conciencia y observar lo oculto. Bajo estas circunstancias «Las cosas que les son relevadas a los poetas en los periodos de iluminación o inspiración, son la substancia de las cosas, lo verdadero, lo divino, lo que por falta de un vocablo adecuado algunas veces llamamos Dios».<sup>51</sup> Así pues,

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 85.

la reducción de los opuestos: la noche ilumina y la experiencia de la nada llena al poeta de algo indefinible e inefable; en este sentido, al igual que sucede con la dialéctica de lo claro, el poeta es capaz de reconciliar la dialéctica de la nada-algo. Cuervo termina esta sección asegurando que en Owen existe un valioso ejemplo de cómo es que a través de la palabra se puede llegar a conocer el alma creadora.

Hasta este momento el estudio de Cuervo se concentra en desentrañar los mecanismos sobre los que reposa el universo poético de Owen. Ahora en la última sección del apartado, «El desdoblamiento psicológico en la poética oweniana», se ocupa «solamente en presentar el funcionamiento psicológico del alma creadora y su función dentro del engranaje del mundo poético»,<sup>52</sup> para este fin el investigador renuncia a seguir una determinada escuela de psicoanálisis para confiar en su propia intuición. El desdoblamiento como tema en la poesía de Owen se manifiesta bajo varias formas. Para Cuervo el reflejo de la imagen es el más empleado por el poeta. Apoyado en su concordancia léxica, Cuervo encuentra que las palabras «espejo» y «agua» (y sus semejantes semánticos) juegan un papel importante, en la mayoría de los casos metafórico, ya que su función es la de confrontar al poeta consigo mismo y así entre en contacto con su subconsciente, su sombra o hermano mellizo con quien entabla un diálogo permanente a lo largo de la obra. Cuervo asegura que «Este reconocimiento de la parte oculta del ser ayuda al poeta a integrar dentro de su persona, por medio del sueño poético, la dualidad: materia-espíritu, mujer-poesía, Dios-hombre, yo-sombra».<sup>53</sup> Cuervo termina sosteniendo que el destino de Owen, como el de todo poeta, fue la condena de buscar a tientas los secretos del trasmundo y reconciliarse con su otredad.

\*\*\*

Carlos Montemayor consideró a «Sindbad el varado» como uno de los tres poemas más importantes que el grupo de Contemporáneos escribió.<sup>54</sup> En *Tres contemporáneos*<sup>55</sup> se expresa la admiración y el interés

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>54</sup> «Canto a un dios mineral» y «Muerte sin fin» completan la triada.

<sup>55</sup> Carlos Montemayor, *Tres Contemporáneos*, México, UNAM, 1981. Es necesario destacar que, aunque el libro se publicó en 1981, el ensayo dedicado a Gilberto Owen data de 1977.

por Gilberto Owen haciendo el mejor homenaje que cualquier escritor podría recibir: la lectura. El ensayo dedicado a Owen es la búsqueda sincera e inteligente que un hombre hace de otro hombre; en él, Montemayor explica el asombro que significa encontrar a un hombre que sólo puede ser en la aventura, que realiza la vida misma en el viaje, en el naufragio sin retorno; que signa en la ecuación poética la ciencia del hombre que se abandona a la ansiedad del canto y a la hermosa diablo, su hermana. Carlos Montemayor zarpa hacia el naufragio de Sindbad de la relación que a sus ojos revela este poema con el «Canto a un dios mineral» de Cuesta y «Muerte sin fin» de Gorostiza; salvando la incomodidad de las comparaciones y mucho más allá de ellas, Montemayor nos explica que esta triada magnífica se construye con base en el rigor más disciplinado del lenguaje, que la virtud de sus versos radica en la palabra tensa, directa, humana.

Carlos Montemayor abandona esa biografía que poco importa cuando se trata de un poeta y se arroja a aquella más abarcadora a la que sólo se puede llegar a través de la lectura; de esta otra biografía destaca la relación con Jorge Cuesta por su amistad, por su influencia... Pero también enfatiza la pluralidad de personajes resumidos en el apellido Owen. En fin, llega al poeta que abandona su obra para que cada cual encuentre su propia solución.

Además de lo anterior, Montemayor repasa brevemente las ideas que Alí Chumacero escribe en su prólogo a las *Obras* de Owen; así mismo, pero con mayor extensión, comenta a Tomás Segovia y difiere en su entendimiento de lo que significó para Owen ser la conciencia teológica de su grupo:

Prefiero entender, entonces, por *conciencia teológica* la intención de un poeta, una conciencia o memoria de hombre, precedera y sin embargo ilimitada[...] que puede interpretarse como la conciencia del poeta contemplando a Medusa; contemplando el enigma y la muerte del poeta, de cada Villaurrutia y de cada Owen; a punto de cortar el caos, pero engañándose con tener en la mano la rosa de serpientes o los cabellos fragantes del caos: es la conciencia de un poeta que los mira, que *nos* mira.<sup>56</sup>

El excelente ensayo de Carlos Montemayor continúa con una lectura poema a poema de «Sindbab el varado». Sería un abuso reproducir la

<sup>56</sup> *Ibid*, pp. 91-93.

exégesis, sin embargo me concedo la licencia de prestarle a mi pluma esta conclusión:

El poema en su conjunto es memoria, es minuciosa expansión de una vida, de una inclemente mansión que cae. Es el hombre que al mirarse a sí mismo acepta mostrar sus límites y su morada, emociones que en él mismo, con su cuerpo, con su conciencia, con su incontenible deseo de vida, naufragan en el estrecho litoral de la carne y la memoria de la carne [...] Es la conciencia de la vida desplomada en un hombre que la gasta y fracasa en ella, como un mar que en el naufragio mismo encalla y se hunde [...] Sindbad, padre, hermano, hijo, rostro de cada uno de nosotros; espejo en que cada uno de nosotros naufraga y siente la afanosa libertad de vivir, de viajar, de caer una vez y otra en la misma isla carnal en que la vida cayó sobre nosotros y nos apresó con la furia de ser, con la efímera faz y memoria de sus amores.<sup>57</sup>

\*\*\*

Eugene L. Moretta traza con mayor profundidad dos temas esbozados tanto por Segovia como por Montemayor: la interrelación que existe entre la obra de Owen y las de López Velarde, Jorge Cuesta y Villaurrutia. *Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos*<sup>58</sup> comienza con un trabajo que busca señalar los vasos comunicantes entre Owen y López Velarde, tomando como referencia los poemas de *Zozobra* del zacatecano y los de *Perseo vencido* del sinaloense. En «López Velarde y Owen. Examen de una influencia» el autor pone sobre el papel las evidencias que a su entender prueban que Gilberto Owen es el heredero, de algún modo al menos, de López Velarde. Esta tesis se sustenta en una comparación temática, estilística, retórica y biográfica asegurando que en ambas poesías existe una fuerte carga erótica y teológica así como una preocupación por el viaje frustrado como tema, ejemplificado con el «Retorno maléfico» y «Sindbad el varado», que desemboca en la búsqueda del yo a través de los opuestos. En paralelo, el análisis estilístico y retórico que hace Moretta rescata el manejo de las metáforas y la paradoja como fuente de extensión semántica y como medio de unión de los contrarios.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>58</sup> Eugene L. Moretta, *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, México, FCE, 1985.

«Bajo el signo del naufragio. Owen frente a Villaurrutia y Cuesta» es el ensayo que completa el par, en él Moretta trata las afinidades poéticas que se trasluce a través de los trabajos mayores de cada uno de estos autores: *Perseo vencido*, *Nostalgia de la muerte* y «Canto a un dios mineral». El estudio no insiste en establecer una relación jerárquica de influencias entre los poetas, sino más bien, lo que busca es reconocer al conjunto de obras como resultado de una misma intuición vital. Al igual que con López Velarde, Moretta considera que existe un particular interés por el tema del viaje en la obra de los tres Contemporáneos. El viaje y la vida, inevitable analogía, se traduce, a través de un conjunto de imágenes, en la inmovilidad del ser; la tesis de Moretta al respecto defiende que en los tres escritores existe un interés por contar los tres momentos del viaje pero de manera inversa, reflejo de su sentido existencial; el viajero naufraga y este fracaso lleva a los poetas a enfrentarse con la paradoja de la libertad convertida en sometimiento, el resultado: la inmovilidad, la pérdida de las funciones sensoriales y con ello el nacimiento de nuevas capacidades sensibles cuyo propósito, al igual que en el primer ensayo, es la unión de los contrarios.

\*\*\*

Por la dificultad de su poesía y el enigma de su vida, Gilberto Owen fue el motivo de José Hilario Ortega en su tesis doctoral, *La personalidad poética de Gilberto Owen*.<sup>59</sup> Este trabajo aborda al autor de *Perseo vencido* desde dos ángulos convergentes: la vida del poeta y su obra. Situar a Gilberto Owen en su contexto histórico al lado de sus compañeros de generación es de suma importancia para José Hilario Ortega. Por ello la primera parte de su tesis examina el camino que lleva a México a su madurez intelectual; hechos como la Revolución o la instauración de la moderna Universidad Nacional de México, personajes como Justo Sierra, movimientos o grupos artísticos e intelectuales como el Ateneo de la Juventud o las escuelas de artes plásticas son para el investigador los antecedentes que dan origen al grupo de Contemporáneos. Sobre la generación no escribe mucho, apenas un repaso de sus integrantes, al tiempo que discute con la crítica anterior su naturaleza heterogénea; cuenta, también de forma breve, la creación, apoteosis y ocaso del grupo a través de sus publicaciones concluyendo que el impacto cultural de éste no encuentra parangón en las letras mexicanas.

<sup>59</sup> José Hilario Ortega, *op. cit.*

De forma particular José Hilario Ortega bosqueja a Gilberto Owen; un viaje por la geografía común al escritor y un paseo por sus letras son la materia prima de esta parte de la investigación; como resultado de su pesquisa, el crítico oweniano consigue un interesante retrato del poeta y concluye, convencido, que «la vida del artista es [la] clave para desentrañar los significados más profundos de su poesía».<sup>60</sup>

Al terminar la primera parte de esta disertación resulta evidente la deuda que José Hilario Ortega tiene con Tomás Segovia: la transmutación poética de la materia biográfica es el tema central del análisis poético que se desarrolla en la continuación de la tesis; dividida a su vez en tres capítulos, la segunda parte es una cuidada e inteligente exégesis de la poética oweniana desde los *Primeros poemas* hasta *Perseo vencido*.

«La poética de Gilberto Owen», primer capítulo de la segunda parte, analiza los versos reunidos en *Primeros poemas* y *Desvelo*. Sobre el primer poemario José Hilario Ortega asegura que es un cultivo metafísico al amparo de Quevedo y el barroco por el sendero horaciano del *carpe diem*, pues, según el crítico, el Joven Owen «no quiere dejar pasar un décimo de segundo sin “agotar la clepsidra con demente efusión”». <sup>61</sup> En este libro el poeta exalta —parafraseando a José Hilario Ortega— el yo y se rebela contra la moral cristiana a través de un egoísmo demoníaco a la manera de Rimbaud. Por el lado formal lo que nos dice José Hilario Ortega es que esta colección de poemas muestra una experimentación con modelos clásicos, como el soneto, buscando renovar el metro y el ritmo, confesando así la herencia modernista, mientras que por otro lado también ensaya experiencias menos rígidas; a nivel temático se señala que Owen ya empieza a escribir en sus primeros versos sobre los temas que lo acompañarán en toda su poesía, destacando la lucha entre el cuerpo y el alma como eje poético en Owen.

Ya situado en *Desvelo*, el investigador asegura que Owen continúa la misma línea temática que inaugura en el poemario anterior, aunque el tratamiento es distinto: «El poeta se vuelve más experimental con la forma y su sentimiento se vuelve más claro y personal», <sup>62</sup> pues para este momento Owen, en palabras de José Hilario Ortega, «empieza a elaborar su propia poética», <sup>63</sup> la que manifiesta en un artículo titulado

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.vi.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

«Poesía —¿pura? —plena», en el que Owen revisa el concepto juanramoniano de *poesía pura*, que se convierte en la base de su propia poética. En adelante José Hilario Ortega llama a esta poesía oweniana como poesía *plenista*. Pero el examen a *Desvelo* no termina aquí. El crítico explica que, en su «Desvelo»,<sup>64</sup> Owen consigue la unidad de su alma con el todo original, representado por la figura de la amada, gracias al llamado de la poesía. Pero esta unidad sólo puede ser a través del alma, de su sensibilidad y no de la razón, por ello es que sólo puede darse en un tiempo fuera del tiempo, en el tiempo original, concentrado; por lo que, ante el lastre natural del intelecto que percibe el devenir, la iluminación poética no puede ser más que un instante que se transforma en palabras oscuras, representadas con la pérdida de la amada. Ante esta situación, el poeta no puede sino sentir tristeza y ansiedad por recuperar aquel momento. Desesperado, Owen recurre, en «Nueva nao de amor»,<sup>65</sup> a dos alternativas para reconciliarse de nuevo con la unidad del ser: el sueño y el recuerdo; sin embargo, el fracaso es inminente pues «El amor, el arma más poderosa que tenemos para vencer la adversidad, no tiene la fuerza suficiente para derrotar a la muerte, nos dice Owen, pues todo lo humano está condenado a desaparecer».<sup>66</sup> Finalmente, en «Escorzos»,<sup>67</sup> José Hilario Ortega encuentra la memoria infantil de Owen trazada en versos maduros y experimentales y —algo a destacar— la introducción del verso libre. En resumen, *Desvelo* representa, para José Hilario Ortega, un encuentro del poeta consigo mismo y su propia voz acorde a su individualidad.

Es importante destacar una apreciación que José Hilario Ortega hace con relación a algunos poemas de *Desvelo*. El investigador resalta la plasticidad como elemento poético en la obra oweniana, quien deja ver una técnica influida por el discurso de las artes plásticas, en especial el de la pintura.

En «El vanguardismo pleno» —capítulo siguiente—, José Hilario Ortega examina el libro *Línea*, a modo de apreciaciones generales nos dice que en este poemario Owen trata de seguir el camino del verso libre iniciado en *Desvelo*, un poco a la manera de Laforgue, donde trata de expresar un pensamiento espontáneo acompañado de imágenes autoreferenciales, un poco inconexas, otro tanto irracionales y siempre

<sup>64</sup> Título de la primera sección del poemario.

<sup>65</sup> Segunda parte de *Desvelo*.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>67</sup> Apartado que cierra el poemario.

alejadas del objeto comparado. La mujer, una de las figuras más importantes en Owen y relacionada directamente con la poesía, sufre una evolución en *Línea*, ahora ya no representa a una deidad, ni siquiera a la mujer amada, es, más bien, una mujer cualquiera, simple; este cambio es para el estudioso oweniano una desacralización de la poesía. En *Línea*, con el advenimiento del vanguardismo, Owen honra, en la imagen de una mujer común, a una poesía profana que encuentra la liberación en la prosa y el humor.

«La poética de la intertextualidad», capítulo que da fin a la segunda parte de la tesis que ocupa estos párrafos, está dedicado al análisis de *Perseo vencido*. Inicia resaltando la intertextualidad del poemario como su principal característica y recurre a las opiniones que tanto Tomás Segovia como García Terrés tienen sobre los niveles de interpretación en «Sindbad el varado», y concluye que el desacuerdo entre los críticos radica en el enfoque y metodología empleados, y que en ningún momento se oponen, más bien se complementan. Para José Hilario Ortega, Owen produjo una obra completa en sí misma y abierta a cada lector. De forma particular se analizan algunos poemas y fragmentos del *Perseo...*, el «Madrigal por Medusa» es el primero; sobre este poema el investigador nos dice que Owen ha construido arquitectónicamente sus versos siguiendo un orden simétrico utilizando dieciséis endecasílabos repartidos en cuatro estrofas, con lo que consigue unidad y rigidez, emulando así la escultura de Benvenuto Cellini en la que se inspiró. El sentido del poema no es muy claro para el crítico; sin embargo, está convencido de que «Owen poetiza el mito de Perseo y crea el suyo propio, se haya consciente en haber rehusado cortarle la cabeza a Medusa, porque veía en ella a la mujer amada, a la poesía y al arte»;<sup>68</sup> en su poema, el poeta prefiere petrificarse, perder los sentidos, excepto la vista y la memoria que le permitirán contemplar por siempre la bella imagen de la poesía.

La crítica continúa sobre «Sindbad el varado», el momento más débil de la investigación. José Hilario Ortega aborda el poema aceptando, al igual que Tomás Segovia y García Terrés, la existencia de tres niveles de significación: el mítico, el poético y por debajo de ellos el biográfico. Los comentarios, un tanto aleatorios y desordenados, realizados por el crítico están, a mi entender, desarticulados y no representan un análisis global; si acaso, lo más destacado, por una parte, es el esfuerzo por rela-

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

cionar al texto elementos de la vida del poeta: sus frustradas relaciones amorosas, las condiciones de su nacimiento, la relación con su padre (o la falta de ella), la miseria y el sufrimiento de su alma,... Por otra parte, el crítico también apunta, con buen tino, la intertextualidad que encierra el poema, en especial las influencias de T.S. Eliot y la Biblia.

El capítulo termina abordando «El libro de Ruth»; en este poema, José Hilario Ortega distingue los mismos niveles de significación que en «Sindbad...». Por el lado de la biografía, el investigador considera que el poema es un canto del hombre atrás del poeta, tal vez, recordando a Clementina Otero; en el nivel mítico, el argumento es que Owen transfigura su ser en el del personaje bíblico; por último, en el nivel poético, asegura el crítico, «se funden todos los niveles y logra crear uno de los poemas que más puramente expresan el sentimiento amoroso»<sup>69</sup> en la lengua española. Para el crítico, Owen no está interesado en dar una nueva versión de la historia bíblica; su interés radica en contar lo que el libro sagrado calla. José Hilario Ortega explica que el Booz oweniano, sediento de Ruth, se enviste con un halo diabólico que glorifica los instintos y el placer sexual; pero el sexo, en sí, no es su objeto. Owen-Booz persigue —como en *Desvelo*— la unión con el universo, «se trata de algo sagrado que nos une con la divinidad [...] “Por la carne también se llega al cielo”».<sup>70</sup>

El inteligente ensayo de José Hilario Ortega termina afirmando lo siguiente: «Owen fue un rebelde, un ángel caído, que no se conformó con idea del pecado. Su vida fue una lucha constante entre el cuerpo y el espíritu, y su poesía es un intento de liberación y afirmación del ser humano ante un mundo que lo oprime desde su nacimiento».<sup>71</sup>

\*\*\*

Javier Beltrán Cabrera acepta la invitación a Gilberto Owen realizada por Tomás Segovia años atrás: *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*<sup>72</sup> se une al grupo de lecturas a «Sindbad el varado»; en esta ocasión desde el enfoque de la sacralidad y el tiempo como formas de ver al mundo y a la poesía, concretamente desde la existencia

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 194.

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 195.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 199.

<sup>72</sup> Francisco Javier Beltra Cabrera, *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*, Toluca, UAEM, 1998.

del tiempo sacro. La lectura de Beltrán Cabrera a «Sindbad el varado» se apoya en las reflexiones filosóficas de María Zambrano y Mircea Eliade, de ambos pensadores se sirve para formar un aparato teórico que soporta su discurso sobre lo sagrado y la diferencia que existe entre el tiempo profano y el tiempo sagrado.

En resumen, la estructura del libro de Javier Cabrera Beltrán se compone de cinco apartados. El primero de ellos, «Acerca de “Sindbad el varado”» recoge las opiniones que se han hecho sobre el poema de modo que la sección sirva de antecedente crítico al lector. «La conciencia teológica» —siguiente apartado— es un ensayo de definición que intenta explicar la postura del investigador sobre lo que significó para Owen ser una conciencia teológica, como se autodenominó; Javier Beltrán Cabrera comienza su explicación revisando la definición de conciencia para continuar afirmando que Owen se aparta del significado vulgar y asume filosóficamente el término; enseguida, regresa sobre la crítica para recordar lo que sobre el tema ya habían argumentado Tomás Segovia y Carlos Montemayor y coincide con este último en la asociación que existe entre conciencia teológica y conciencia poética. El crítico concluye que la esencia teológica en la conciencia de Owen radica en su actitud religiosa de hombre común, con la excepción de que «este hombre común posee un rasgo excepcional: tiene la capacidad de reconocer [*concienciar*, si se me permite intervenir] lo sagrado en todos sus actos y asumirlo como literatura; esto es el asombro hecho poesía».<sup>73</sup>

La investigación de Beltrán Cabrera prosigue entre paréntesis. Al comenzar el siguiente apartado, «Tiempo, poesía y sacralidad», el autor acerca a los ojos del lector los conceptos de tiempo y sacralidad que utiliza para alumbrar su lectura del naufragio de Sindbad. Comienza por explicar la importancia del tiempo en la literatura y la diferencia que existe entre el tiempo narrativo y el poético. Con respecto al concepto de lo sagrado —como ya lo advertí— Javier Beltrán Cabrera resume y liga las ideas de María Zambrano y Mircea Eliade con la noción que ha ensayado sobre el tiempo. Excusándome con el pretexto de la brevedad concluyo: Javier Beltrán Cabrera explica que el mundo se divide en dos: una parte de los dioses y su complemento de los hombres, el primero sagrado y el segundo profano; ante esta situación el hombre siente la necesidad de apaciguar y solicitar la presencia de los dioses a través

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 35.

de un sacrificio; en el caso específico de los poetas, y más en el caso de Owen, el sacrificio que pueden ofrecer es el del lenguaje, mecanismo por demás ideal para acercarse a la divinidad. Gracias a las palabras el hombre puede recrear el tiempo original, el tiempo fuera del tiempo, de modo que la poesía es un ritual que triunfa sobre el tiempo profano y une al hombre con Dios. Javier Beltrán Cabrera cierra el paréntesis asegurando que

las implicaciones de estas observaciones en la poesía de Owen son varias: a) es posible crear una hierofanía, en este caso la encontramos en la experiencia vivencial de este poeta; b) si no es el tiempo original preciso al que alude toda religión, Owen recrea su propio tiempo cosmogónico, una especie de restauración del caos o del comienzo que sería el momento mítico c) creando su propio tiempo sagrado, Owen ha podido sacralizar su poesía y su vida.<sup>74</sup>

De regreso a Owen, Beltrán Cabrera une los conceptos desarrollados de sacralidad y tiempo a «Sindbad el varado»; en «El tema del tiempo en “Sindbad el varado”», penúltimo capítulo del estudio, asegura que Owen configura su poemario a partir del concepto del tiempo, y destaca los siguientes aspectos: el instante, momento que moviliza la conciencia del poeta; la memoria, como mecanismo reconstructor de los tiempos en uno solo; y el viaje, como movimiento hacia la inmovilidad. Para concluir con su estudio, Beltrán Cabrera se acerca a cada uno de los días que componen la bitácora de Sindbad; las apreciaciones que el crítico realiza en el último capítulo de su libro, «El viaje: trayectoria de la conciencia del tiempo», son muy amplias para tratar de reproducirlas en su totalidad, sin embargo, es importante destacar algunas. Beltrán Cabrera asienta que Owen, como estrategia de composición en su poemario, establece un tiempo determinado que aparece como motivo existencial y que, a través de ciertas metáforas e imágenes, consigue suspender con lo que comienza un viaje interior cuyo fin es la revelación de su propia conciencia. En un segundo momento, es a través de los razonamientos de Mircea Eliade como Beltrán Cabrera logra asociar el tiempo y la sacralidad en la poesía de Owen, esta asociación considera fundamental al mito como forma propia de la sacralidad. En este sentido, el poemario concibe su propio tiempo original dando lugar a la creación del mito oweniano, forjando al mismo tiempo un modelo

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 65.

arquetípico con el cual lo identifica su lector, por lo tanto la poesía es para Owen una manera de situarse en el mundo. «Cada vez que se lee [a Owen —escribe Beltrán Cabrera—] el mito de Owen cobra vida» pues «cada imagen literaria es una visión de sí mismo y del mundo».<sup>75</sup> Según los argumentos que nos entrega Beltrán Cabrera, Owen consigue hacer de su poesía el centro de su existencia, su espacio divino, su tiempo; es por ello que su obra alcanza un valor universal pues su visión del tiempo y el hombre es una conjugación de todos los tiempos de todos los hombres. Bajo estas circunstancias, Owen, como un poeta que sabe su situación en el mundo, decidió vivir su sufrimiento como una visión optimista de realización.

\*\*\*

Georgina Whittingham rinde tributo a Gilberto Owen. Seducida por su obra, se une al grupo de críticos en el deseo de tratar de entender la inquietante creación de un escritor riguroso en cuya poesía encuentra, como sus aspectos más atractivos, la ironía, la elegancia y el humor en un ritmo coloquial como medio de expresión de los enigmas ante la crisis del lenguaje y, más aún, de la vida.

Organizado en cuatro capítulos, el estudio de Whittingham, *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*,<sup>76</sup> examina la obra del poeta a través de los siguientes puntos: 1) la obra de Owen dentro de la literatura contemporánea y su labor en el quehacer cultural de su generación, 2) un resumen de algunos enfoques críticos con que se ha abordado la obra oweniana, 3) un análisis estructural de los *Primeros poemas*, *Desvelo* y *Línea*, y 4) desde el deconstruccionismo, una interpretación que busca iluminar la naturaleza indeterminada de la palabra poética para entender la interacción de afirmaciones incompatibles y las contradicciones inherentes en la visión irónica de las dos primeras partes de *Perseo vencido*.

Con especial atención repasaré las ideas contenidas en los dos últimos capítulos del libro de Whittingham: «El lenguaje poético en *Primeros poemas*, *Desvelo* y *Línea*» y «Códigos de significación en “Madrigal por Medusa” y “Sindbad el varado”».

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 161.

<sup>76</sup> Georgina Whittingham, *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, Toluca, UAEM, 2005.

El estudio estructuralista que Whittingham hace en el tercer capítulo de su libro está apoyado principalmente en las nociones que Jonathan Culler y Robert Scholes han elaborado sobre el tema.<sup>77</sup> En mi opinión, el análisis de Whittingham no pasa de ser un desafortunado ensayo, pues la investigadora es incapaz de penetrar con eficacia en la estructura de los poemas reunidos en los tres poemarios que examina. En principio, Whittingham reduce su análisis a un limitado corpus que sólo comprende ocho poemas: tres de *Primeros poemas*, de un total de ocho; uno de *Desvelo*, poemario que contiene cincuenta; y cuatro de *Línea*, compuesto por veintiséis. No pretendo engañar al lector con un espejo aritmético; resulta evidente que un análisis estructuralista a tres poemarios completos, como es la intención de la investigadora, basado en elementos tan escuetos no puede ofrecer conclusiones amplias, si acaso ideas restringidas a los poemas elegidos. Además, como segundo descalabro, Whittingham se olvida por completo de los niveles fónico-fonológico y morfosintáctico, fundamentales en un análisis de estas características; por el contrario, se restringe únicamente a analizar los niveles léxico-semántico y lógico, pero incluso en estos, sus argumentos son apresurados, pues, confunde entre la comprensión y la interpretación del texto poético. Whittingham arriesga interpretaciones sin antes haber comprendido la naturaleza intratextual de los poemas. La investigadora erra el camino, o mejor dicho, lo invierte: su lectura interpreta fenómenos estructurales que no ha sido capaz de determinar.

Llegado el momento de *Perseo* vencido, Whittingham comienza por dar una breve explicación de la contribución del método deconstructivista al estudio de los textos literarios; basada en Derrida concluye que el valor de la actitud postestructuralista o deconstructiva es el de juzgar el conocimiento unívoco del mundo dependiente de los sistemas lingüísticos, asentados en una estructura asequible a la razón, pues la lengua es altamente metafórica y por consiguiente no reflejan fielmente la realidad. En consecuencia el «deconstructivismo [es] un cuestionamiento de los límites arbitrarios a que el estructuralismo sujeta el texto literario en busca de significado».<sup>78</sup> Para la investigadora nada está equívocamente en un texto; en el caso de Gilberto Owen, la ironía es el medio que refleja la naturaleza indeterminada del lenguaje. El

<sup>77</sup> Principalmente en los libros *Semiotics and deconstruction y Structuralist poetics* de Culler y *Semiotics and interpretation y Structuralism in literature* de Scholes.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 107.

«Madrigal por Medusa», desde la perspectiva deconstructiva, lleva al sentido común más allá de sus límites revelando aspectos contradictorios, ambiguos, del lenguaje y, por extensión, de la existencia humana: cegando la razón es como Owen consigue penetrar en la naturaleza equívoca del proceso textual, «como si en el ámbito de lo irracional y de la radical indeterminación residiera la significación del poema, su verdadera razón de ser».<sup>79</sup>

Pasando al naufragio de Sindbad, Whittingham comienza por distinguir dos niveles textuales en el poema: uno en el que se adhiere a la tradición clásica y otro que la subvierte poniendo en marcha el proceso deconstructivo de «Sindbad el varado». Posteriormente, analiza día a día la bitácora del naufragio; en principio, Whittingham destaca la naturaleza contradictoria del título que, al igual que en el «Madrigal...», funde conceptos que subrayan sentidos opuestos, el oxímoron genera tensión como resultado de la angustiada confrontación. Uno a uno, los días del marino árabe muestran un jaloneo de visiones del mundo que buscan desgarrar en lo más profundo las limitaciones humanas, simbolizadas en Jacob, Sindbad y Jesucristo, sin embargo, la poesía de Owen encuentra un gran obstáculo, ya que es incapaz de producir un significado duradero que sepulte las carencias humanas en la vida del poeta, para Whittingham las pruebas de estas limitaciones en Owen se pueden observar en los titubeos, el ritmo entrecortado y, principalmente, en el aturdimiento generado por la congoja que cada uno de sus versos guarda. «Sindbad el varado» representa para la crítica estadounidense una exploración del hombre tras el poeta que está en todos los hombres, o al menos en aquellos que junto con Gilberto Estrada han aceptado su permanencia en la comunidad de los owen.

La travesía de Owen-Sindbad va en pos de la permanencia del ser a través de la poesía, por ello es necesario hurgar en todos los rincones del recuerdo, enfrentar a todos los espejos y sobreponerse al desorden de las emociones y al entorpecimiento de los sentidos causados por la impotencia de no poder conseguir la estabilidad en la creación poética. En este escenario, Owen busca respuestas, significado; por ello se ve en la necesidad de invertir constantemente los episodios que toma prestados, incluso los funde y, en consecuencia, destruye la significación aceptada socialmente de estos textos, pero más allá de causarles algún daño, les devuelve vitalidad a través de la ambigüedad. Ofrece, en resu-

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 115.

men, nuevas alternativas de significación: paradójicamente la búsqueda de la permanencia del Ser entrega movimiento. El poeta se encuentra persiguiéndose en un laberinto de voces y ecos que se renuevan, como Prometeo, cada día. En Owen, concluye Whittingham, la poesía que ha sido medio de búsqueda termina revelándose como el objeto de la propia existencia. Owen-Prometeo busca quedarse así, vivo o muerto, pero así: se ha dado cuenta que el castigo no está en las cadenas que le atan a la roca, sino en no poder vivir ni morir: la libertad de la vida, al menos así lo entendió Owen —nos lo explica la investigadora— radica en la muerte.

\*\*\*

Uno de los mejores y más astutos ensayos que en mi opinión se han escrito sobre Gilberto Owen se debe a Alfredo Rosas Martínez quien, como resultado de su investigación doctoral, en 2005 publicó su tesis bajo el sello de la Universidad Autónoma del Estado de México: *El sensual mordisco del Demonio. La presencia del bien y del mal en la poesía de Gilberto Owen*.

Al leer a Rosas Martínez —me parece escucharlo en una de sus clases— es fácil comenzar negando sus hipótesis, siempre retadoras y sorprendidas, a veces terribles; sin embargo, termina por imponerse gracias a su fino tejido argumental que lo mismo se sustenta en la literatura que en la filosofía o en las ciencias exactas, más aún en las ocultas. Y si a caso no convence, deja, para quien le presta atención, la angustia de la duda que, como una ventana, abierta de par en par nos invita a entrar en ella y convencernos.

Para Rosas Martínez, Gilberto Owen fue un hombre que envejeció prematuramente. Esta condición lo sumergió en el ámbito del mal, lo que significa estar en conflicto «con Dios, con la vida y con el amor»,<sup>80</sup> en estas circunstancias con lo único que se puede estar bien es con la muerte con el diablo y con la poesía. Bajo este razonamiento, Rosas Martínez asegura que Owen, al estar sumergido en el mal, es un pecador, y cuando se está empantanado en el pecado el cuerpo pierde su sombra, lo que queda demostrado en su poesía: «Si los *Primeros poemas* son la conciencia del mal inevitable, *Desvelo* es la búsqueda y el

<sup>80</sup> Alfredo Rosas Martínez, *EL sensual mordisco del Demonio. La presencia del bien y del mal en la poesía de Gilberto Owen*, Toluca, UAEM, 2005 p. 13.

encuentro de las metáforas para dar cuenta de esta situación [...] *Línea* hablará de una sombra sin cuerpo». <sup>81</sup>

Pero Owen no está solo en el pecado. Rosas Martínez acentúa la influencia de Gide, en este sentido *Línea*, como libro de formación en el ámbito del mal, da muestra de la primera lección aprendida por el poeta: «pecado es lo que no se hace libremente. El mal nos gana para su causa y nos pone a su servicio. ¿Quién osará hablar aquí de una liberación...? ¡Como si el vicio no fuera más tiranizante que el deber!». <sup>82</sup> Owen es un hombre que ve su esclavitud en su libertad y lo sabe hasta sus últimas implicaciones: «la libertad como esclavitud crea a los ángeles caídos [...] Owen es la imagen del hombre paradisiaco que ha sido víctima de la caída». <sup>83</sup> Owen ejerce su derecho al libre albedrío hasta la rebeldía contra Dios, elige la libertad del pecado que lo aleja de la divinidad, aunque el precio sea la servidumbre al diablo. Y no existe arrepentimiento que valga. Owen, el joven-viejo, sabe, por la Biblia, que todo arrepentimiento es mentiroso: «los deseos del corazón humano, desde la adolescencia, tienden al mal». <sup>84</sup> Para Alfredo Rosas Martínez el cuestionamiento de Owen a Dios se hace desde la herejía y la blasfemia, urdimbre y trama apenas perceptible entre las líneas de sus versos. Como antes, el poeta se acerca a la Biblia, pues su sendero teológico es una «veta inagotable para ejercer el mal por medio de la poesía». <sup>85</sup> En conclusión, Rosas Martínez apunta que Owen, al verse en la encrucijada de la vida, opta por el diablo antes que por Dios, pues bajo la condición de hombre-viejo sólo le queda el camino del poeta.

Así las bases para la lectura de Owen según los ojos de Rosas Martínez. Posteriormente, centrado en el «Madrigal...», el crítico y profesor universitario señala el valor de la transgresión como medio de instauración de un orden sobre otro. En la antigüedad un sistema patriarcal transgrede, domina y subyuga las fuerzas maternas y oscuras de la naturaleza; como ejemplo de esto se puede hallar la destrucción de la diosa triple argiva por los aqueos,

de la entidad triple (Athena, Metis, Medusa) se excluyó a Athena. Metis y Medusa devinieron madre e hija enemiga respectivamente. Según los

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 15-16.

<sup>82</sup> André Gide *apud* Alfredo Rosas Martínez, *ibid*, p. 16.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>84</sup> Genesis *apud* Alfredo Rosas Martínez, *ibid*, p. 18.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 32.

griegos Zeus violó y se tragó a Metis. La sabiduría de ésta era tan grande que impregnó la cabeza de Zeus y de ella surgió la nueva Athena: Atena. Atena traicionó a su antiguo linaje y devino hija obediente al servicio de los hombres y de los héroes solares. La traidora Atena representa los valores patriarcales.<sup>86</sup>

Owen decide escribir el «Madrigal...» después de haber visto una de las estatuas de la Gorgona, posiblemente la de Benvenuto Cellini; ante esta imagen siente una fascinación y comprende que ha sido petrificado: Medusa triunfa frente a los ojos de Owen, no importa lo que diga la historia, ella sigue petrificando a través del arte y la poesía: ante Medusa no existe filtro que valga, como ante la verdadera poesía, su poder es instantáneo, total y absoluto. Al escribir su poema pareciera que Owen busca trocar la historia, sin embargo, valga el antecedente de la diosa argiva, Owen no busca invertir sino reinvertir, enderezar, restablecer, en este caso, a un orden primario. Como Atena, Owen es un traidor, pero del ejército patriarcal, por ello hace de la Medusa su hermana y cómplice:

El «Madrigal por Medusa» es el grito de lo que no puede verse en apariencia, pero que se puede intuir [...] El poeta Gilberto Owen contempla la imagen artística de la cual el héroe Perseo vence al monstruo [...] Sin embargo, el poeta, ante esta apariencia inmediata, intuye los ecos lejanos de una situación milenaria, como un motivo musical que prometiera entregar —poco a poco— una melodía completa.<sup>87</sup>

Posteriormente la investigación comienza el análisis de la poética de Gilberto Owen: «El nombre, el signo y el cuerpo de la poesía» es el título de la primera de tres partes dedicadas a esta labor. Para el investigador universitario estos elementos (nombre, signo y cuerpo) son indispensable en el quehacer poético de Owen, y revelan en un sentido amplio la manera en que el poeta se ve y se propone ante la poesía. Para Rosas Martínez la forma poética, es decir sus recursos lingüísticos estructurales, representa el cuerpo de la poesía, y asegura que «para Owen, la poesía tiene —debe poseer— cuerpo, carne y por ende, ser cuestión de eros, de sensualidad; esto es, cuestión de manejo de

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 59.

lenguaje»,<sup>88</sup> en este sentido, Rosas Martínez destaca a T.S. Eliot como una influencia determinante para el poeta mexicano, de este escritor estadounidense toma, al igual que de Juan Ramón Jiménez como ya se ha apuntado en trabajos anteriores, el tono cotidiano del lenguaje corriente, pues para Owen como para Eliot «la poesía no debe alejarse demasiado del idioma ordinario que usamos y oímos cotidianamente. Sea acentual o silábica, rimada o no, formal o libre, la poesía no puede permitirse perder contacto con el cambiante lenguaje del intercambio corriente».<sup>89</sup> Al margen del lenguaje cotidiano, la sintaxis también es algo que Rosas Martínez destaca en Owen, en otras palabras el poeta gozaba en la construcción de poemas que permiten lecturas amplias y en diversos sentidos, y que a su vez se extienden a otras de sus mismas creaciones formando una estructura cartesiana de referencias cruzadas que encuentra solidez en una fuerte amalgama semántica donde la metáfora, la antítesis y la paradoja determina la visión del mundo del poeta. Pero el uso de estos recursos retóricos no es tan sencillo en Owen. Rosas Martínez señala con gran tino la complejidad a la que consigue elevar su manejo: «el poeta funde la metáfora con la antítesis, con la paradoja y con elementos míticos y biográficos».<sup>90</sup> El resultado de esta elaborada retórica es una forma conceptual cercana a la poesía barroca de los Siglos de Oro. La visión crítica de Rosas Martínez, como un juego conceptuoso a la manera de los poetas barrocos, acerca a Owen a las ideas de Baltasar Gracián con respecto a la creación literaria, en específico a lo que el humanista del siglo XVII denominó agudeza, pues para Alfredo Rosas Martínez en la poesía de Owen sobresale el uso de la agudeza compuesta.<sup>91</sup>

La poesía (*poiesis*) equivale a hacer, crear «y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva —tiene que recurrir al lenguaje, que es material sensual» (Owen 1979:226). Poesía, cuerpo carne son sinónimos. En su juventud el poeta escribió: «yo buscaba la frase con relieve, la palabra / hecha carne de alma» (*Desvelo*, «Pureza»); y en su madurez: «Ya será de papel su carne de palabras» («Día veintisiete, semifinal»). Poesía, cuerpo, eros y sensualidad. Ese cuerpo debe ser recorrido, palpado y acariciado:

<sup>88</sup> *Ibid*, p.84.

<sup>89</sup> T.S. Eliot *apud* Alfredo Rosas Martínez *ibid*, p. 72.

<sup>90</sup> *Ibid*, pp. 78-79.

<sup>91</sup> Sobre este tema consultar *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, existe una edición por la UNAM en 1996.

es la piel del cuerpo de la poesía (Booz recorriendo a Ruth). Como esto podía caer en el acartonamiento, Owen lo combina con el uso del tono conversacional tomado de Juan Ramón Jiménez y TS Eliot.<sup>92</sup>

Con respecto al signo en Owen, Rosas Martínez comienza por repasar lo que Jorge Cuesta llamó la «Ley de Owen». En relación a esto, e implica una aportación muy valiosa, se refiere a la correspondencia e influencia entre la obra de Owen y las artes plásticas;<sup>93</sup> especialmente la obra pictórica de Ignacio Gómez Jaramillo descubre a los ojos del mismo poeta su propia ley:

al hablar de Gómez Jaramillo, Owen desea para su obra el uso de la discreción para enfrentar el paisaje como un sistema de coordenadas [...] Owen lo explica muy claramente: dicha ley exige *ordenar* la emoción, no desaparecerla; *reprimirla* hasta el grado en que *parezca* haber sido suprimida, no anulada; simular que no existe, pero *sí existe*, disimular su presencia aunque debemos saber que esa presencia es *inevitable*.<sup>94</sup>

Este orden de emociones al que Rosas Martínez se refiere quiere decir que los espacios y lugares que llenan el recuerdo, el deseo, el sufrimiento... del poeta estarán separados y serán independientes, pero relacionables gracias a un sutil sistema de coordenadas: los temas, ideas, motivos, símbolos y mitos entraran en combinación: el estado del alma está ahí disimulado por un sistema de coordenadas que exige al lector navegar en el vértigo de un lugar a otro por las páginas del libro, lo importante y más difícil es no perder el rumbo y encontrar la pertinencia del entrecruzamiento de sentidos.

Fiel a su labor de hermeneuta, Rosas Martínez echa mano de Einstein y asegura que Owen adapta sus teorías, así pues, su poesía, en específico el *Perseo vencido*, se convierte en un conjunto tridimensional, es un *continuum* donde las líneas cartesianas (x, y, z) que constituyen las tres partes del espacio son ocupadas por «El madrigal por Medusa», en el eje de las x; «Sindbad el varado», en la vertical y; y «Tres versiones superfluas», signada en el grueso de la z. La cuarta dimensión, el tiempo,

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>93</sup> Aunque ya esbozada por otros críticos, la relación entre Owen y las artes plásticas es un campo poco, por no decir nada, estudiado en la poesía del sinaloense.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 86.

le corresponde a «El libro de Ruth». Pero, Rosas Martínez recuerda, el sujeto lírico es un joven-viejo intemporal y petrificado por Medusa por ello sus tres ejes espaciales son inmóviles: naufragio pleno, silencio, sueño, oscuridad... Varado el joven-viejo necesita de una mujer que lo hunda y lo regrese a Dios: joven y milenaria, hermosa hasta el horror: Medusa-Ruth.

El caso del nombre como mecanismo poético adquiere importancia en la lectura de Alfredo Rosas Martínez ya que éste es uno de los elementos más constantes en la obra del poeta. Según el crítico, Owen transita por el camino nominalista abelardiano a través de los nombres míticos: los nombres reales no representan nada con relación a lo nombrado, son voces huecas; por ello acude a universales míticos que den soporte esencial a lo que busca representar. El nominalismo afecta la poética oweniana. El poeta busca el nombre, despejar la incógnita, la boca interior que sea capaz de pronunciar la forma inasible de la poesía. Pero en su búsqueda se encuentra con una carencia fundamental, modular en su vida, la falta de un nombre propio. Por las circunstancias de su nacimiento Gilberto Owen vive en la orfandad y la bastardía entre los hombres y ante la divinidad; él lo sabe, razón de más para que se afiance en el lado maligno; por ello en su poesía se hace nacer cuando Dios descansa y, si le preguntan su nombre, responde con tres mil personajes que se resume en su apellido, acción que «equivale a cuando Cristo encuentra a Satán y le pregunta por su nombre, Satán le contesta: legión». <sup>95</sup> Owen buscó la poesía, el pensamiento divino hecho melodía humana, y no le importó descender al infierno para encontrarla. Para transitar por los caminos del mal, Gilberto Owen propone, elabora y anda en un sistema poético coordinado que intenta envolver, como una red, lo indecible.

Rosas Martínez comienza el capítulo «El hermoso guardián insoportable», segunda parte de la poética de Gilberto Owen, mostrando la intrincada trama de elementos y situaciones que habitan el cuerpo y alma del poeta; esta multitud se muestra en la poesía a través de mecanismos metafóricos que permiten ver cómo un elemento sustituye, mejor dicho, releva al anterior: recuerdos, símbolos, arquetipos, personajes míticos habitan al poeta y constituyen los rasgos que lo definen; la situación se complica considerablemente —advierte Rosas Martínez— cuando una obra como la de Owen posee varios niveles de sentido. El

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 104.

caso particular del autor de *Perseo vencido* no sugiere una jerarquización de sentidos, sino una interconexión, y es ahí donde radica el sentido de su poesía: «en la forma en que *usa y relaciona*, según su particular intención, los datos biográficos, los poéticos y los míticos, toda vez que Gilberto Owen poseía una particular manera para mitificar sus actos en general. Ésta es su perspectiva en y ante la vida». <sup>96</sup> En *Perseo vencido* la relación entre los niveles de sentido es posible gracias a la presencia de los arquetipos antes que de los mitos. Para Rosas Martínez, en un ser doble como lo fue Owen, joven y viejo, el inconsciente está dividido, guarda lo estrictamente personal en la memoria pueril; mientras que lo colectivo, es decir lo arquetípico, pertenece al tiempo, a la memoria vetusta. Con esto como antecedente, el investigador propone una figura arquetípica que explica los niveles de sentido (biográfico, mítico y poético) en *Perseo vencido*: Jacob. Tras analizar los pasajes bíblicos donde Jacob sueña con la escala nocturna y pelea con el ángel Uriel, Alfredo Rosas Martínez explica que Owen recrea la historia de modo que su sujeto lírico enfrenta a un ángel, un hermoso guardián insobornable, que no es otro que Dios mismo, o al menos su lado malo:

Owen ve el mal en Dios [...] se enfrenta con el lado oscuro y maligno de Dios. De aquí las llagas que le quedan como huellas del combate. Como Jacob, el sujeto lírico sufre la ira de Dios. En lugar de sólo quedar herido en el muslo, queda llagado por su mano, su sueño, su sonrisa, su poesía y por su desamor. Las llagas producidas determinan los niveles de sentido del libro de Owen. De este enfrentamiento, el sujeto lírico ha quedado marcado para el amor, para la vida y para la poesía. <sup>97</sup>

Pero Rosas Martínez propone otra solución al hermoso guardián insobornable, además del ángel que pelea con Jacob, puede que sea el guardián del Edén, por lo tanto el día uno de la bitácora de febrero podría entenderse en relación con Adán y su expulsión del Paraíso. Así, el Adán oweniano es aquel que decide no morder el fruto del bien cuando está maduro, pero que lo toma cuando ha devenido en podredumbre y, por extensión, en mal. El resultado de esta inversión de la historia bíblica muestra, a los ojos de Rosas Martínez, una nueva escenificación de la caída. Según el pensamiento judeocristiano la caída en el mal se escenifica dos veces: la primera cuando Lucifer y la segunda cuando Adán y Eva; Owen introduce la tercera cuando Adán-Owen descubre que «la li-

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 125-126.

bertad proporcionada por el libre albedrío conduce a la esclavitud de los vicios y al pecado». <sup>98</sup> Como se ha podido constatar, la figura del ángel en Owen posee una significación muy amplia y ambigua es: demonio, poesía, inspiración, mujer... y luchar contra él significa luchar contra la vida y la mujer amada, contra la poesía y la inspiración, es la lucha del poeta contra el mal desde el mal mismo. La genialidad de Owen lo lleva a no elegir una de estas luchas, sino que elige todas.

A punto de terminar el capítulo Rosas Martínez dice que la lucha con el hermoso guardián insobornable (ángel, Dios, diablo, mujer y poesía) es un viaje en caída vertical hasta lo más profundo del alma, para encontrar el verdadero rostro de nuestro ángel guardián: «Medusa, es decir, el hermoso guardián insobornable; petrificación llagas, rescoldos, desamor, naufragio, memoria, alma; VIDA, MITO Y POESÍA». <sup>99</sup>

«“El sensual mordisco del demonio” poesía y perversidad» es el capítulo con el que cierra Alfredo Rosas Martínez su estudio sobre la poética oweniana; en él se explica la función de los límites en Gilberto Owen. Para el investigador el límite en Owen es un concepto fundamental que remite a la perversidad, explica: «La noción de límite como línea fronteriza remite a la perversidad» y «lo verdaderamente terrible de la perversidad es permanecer al borde, en el límite —zona fronteriza y demoníaca— que se establece entre la salvación y la destrucción total». <sup>100</sup> La poesía de Gilberto Owen vuelve la cara al cielo sin perder de vista el infierno, busca a Dios y al diablo: transgredir la ley, gozar la prohibición. Después de todo «Sindbad el varado» no acepta el naufragio absoluto, se mantiene en el límite de la esperanza. Lo verdaderamente perverso en la poesía de Gilberto Owen es lo que se oculta entre líneas, lo que no se dice ni se deja de decir, la palabra reprimida a punto de brotar, la música al límite del silencio. Leer a Gilberto Owen bajo la lupa de Alfredo Rosas Martínez significa encontrar a un poeta que nos invita al goce de la perversidad, a transgredir la prohibición y ver de frente a Eros; Owen fascina, paraliza, petrifica. Su poesía es una metáfora de lo que no se puede ver: el rostro de Medusa.

Hay hombres que nacen viejos cansados y derrotados, decía Fernando Pessoa; contemplan el rostro de una muerta cuyos ojos ninguna mano

<sup>98</sup> *Ibid*, p.131. Habrá que recordar lo que ya había apuntado con anterioridad el maestro Rosas Martínez y que sintetice párrafos arriba, *cfr.* nota 82.

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 149.

---

cerró con amor, a fin de encontrar el nombre, el signo y el cuerpo de la poesía. No obstante el hermoso guardián insobornable los castiga o los premia, según se vea, con el sensual mordisco del Demonio, lo cual lleva al ámbito de la perversidad [...] A fin de cuentas ¿qué dice o qué intenta decir la poesía de Gilberto Owen? Hoy la destrozáramos por saberlo.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 195.

## **PARTE III**

*¡Pero los versos significan tan poco cuando se los ha escrito joven! Se debería esperar y saquear durante toda una vida, de ser posible durante una vida muy larga; y después, por fin, recién más tarde, quizá se sabrían escribir las diez líneas que serían buenas. Porque los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen demasiado pronto), son experiencias.*

RILKE

## Comentario a «Sindbad el varado»

### *Preámbulo*

*El carácter único de la cualidad artística de una obra sólo se puede intuir inmediatamente, y aunque se pueda mostrar e indicar, no se puede definir ni siquiera describir.*

THEODORE GREENE

La intención de estas páginas es manifestar mi experiencia como lector de «Sindbad el varado». Todo el que se haya acercado con seriedad a la obra poética de Gilberto Owen sabe que sus textos encierran algo que, ya sea desde un principio o no, es casi ilegible por hermético; un léxico sencillo, armado en una sintaxis, por decir poco, trastocada es el soporte de imágenes confusas, borrosas, crípticas a los fluidos de la razón, que a su vez contienen una fuerza de enunciación contundente al borde de la revelación. En absoluto trataré de establecer la fórmula unívoca de lo que «Sindbad el varado» es, pues no considero que el modo de ser de la obra de arte radique en la experiencia del espectador, en este caso yo como lector; más bien creo que es una causa potencial de experiencias individuales en las que subyace un conjunto de normas o principios que forma la unidad de la obra de arte misma:<sup>1</sup> un sistema ideal e intersubjetivo, cuyo valor estético es plural y «ha de ser tan pletórico y amplio, que entre sus estructuras comprenda una o más que satisfaga altamente a cada una de las épocas siguientes» pues «tal obra ha de considerarse tan rica, que quien pueda advertir todos sus estratos y sistemas es una comunidad

<sup>1</sup> René Wellek, *et al.*, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, *passim*.

más que un solo individuo». <sup>2</sup> En este sentido mi esfuerzo es una contribución a descifrar, rellenar, completar, aumentar e incluso adivinar este sistema más allá del significado llano, pues para eso bastaría hacer de él sólo una paráfrasis que resultaría la experiencia más baja, superficial y trivial del poema. Nada más injusto. «Sindbad el varado» no nace en las palabras para morir en los conceptos, o peor aún, en el consenso. El Sindbad de Owen es un fenómeno lanzado al lector paciente que hace de sus palabras imágenes y, de éstas, sensaciones que se guardan en la memoria como hechos de nuestra vida pasada presente y futura. Pero antes de continuar juzgo necesario dar un paso atrás y sentar algunas bases.

La literatura como arte (que en adelante también llamaré poesía para abreviar) es la tarea más dura que un lector puede enfrentar. Leer para encontrar la esencia poética de un texto como si se tratara de un artículo científico resulta inútil. ¿Por qué? Esta pregunta, la más compleja de todas, trae consigo un cuestionamiento más amplio. En principio habría que preguntarse por la diferencia radical entre la poesía y cualquier otro tipo de literatura. Si la poesía está compuesta por la misma materia que todas las expresiones literarias, el lenguaje, ¿por qué es distinta? ¿qué es lo que dice que otro texto no puede? ¿acaso la diferencia entre el texto poético y cualquier otro radica en que el primero, a diferencia de los demás, es una especie de juego verbal, una bella construcción lingüística cuyos niveles léxico-semántico, fónico-fonológico y sintáctico están dispuestos a servir a la forma? No. Hoy este punto de vista es insuficiente. De lo contrario, equivaldría a decir que la diferencia entre poesía y el resto de literatura es de carácter cuantitativo. De ser cierto esto, bastaría, para ser poeta, agregarle a cualquier texto eso de lo que carece y la poesía no: embellecer su forma. Pero la forma nunca debe ser el punto de partida de la interpretación literaria ni debe ser separada y etiquetada como el verdadero elemento estético. Por ello es importante notar la existencia y delimitar las relaciones entre esos dos universos de discurso que tenemos siempre (llamémosles «físico» y «fenoménico»), uno que aborda cuestiones de estructura formal y cuantitativa, el otro que aborda esas cualidades que constituyen un «mundo». La naturaleza poética de un texto no está en la manera de emplear el lenguaje, sino en el sentido que éste concentra. Si bien la forma es importante en cualquier expresi-

<sup>2</sup> George Boas *apud* Rene Wellek *et al.*, *op. cit.*, p. 292.

sión lingüística, ésta no es unívoca al transmitir un mensaje, pues éste puede decirse de varias maneras sin que ello cambie su semántica: el sentido es independiente de la forma; sin embargo, una expresión poética determinada emplea una fórmula lingüística determinada y no otra porque sólo a través de ésta es la obra que es.<sup>3</sup> Esto significa, en otras palabras, que el sentido, y el mundo, poético está ligado estrechamente a la forma. Pero se debe ser cuidadoso, pues no quiere decir que la esencia poética radique en su forma, ésta sólo es una estructura de ese sistema intrincado de normas que le da unidad. T. S. Eliot lo dice de este modo: «no quiero decir que considere pérdida total de tiempo el estudio de la métrica, de la formas abstractas que suenan tan extraordinariamente diferentes cuando las emplean diferentes poetas. Sólo que el estudio de la anatomía no nos enseñará a hacer que una gallina ponga huevos».<sup>4</sup>

La diferencia entre poesía y las demás expresiones escritas resulta más evidente en su finalidad. Mientras que los textos no artísticos buscan transmitir una significación temporal y espacial donde la expresión arbitraria no constituye, como ya se dijo, la única manera de entender lo expresado y, por lo tanto, exige que el receptor traduzca el signo lingüístico en conceptos; la poesía libera al lenguaje y a sus palabras de éstos, lo que no implica que cambie de sentido, sino de intensidad; por ello, la expresión poética no es arbitraria, pues su naturaleza responde en igualdad a la naturaleza del mundo. La poesía convierte a los objetos en sujetos: el objeto lingüístico, abandona sus fronteras y penetra al receptor en forma de experiencia: el lector no «agarra» el significado del texto poético, éste se apodera de aquél.

Leer poesía ya no se trata sólo de unir una palabra a un concepto, sino de pasar de éste a una imagen y de ésta a una sensación, es, pues, una trasmutación mental del significado. Jean Cohen define a este pro-

<sup>3</sup> Heidegger explica, en su lectura a Hölderlin, que lo que se dice al poetizar y lo que se dice al pensar no son nunca iguales. Uno y otro pueden decir lo mismo de diversa manera. Eso se logra sólo si la separación entre pensar y poetizar se abre pura y decisivamente. Por dar un ejemplo, aunque su sentido semántico pueda ser el mismo, el *Primero sueño* de Sor Juana no es lo mismo que la prosificación realizada por Alfonso Méndez Plancarte; extendiendo este razonamiento se puede llegar hasta el problema que significa la imposibilidad de la traducción poética.

<sup>4</sup> T. S. Eliot, «La música en la poesía» en *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000, p. 73.

ceso como figuralidad: sustituir lo conceptual por lo imaginario.<sup>5</sup> Lo anterior puede explicarse con el siguiente esquema:

emisor (poeta): *concepto* → *imagen* ← *concepto*: receptor (lector o escucha)

Sin ánimos de teorizar, creo conveniente, de modo provisional, definir el lenguaje poético como aquel que, a través de los mecanismos que sean, deja abierto al que escribe y al que lee un sentido más intenso: el lenguaje poético, se distingue, no por delimitar puertas semánticas, sino por abrir ventanas a la intuición imaginaria. En poesía, al escribir o leer, lo importante no es entender sino intuir<sup>6</sup> lo que un primer plano vela. La poesía, como discurso, debe entenderse en un sentido e intuirse en otro.

Quando se habla del lenguaje poético, no debe entenderse que la poesía provoque tensión; considerarla «tensa» es aceptar que su lenguaje es igual al lenguaje «común», pues esta «tensión» es la que se desprende de la relación existente entre las palabras y las cosas representadas. Entender así la poesía es insistir en su paráfrasis. Pero la poesía no puede ser «tensa» porque no se relaciona, en esencia, con nada más allá de sí misma. La poesía no representa, no tensa, más bien extraña. No tensa porque no atrae a los objetos, como las palabras atraen a las cosas; la tensión radica en forzar la atracción; en este contexto, la palabra no poética toma por fuerza el lugar de las cosas. En cambio, la poesía extraña porque al revelar su presencia hace sentir su ausencia; la palabra poética no sustituye nada porque es insustituible, es en sí.

El extrañamiento del lector frente al lenguaje poético es su principal característica y representa la mayor dificultad a los ojos y oídos de cualquiera. Hablar poesía es hablar un lenguaje distinto; no importa que esté hecho del mismo material que la lengua «común»; es otro lenguaje porque busca comunicar su propio sentido. ¿Por qué existe la música, la pintura, la fotografía, la escultura, la poesía...?, porque los conceptos que llenan la lengua «común» tienen sólo la intención de representar la experiencia, por lo tanto deben ser significados consensados dentro de una comunidad lingüística en la que sus integrantes no pueden, ni deberían, entender más o menos de lo que cualquier otro miembro de su comunidad comprende; de lo contrario, la comunicación no sería

<sup>5</sup> Jean Cohen, *El lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1982, p.15.

<sup>6</sup> O como lo diría el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: percibir íntima e instantáneamente una idea o verdad, tal como si se la tuviera a la vista.

posible. Los lenguajes del arte no buscan representar una experiencia, de hecho, rebasan la representación. Son en sí una experiencia. Es por esto que el arte en general, y en particular la poesía, es un evento que manifiesta a los hombres el mundo: los materiales del mundo quedan asimilados en la forma lingüística: «lo que era “mundo” se ha convertido en “lenguaje”». <sup>7</sup> La poesía no es un acto de entendimiento, es una experiencia y como tal sólo puede interpretarse según las circunstancias particulares bajo las que se vive.

Los materiales de la poesía son tan bastos como la experiencia humana en el cosmos; por lo tanto, no están acabados, se renuevan constantemente; pero son comunes a todos los hombres. En la poesía no hay cabida a lo particular. La experiencia de un solo hombre es valiosa poéticamente en la medida que significa una experiencia humana. En la verdadera poesía los datos particulares de la vida del poeta son irrelevantes porque en ellos no se encuentra el sentido radical de ésta: la vida del poeta forma parte de la expresión poética empleada, nunca al revés. Si se privilegian los motivos privados y ocasionales que comunica el poeta se corre el riesgo de desplazar aquello que ya ha logrado equilibrio como estructura poética hacia lo privado y contingente de la intimidad de una persona; se perdería de vista lo que el poema dice. Vale más quedar frente a una obra que nos habla desde lo incierto y aproximado que frente a la intimidad de un individuo:

Un poema que se cierra a la comprensión y no concede claridad me parece siempre más significativo que toda la claridad que pueda aportar la mera afirmación de un poeta sobre lo que quería decir. <sup>8</sup>

No es trivial señalar que el significado de un poema puede ser más amplio de lo que se propuso su autor, y algo remotamente alejado de sus orígenes [...] Distintos lectores pueden hallar significados muy diferentes a un mismo poema, y todos esos significados quizá sean diferentes de lo que quiso decir el autor [...] La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida —o hasta puede ser mejor. <sup>9</sup>

En el fondo, la experiencia personal es un medio a través del cual habla la experiencia estética verdadera. Por ello, el estudio de las causas

<sup>7</sup> René Wellek, *et al.*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>8</sup> Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona, Herder, 1999, p. 12.

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *op. cit.* pp. 77-79.

externas como medio hacia la experiencia poética debe descartarse de una vez por todas,<sup>10</sup> pues «la causa y el efecto son inconmensurables: el resultado concreto de estas causas extrínsecas —la obra de arte— es siempre imprevisible».<sup>11</sup> Si bien es cierto que estudios de este tipo han dado claridad a obras literarias, es más cierto aún que el estudio de las así llamadas causas no ha podido resolver problemas de descripción, análisis y valoración de éstas. Estas causas, como pueden ser diarios, cartas, noticias, entre otras, sólo se utilizarán para clarificar las palabras empleadas en el poema, pues como lo menciona Burke, el significado de la palabra está expuesto al cambio a través del tiempo.

La experiencia es central en la creación artística; representa la confrontación directa entre los pre-juicios de un hombre con la historia como condición de vida: es la confrontación de su experiencia particular contra la de todos los hombres pasados, presentes y futuros. El poeta no puede más que presuponer que su vida es como *es* la vida. La poesía se consigue cuando ambos interlocutores, el poeta y el lector, se emocionan ante lo ajeno asumido dentro de sí, es la experiencia del extrañamiento ante la vida que se pensaba conocer. «Si un poema nos emociona, ha significado algo, quizás algo importante, para nosotros; si no nos emociona, carece entonces de sentido».<sup>12</sup> Pero de la poesía no puede esperarse nada nuevo pues es un diálogo que contiene la experiencia del mundo que se vive históricamente. De modo que la poesía sigue siendo el habla de una persona con otra. Paul Auster lo dice así:

Los dioses han desaparecido y no hay posibilidad alguna para pretender recuperar el *logos* divino. Enfrentada con un mundo incognoscible, lo único que puede hacer la poesía es crear lo que ya existe. Pero eso es ya decir mucho. Pues si las cosas pueden recobrase del filo de la ausencia, cabe la posibilidad, al hacerlo, de devolvérselas a los hombres.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> «Absolutely no biographical reference would be admissible. History itself would be admissible only in the sense that the meaning (and allusiveness) of the term will change through the centuries», en Kenneth Burke, «Formalist criticism: its principles and limits», en *Language as symbolic action: Essays on life, literature and method*, Berkeley, University of California Press, 1966, pp. 480-506.

<sup>11</sup> René Wellek, *et al.*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>12</sup> T. S. Eliot, *op. cit.* p. 78.

<sup>13</sup> Paul Auster, «Prólogo» en Jacques Dupin, *El sendero frugal*, México, Ocelote, 2010, p. 14.

En este sentido, la ganancia poética significa reconocer la vida en la vida propia.

La principal característica de la lengua «común» es la objetividad que se funda en los códigos comunes. La poesía se aparta, aunque no demasiado, de la lengua «común» que empleamos y oímos a diario. El lenguaje poético se basa en una intención subjetiva. La lectura poética presupone aceptar esta condición, por ello el lector debe saberse finito, pues su única posibilidad está contenida en sí; es decir que acepta de antemano la existencia de una comprensión distinta a la suya que, por lo tanto, tiene un límite frente al «*logos* divino», en términos de Auster.

La poesía es siempre un lenguaje nuevo. Como lectores, la tarea es interpretarlo para uno mismo, lo que significa comprenderse para comprenderla. Nuevamente, reconocerse finitos. Leer poesía significa renunciar a las expectativas en pos de un diálogo que descubre facetas nuevas. Es el acto de la experiencia plena. No significa abrir las palabras, sino abrírnos a ellas.

La poesía es un evento que emerge eludiendo cualquier esfuerzo por reducirla conceptual y objetivamente; entonces ¿cómo interpretarla?, ¿cómo buscarle un sentido, una intención en su naturaleza?, ¿cómo cuestionarla? En poesía, la pregunta esencial no debe buscar una respuesta que erija una postura personal, sino una que se plante en el ser (personal) y cuyo fruto sea la incertidumbre del límite propio frente a la historia humana. Es aceptar que la naturaleza humana rebasa siempre la propia. En consecuencia, como ya mencioné, no se puede esperar con certeza nada, tan sólo emitir un pre-juicio, una opinión anticipada que guíe hacia el reconocimiento de la autoridad de un juicio superior al propio. La autoridad en última instancia siempre será el «*logos* divino» que, en un principio, puede asumirse como absoluto.

Dejando en el olvido el desprestigio ilustrado de los pre-juicios,<sup>14</sup> puede encontrarse validez y legitimidad en ellos cuando nos ayudan a la

<sup>14</sup> La Ilustración condenó al pre-juicio por considerarlo contrario a la razón, más aún, estimaba la sumisión de aquél ante ésta. Como comenta Pablo Rodríguez-Grandjean en su artículo «Experiencia, tradición, historicidad en Gadamer»: «Gadamer afirma que la Ilustración está en lo cierto cuando muestra el carácter negativo de la autoridad como fuente de prejuicios que pretende sustituir o anular el juicio propio. Sin embargo, la Ilustración difama todo tipo de autoridad, puesto que la considera únicamente como fuente de prejuicios ilegítimos, cuando puede ser fuente de verdad. Esto supone una recuperación del concepto de autoridad frente a una concepción autoritaria de la misma».

comprensión. En suma, interpretar poesía significa cuestionarla desde uno mismo para reconocer nuestro límite ante ella y sólo entonces, poder asumir lo extraño dentro de uno: entenderse para entenderla.

En última instancia, el ejercicio de la interpretación poética es un acto inacabado e inacabable que, paradójicamente, se conforma por eslabones finitos, instantes de iluminación subjetiva que se fusionan formando un horizonte móvil que apunta hacia ese juicio superior del que ya se habló, que no es otra cosa más que la síntesis que ocurre en la lectura, en términos dialécticos, desde luego.

Ahora bien, puedo decir que interpretar a «Sindbad el varado» no es entender a Gilberto Owen. De aquí mi rechazo a todo esfuerzo por asumir que el poema significa la experiencia particular de un hombre nacido en El Rosario, Sinaloa y muerto en Filadelfia. Si lo que se busca es dialogar plenamente con la obra poética de Gilberto Owen, es necesario dejar de reducirla al objeto de una vida que puede analizarse. Nada más absurdo. Es necesario acabar con la distancia que el esquema sujeto-objeto pone entre el intérprete y la obra. Cuestionar la obra como a un sujeto y dejarnos cuestionar por ella. «Decirle algo» y «dejarnos decir», instaurar un diálogo que muestre la memoria del poema, de modo que los datos particulares de la vida del poeta sean, en primera y última instancia, sólo la representación enigmática, casi ilegible, hermética de toda la experiencia humana. Es cierto que hay que conceder un lugar a esos elementos personales que hacen de «Sindbad el varado» una pieza lírica que implica una confesión sentimental extremadamente velada, pero su justificación se logra sólo cuando la finalidad a la que apuntan estos elementos personales es a una actitud creadora de sentido superior al propio.

En suma, la tarea es manifestar mi experiencia como lector de «Sindbad el varado», pero esto no significa que ésta sea el poema mismo, pues se llegaría a la absurda y pedante conclusión de que el Sindbad no existe si no lo experimento y de que lo recreo con cada lectura, de esta manera no habría un Sindbad, sino tantos como lecturas realice. De tomar esto en serio, sería imposible explicar por qué ha de ser mejor la experiencia de un determinado lector o por qué es posible corregir la interpretación de cualquier otro, con lo que se acarrearía el acabamiento definitivo de toda enseñanza de la literatura, llegando a la instauración del escepticismo y la anarquía más completos. «Por muy interesante que en sí sea [...] la psicología del lector siempre quedará

fuera de los estudios literarios —la obra de arte concreta—, y no podrá zanjar la cuestión de la estructura y el valor de la obra de arte».<sup>15</sup>

El criterio, entonces, debe ser la inclusividad del material que integra a la obra poética, y por materiales cabe decir sobre todo ideas, caracteres y tipos de experiencia que se funden, de modo que el valor poético aumenta en proporción directa a la diversidad de sus componentes: para el lector de «Sindbad el varado» debe existir la trama, pero también el carácter y la lucha entre los caracteres; las palabras y la expresión; el ritmo y una significación que se revela gradualmente: el sentido. Un estudio separado de estos componentes estructurales del Sindbad no tiene en cuenta la obra total, con lo que se ignoraría la concepción del mundo que de éste emerge. Pero, el estudio de «Sindbad el varado», o de cualquier otra obra de arte, a través de sus componentes estructurales no puede basarse en un esquema genérico o una fórmula de investigación determinada, sino en una intuición inmediata a la lectura que guíe a la aprehensión del significado que, en última instancia, está en la estructura polivalente de la composición poética que dicta las posibilidades de asir el sentido.

«Sindbad el varado», el ciclo completo, toma prestada la forma de un cuaderno de bitácora en el que se apuntan los acontecimientos que suceden a un viaje truncado por el naufragio; instalada en los límites de un mes de febrero, cualquiera, la narración desprende uno a uno los días y con cada día un poema que ocupa un sitio dentro de la serie. De aquí parte mi esfuerzo por comprender esta poesía; quiero decir, que la unidad de la cual parto es el poema individual. Cada composición tiene un carácter definido, mas no transparente, por ello, la claridad inmediata del ciclo sólo se alcanza a través de la lectura paciente, empeñada en escuchar una y otra vez cada día de la composición. El acercamiento a tientas es el camino a la aprehensión.

Por supuesto, cada comentario está guiado por una intuición inmediata a la lectura de cada poema, me refiero a una cierta comprensión de sentido que, si bien puede ser limitada, apunta hacia el sentido del poema verdadero: «Sindbad el varado» es la lucha, desesperada y delirante, que el alma libra día a día por recuperar la palabra verdadera; en última instancia, es la experiencia de la aflicción más profunda del alma: la separación primera del hombre.

<sup>15</sup> René Wellek, *et al.*, *op. cit.*, p. 174.

*Comentario*

Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra.

Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hope to turn.

La serie está precedida por dos epígrafes cuyo tono es el de una advertencia. El primero, tomado de *Sindbad el marino*, es una reflexión metafórica cuya claridad asombra: el viajero, como metáfora del ser humano, puede cambiar su paisaje natural u original, pero la muda geográfica no cambia al hombre reducido a permanecer en sí, con su alma y a las posibilidades que ésta le ofrezca. El viajero se ve estático, varado en sus propios límites.

El segundo epígrafe, tres versos del poema *Ash-wednesday* de T. S. Eliot, es contundente y desolador. Una vez que se conoce el límite que representa nuestra alma no se puede retroceder, se ha perdido la esperanza de volver a la seguridad que representa la ignorancia. Sólo queda, ya sin esperanzas, clavada la incertidumbre del porvenir.

Ambos fragmentos apuntan, aunque en sentido contrario, a la nostalgia que significa el viaje. Si se recuerda la historia, Sindbad el marino siente el deseo por el mar; la vida deliciosa entre riquezas que significa el descanso en tierra firme, a la postre termina siempre por volverse monótona: así es como el alma ambiciona el espectáculo del viaje. Pero en el fondo la ambición es siempre causa de desdicha.

Para T. S. Eliot, el porvenir como metáfora del viaje representa la condena de la separación. Tal parece, los epígrafes presentan los opuestos a los que tiende el alma: separación-uniión.

*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  
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.

El primer poema del ciclo está dominado por un tono de desconsuelo y una aparente resignación; a través de los efectos de la resaca, se muestra un estado de transición, una situación ambivalente que, a su vez, genera incertidumbre, duda e indecisión, y su solución no está al alcance de la mano, ni siquiera puede prevenirse.

Bajo el título de «El naufragio», al amanecer, se descubren los residuos que el mar ha dejado una vez que ha retrocedido de la orilla después de la tormenta. La voz que se pronuncia queda atónita frente al descubrimiento de un ser a flote en la franqueza y vulnerabilidad de su desnudez. En este caso, el hallazgo es un acto en doble sentido, de ida y vuelta, tan grande es la sorpresa del que encuentra como lo es la del que es descubierto que la primera consecuencia es tan pura que se despega de la voluntad: el temblor. Pero la resaca,<sup>16</sup> asimismo, debe leerse en doble sentido, no sólo como el recogimiento de la marea, sino, también, como el malestar que se padece al despertar y que descubre los rescoldos que el exceso alcohólico ha dejado. Acto seguido la asimilación, aunque sea momentánea, del hecho. Lo encontrado es una sombra de lo que sea que alguna vez fue; una sombra vestida con solo un gesto (¿acaso de tristeza?) congelado por un aire que dejó su huella escurrida desde los ojos hasta los dientes. El colibrí es una bella y terrible metáfora antitética que resume la presencia del hallazgo: un ser petrificado y suspendido en una atmósfera en movimiento de temblor puro. Claro está, no es un encuentro real entre dos seres. Es, más parece, el autodescubrimiento; un reconocerse anulado, desgastado. La resaca se instala en el ánimo de quien habla y lo deprime a tal grado que el silencio parece ya la única opción: «Y no hablas. No hables», pues, la voz que antes hallaba en sí respuestas se ha perdido, ya no es capaz de lanzar pistas, de abrir camino.

¿A quién interpela el hablante a través de sí mismo? El que alza la voz se declara náufrago, pero, desde luego, no es un náufrago real. Según parece, con el alba se descubre un momento de calma, aunque

<sup>16</sup> Si bien la voz *resaca* como «Malestar que el que ha bebido con exceso padece al día siguiente» no se fijó en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española hasta su edición de 1970, es sabido que el uso precede al registro, por lo que es posible que en el tiempo en que Owen escribió su poema ya se empleara esta palabra con este sentido; y aunque esto no fuera así, tampoco es difícil ver la proximidad metafórica que existe entre el retroceso de las olas después de que han llegado a la orilla con el retroceso de los efectos del alcohol un vez que ha llegado el día siguiente a la borrachera.

supuesta, pues la atmósfera que reviste los versos deja la impresión de que ha terminado un periodo de certidumbre frente al que la actual pérdida del rumbo tiene un efecto desconsolador que termina por zanjar el camino, deviniendo en el fracaso de todas las esperanzas, de ahí la metáfora del naufrago, un hombre perdido y destinado a su perdición en los confines de una «isla desierta y árida». Su interlocutor es la geografía que contiene al que habla, es la isla, es él mismo. «El tópico se conoce desde hace mucho tiempo», diría Gadamer a propósito de «Cristal de aliento» de Paul Celan. El que escucha es la parte decepcionante del que habla. Pero esta decepción se debe a un hecho en particular. Lo que este naufrago buscaba en medio de la tormenta era un litoral, pero al parecer uno distinto que por el que ahora camina, uno que no estuviera desolado y cuya esencia fuera una energía germinativa exuberante, un símbolo de insaciable sed de vida. Pero también deseaba un nombre, tal vez una palabra de esa voz que ya no habla. Tal parece, la salvación de quien interpela es una voz ¿acaso la voz verdadera?

Puede verse sin dificultad que la tormenta es el punto de quiebre donde todo comienza. En este sentido, la segunda estrofa arroja pistas de lo que significa. Al parecer, en «Sindbad el varado», la tormenta simboliza una intervención destructora, pero, como todo símbolo, presenta un doble aspecto: al tiempo que destruye, resulta, también, una acción creadora. De la tradición clásica occidental, sabemos que en la tormenta aparecen los grandes finales y los grandes comienzos; asimismo, los románticos asociaron a la tormenta las aspiraciones del hombre hacia una vida menos trivial, una vida agitada, pero apasionada. No se debe olvidar, por un lado, que Owen era un poeta culto y, por el otro, que forma parte de una tradición literaria, nada de lo anterior debió pasarle por alto. De la destrucción quedan claras evidencias, el yo es un ser lastimado y cada herida es un recuerdo. Se puede concluir, en concordancia con lo expuesto líneas arriba, que el que habla está atormentado interiormente, que sufre al tiempo que desea una voz que se ha vuelto inaccesible.

Un elemento reclama especial atención en la segunda estrofa: «la escalera inaccesible de la noche», su presencia es, a la vez, ambigua y reveladora; se introduce de forma abrupta y extraña en el ambiente del poema, pero, al mismo tiempo, abre la posibilidad de un nuevo camino, a pesar de su «su hermoso guardián insobornable». Como lector, en una primera instancia, no se sabe qué esperar de esta escala, pero queda claro que es, simultáneamente, deseo y prohibición. Tradicionalmente,

la escalera representa un camino ligado a la elevación integral del ser, pero también a su descenso. Por ejemplo, en el arte y la literatura inspirados en el cristianismo, la subida a través de una escalera es el medio de alcanzar el reino de Dios; en consecuencia el descenso representa la caída en el infierno o, al menos, el ingreso al conocimiento esotérico. Por extensión se puede conceder que la escalera de «Sindbad el varado» representa la única opción para salir de la parálisis en la que el náufrago se encuentra. Pero no se puede olvidar un detalle, una clave: la escalera que emerge en el poema es de la noche, lo que equivale a decir que es oscura. Esta peculiaridad resulta importante, ya que, al ser la escalera un símbolo clásico de la ascensión del ser, el hecho de que sea negra trae consigo implicaciones más amplias: lo oculto, el silencio y el caos;<sup>17</sup> asimismo, los caminos sin regreso son oscuros; para los griegos, la Noche es hija del Caos y engendra a la Muerte y al Sueño; también es la imagen del inconsciente y entrar en ella es regresar a lo indeterminado, a lo que no tiene principio ni fin, a lo que está fuera del tiempo; pero, como todo símbolo, la noche tiene un doble aspecto, el del devenir de la luz y de la vida nueva. La tormenta y la noche se juntan en el camino de la escalera; si la primera destruye y crea, la segunda engendra la muerte y la vida. La escala negra de «Sindbad el varado» es un camino eterno, sin retorno —ya lo advertía el epígrafe de T. S. Eliot—, sembrado de obstáculos que desciende a lo indeterminado del ser, a lo eterno del alma, un camino interior hacia el conocimiento esotérico, y tal vez sea también el camino para saciar el deseo por aquella voz que se halla perdida. Pero primero debe vencerse al guardián o, como señaló san Agustín, pisar al dragón, lo que equivale a dejarse engullir por la ballena de Jonás y ser escupido, como las palabras, después de haber sido transfigurado. Pero en este momento del poema, el viaje interior aún está en ciernes.

La tercera estrofa resulta particularmente importante para el desarrollo del poema, ya que amalgama y ofrece continuidad al argumento poético a través de un recurso muy usado en la prosa: la recapitulación. Owen actualiza los hechos para el lector en términos de una lucha entre el yo y el mar, un combate que duró el tiempo de una noche, que equivale a decir una eternidad. No es necesario advertir el uso metafórico del lenguaje, pero ¿qué encierra este cifrado poético? Se trata de la vida

<sup>17</sup> *Cfr.* Carta «A Elías Nandino (jueves después de ceniza, 1951)». En ella, Owen deja ver claramente la opinión que tiene de lo que es el caos, para él el *Caos* (la mayúscula es del poeta) es lo único eterno.

como un viaje accidentado, en este sentido, el mar representa la dinámica de la vida a la que se enfrenta el Ser en el transcurrir de su tiempo.<sup>18</sup> Pero la travesía no es exitosa. En su lucha, el yo gastó su tiempo a través de la literatura «desde Homero hasta Joseph Conrad», pero no logró nada; en este sentido, el viaje se vuelve un perpetuo rechazo de sí mismo, pues, busca lo deseado en la experiencia ajena y esto sólo lleva a la vacuidad, a la desesperanza, a la suspensión miserable del Ser. El yo se ha distraído en abismos ajenos. Su búsqueda, que en el fondo no es más que una demanda, se convirtió en una huida de sí. Inevitable recordar los versos de Baudelaire:

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!  
 Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
 Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:  
 Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !<sup>19</sup>

Si el yo es un naufrago es porque su viaje ha sido equivocado, a través de mares ajenos, por ello su tierra, los límites de su ser quiero decir, es desierta y árida. La búsqueda del yo desea «la otra orilla» —frase con la que Luis Cortés Bargalló resume la finalidad del diálogo entre la poesía y el hombre—, una donde pueda escuchar su voz, es decir, un estado donde pueda celebrar sus bodas con el Verbo. Pero tal parece la suerte está echada; la voz de T. S. Eliot aún se escucha como el eco de la desesperanza: «que nada espere, / que no espere misterio, que no espere»

Lapidariamente, los dos últimos versos sentencian la inutilidad de buscar bajo la vida ajena; pareciera que el yo sabe que la claridad del día es engañosa y que es, paradójicamente, en la noche, en el fondo de la memoria, donde se halla la respuesta a su demanda. El único viaje válido es el que se realiza en el abismo propio, en el infierno personal.

<sup>18</sup> En este sentido, conviene agregar que para el poema, y tal vez también para el poeta, la vida no es un fenómeno biológico, más bien parece el ambiente en el que transcurre el Ser dentro de un cuerpo, cualquiera que éste sea, un hombre o una piedra.

<sup>19</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1940, V. 1, p. 444.  
 ¡Amargo saber, el que sacamos del viaje!  
 El mundo, monótono y pequeño, hoy  
 Ayer, mañana y siempre, nos hace ver nuestra imagen;  
 ¡Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento!  
 [La traducción es mía]

*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 sauces;  
el Rimac, sitibundo entre los médanos;  
el helado diamante del Mackenzie  
y la esmeralda sin tallar del Guayas,  
todos en ti con mi memoria hundidos,  
mar jubilado cielo, mar varado.

Llama la atención el cambio en la métrica. Mientras el primer poema de la serie emplea un verso muy libre, este se apoya en versos bien medidos, tal parece que existe una inversión en la propuesta poética. También el hecho de que la palabra que empieza este poema sea la misma que lo concluye es un elemento que no debe pasar desapercibido: en un principio, el yo está varado en alta sierra; al final el mar está varado. El movimiento se siente como un fluir del yo para el mar mismo. Se trata de una fuerza antípoda. No puede negarse este hecho, los datos semánticos del poema son inequívocos. El «Te ascendieron» habla de una inversión del mar a cielo, imagen empleada por Owen en otros escritos (v. g. «El agua, entre los álamos»), pero el trueque no contradice el sentido del naufragio, lo extiende. Incluso allí, en el cielo, un naufragio se asocia al fracaso de todas las esperanzas, peor aún, ya ni siquiera se confía en la ayuda celestial.

Esta desolación fluye desde la última estrofa del día primero: «de-rogaron las estrellas sus señales». El cielo ya no ofrece nada. Más vale hundirse, invertirse también. Consigo, la inversión genera tensión entre lo alto y lo bajo. El poema se jalonea en dos direcciones: un movimiento lo recibe el mar; el otro lo realiza el yo que habla en el poema, es descendente, nocturno y entre ríos subterráneos empujados por el fluir de la memoria. En esta tensión se oculta una clave importante para entender el poema. Por un lado, la ascensión del mar a cielo es un movimiento en el que el sujeto no coopera, un agente indeterminado impulsa la acción y pareciera que el mar es tomado más allá de su voluntad y colocado en una situación inaccesible, como si fuera sacado de sí y, con ello, obligado al paro de su actividad esencial, en otras palabras, es como si al mar se le prohibiera hacer aquello que lo hace ser; en este sentido, y en concordancia con lo comentado en el poema anterior, si el mar representa la dinámica de la vida, al abolirse sus funciones es como si el ambiente en el que se desenvuelve el yo del poema quedara suspendido. Por otro lado, el yo que está «en la noche de tu fondo» es un sujeto activo ahogado en la vigilia, privado del descanso, cuya única aspiración es atravesar su mar interior, asir la luz que se le ha negado, la palabra oculta. Los caminos subterráneos, como los ríos, se abren paso por la oscuridad que los conduce a la luminosidad de la salida. Se trata de la introspección como experiencia.

El viaje interior que se anunciaba el día primero toma forma a través de la memoria, de ahí que se cuenten los muertos, que se hable de lo que ya pasó. Una cosa queda clara, estos muertos son ríos. La metáfora

puede entenderse con la descripción que se hace de cada río: poco tiene que ver con lo acuoso y el fluir del agua. Más bien, se trata de ríos muertos, pues, no fluyen: el Lerma es un pantano, el Rimac está seco, el Mackenzie congelado y el Guayas estancado, el color verde de sus aguas así lo sugiere.

Por otro lado, uno piensa en la teoría clásica heráclita del cambio. Cada río representa un momento único que ha dejado de ser en la vida del poeta. Sí, el poeta habla aquí de su vida, cada río representa una geografía fácilmente reconocible en la biografía de Owen: el Lerma, Toluca; el Rimac, Perú; el Mackenzie, Estados Unidos; el Guayas, Ecuador. Pero los datos particulares que se imponen al lector son sólo una reducción de la experiencia de todo ser humano. No existe frontera entre el poeta y el lector.

Por último, el poema cierra con un verso que demuestra y justifica la inversión: «mar jubilado cielo, mar varado». El verso se compone de dos frases divididas por una coma; la primera de éstas tiene como núcleo un participio cuya función es adjetiva, el conjunto constituye un grupo unitario absoluto, por lo tanto el mar y el cielo son lo mismo, ambos carecen de valor pues ya son incapaces de realizar su actividad esencial, por esta razón, parece que la única opción posible para que el yo escape de su naufragio es abrir ese camino interno hacia otro mar, como lo dice el título del poema, un mar viejo, pues el hecho de envejecer sin desaparecer eternamente habla de un vínculo sagrado; se trata de un mar que ha soportado el desgaste del tiempo, del único y verdadero mar; a diferencia de aquel mar varado, caduco, éste, al que aspira el yo, participa de lo eterno. El yo deja su naufragio, su parálisis, ahora él inunda al mundo. El yo se vuelve mar.

*Día tres,*

AL ESPEJO

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

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

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

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

Los poemas de esta serie poseen muchos estratos, por ello, el camino para pasar del primer plano, el del decir, al movimiento de transposición del significar debe andarse con precaución, pero sobre cualquier nivel ¿qué es aquello que «significa» el ciclo, es decir, hacia dónde apunta la realización del sentido del texto? No cabe la menor duda de que el tema de la poesía como experiencia siempre está presente en Owen, también en este poema. No obstante, es indispensable prestar atención a los detalles, ejemplos de esto han sido los dos poemas iniciales. El día tercero, titulado «Al espejo», culmina un monólogo que los días precedentes habían mantenido en ciernes, pero adónde apunta este discurso, a quién interpela el tú. Sin duda, no es nada más concreto que lo otro o el otro que alberga el Ser, es aquél con el que se conversa en el silencio interno; y el resultado es el testimonio de una angustia vital que se eleva a una forma sólida en el lenguaje. Se le oye como la desolación después de la tormenta; algo atropellado, al borde del grito, pesado y al mismo tiempo preciso.

El título de este poema me parece particularmente acertado. Owen comienza introduciendo un elemento cuyo simbolismo es muy amplio. El espejo es un área reflectante, pero ¿qué refleja? Acaso una imagen, la verdad, el contenido del alma... Originalmente, la palabra «espejo» viene de la raíz latina *specūl*—, de ella también es la palabra española «especular» que significa observar algo con atención, pero también significa reflexionar, es decir, considerar el conocimiento que se tiene sobre algo para conocerlo mejor, en otras palabras, obtener una imagen más clara de la naturaleza de lo que se observa. En este sentido, el espejo es un medio de conocimiento, un instrumento de iluminación y sabiduría. Owen coloca su voz poética de cara al espejo, la enfrenta a sí misma y esta revelación de la identidad es el origen de la caída, pues, el espejo es, también, un agujero profundo, la entrada a un mundo invertido, lo que le da continuidad al argumento poético al permitir la transición del día dos al día tres. Mallarmé lo dice de la siguiente forma:

Assez! Tiens devant moi ce miroir.  
O miroir !  
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée  
Que de fois et pendant des heures, désolées  
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,  
 Mais, horreur !, Des soirs, dans ta sévère fontaine,  
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité !<sup>20</sup>

Pero el espejo oweniano también divide y encierra, es la línea delgada y tenue, como hecha de agua, que hace del «yo» un «tú»; el primero afuera, el segundo adentro; uno sin invitación, despreciado, el otro como anfitrión de una fiesta de fantasmas. Se trata del desdoblamiento del Ser. Owen es muy claro: la voz poética que habla en estos versos, como un mozo del cordel a la espera de un encargo, se mantiene sufriendo y padeciendo el rechazo en la soledad de la intemperie que, como una cárcel, le hace anhelar lo que a escondidas y entre lamentos espía tras «tu ventana». Esta estrofa inicial representa una introducción, las siguientes son un reclamo que el yo hace a su tú frente al espejo. El día uno habla de la perturbación que representa el choque con uno mismo, el autodescubrimiento sumergido en la desesperanza. El día dos es el relato de la introspección como experiencia. Ahora, el día tercero representa la exigencia desesperada y triste de cuentas a uno mismo.

La segunda estrofa eleva un reclamo en un tono infantil y pusilánime, es una escena que culmina de forma violenta y, me atrevo a decir, grotesca. Dentro del tú una boda fingida, como el hielo a la sombra, se desvanece lentamente en risas que no son ya más que ecos perdidos; y la culminación de la traición personal como un acto sexual que no es otra cosa más que un acto expiatorio donde se sacrifica ¡con el olvido! al ser mismo. Ya Guillermo Sheridan ha hablado de esta imagen sexual. La diferencia que yo alcanzo a percibir es que no se trata del descubrimiento de los padres copulando, como él lo propone; más bien quien lleva a cabo el acto es el yo consigo mismo, por supuesto, metafóricamente. Pero coincido con Sheridan cuando afirma que en la metáfora

<sup>20</sup> Mallarmé, *Hérodiade*

¡Basta! Ante mí el espejo.

¡Oh espejo!

Agua fría por el tedio de tu marco helado.

Cuántas veces y durante horas, apesadumbradas

De los sueños y buscando mis recuerdos que son

Como hojas bajo tu hielo de agujero profundo.

Me aparecí en ti cual sombra distante,

Mas, ¡horror!, algunas noches, en tu severa fuente

¡Conocí de mi disperso sueño la desnudez!

[La traducción es mía]

de la abeja y la flor que explica el coito existe odio hacia la voz que lleva estos versos: el acto sexual se presenta en forma depravada porque sepulta el grito interno que, apoyado en la resaca, reclama al alma. Es una expiación de los pecados que atentan contra uno mismo a través del grito devaluado de la carne; devaluado porque no es un acto de placer, mucho menos de amor, ya que se realiza a través de una voluntad cuyo único fin es callar la voz interna. Desde el día primero se ha hecho hincapié en la pérdida de la voz verdadera, ahora se puede ver la razón del extravío en estos versos ocres. Si el reclamo es pusilánime, es porque el yo no muestra valor para tolerar la desgracia, mucho menos para intentar revertirla. En cambio, lo único de lo que es capaz es de aceptar su naufragio de promesas no cumplidas, de desidia descarada, «de jamases y siempre». Éste es el motivo por el cual se ve a sí mismo como un desamparado que sufre y padece la soledad como una cárcel.

El reclamo se extiende como un berrinche pueril a través de una especie de sinfonía de imágenes flotantes, visiones de una juventud lejana. La playa mazatleca de la infancia y la casa materna, el mal augurio que pesa sobre él y los versos perdidos de la niñez. Todo con el mar en el fondo: un mar triste con sabor a llanto contenido, un mar cargado de recuerdos olvidados en el tiempo. La visión termina donde el naufragio deposita el origen de su tragedia: el retrato que el hijo bastardo guarda de su padre muerto. Se trata del mito personal hecho tragedia universal. Más allá de las especulaciones sobre el padre de Owen, la imagen de un gambusino rubio muerto a balazos es bastante trágica y bella de algún modo: un hombre dedicado a abrir vetas para encontrar los tesoros del mundo es asesinado en la hora más alta del día y su sangre se revela como la única muestra de respeto ante su cuerpo muerto... El que había sido llanto contenido termina por desbordarse, el resultado es un yo devastado que se detiene a llorar frente a la muerte, tan solo, para escucharse gemir por no tener el valor de oír las voces más profundas del alma y, mucho menos, para aceptar los dramas de la eternidad.

Una cosa más de este poema llama la atención. La voz que se pronuncia expresa un conflicto de sentido, de identidad y de significación. La relación primigenia entre la palabra y la cosa, en este caso su nombre y su ser, se ha desarticulado, está vacía de sentido y significación. Cuando se ha conseguido enmudecer el canto interno, ese que viene de lo más arcaico del alma, cualquier nombre puede ser un rostro y todos los rostros pueden ser un nombre, menos el suyo; tal como si la identidad del yo lírico pueda ser rellenada indistintamente por cualquier rostro o

cualquier nombre. Se trata de la exclusión, del destierro, de uno mismo. El mundo interno de este ser ha quedado reducido a una insignificación angustiosa. El yo está «des-animado». Por consiguiente, su mundo poético se desarticula, está socavado y debilitado anímicamente. El punto final de estos versos es una angustia insondable, un abismo en el que todo flota y se despedaza.

*Día cuatro,*  
ALMANAQUE

Todos los días **4** son domingos

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

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

En la edición del Fondo de Cultura Económica el primer verso de este poema está separado, como si se tratara de una estrofa independiente; sin embargo, en la edición de 1953 la separación no existe. Esta cuestión afecta las particularidades del ritmo y articulación. La advertencia que Josefina Procopio hace para la edición de 1953, y que no se reproduce en la posterior del Fondo, habla a favor de la lectura corrida del primero al cuarto verso, pues, —como ella afirma— el material que reunió para la edición fue corregido por su autor.<sup>21</sup> Por otro lado, así queda una cuarteta muy bien estructurada con rima ABBA y un dístico a manera de conclusión con rima CC. Además, la coherencia global de sentido del poema es lo bastante fuerte como para que esta particularidad afecte su significación, no obstante, cabe mencionarla ya que sí afecta el ritmo de lectura, lo que debe tomarse como una advertencia por el lector. En mi opinión, la lectura debe realizarse sin síncope, privilegiando el ritmo continuo.

Este poema se vuelve particularmente complejo debido a que parece romper la secuencia argumentativa de los anteriores. Durante algún tiempo tuve la impresión de que era un texto que debía leerse entre paréntesis, como si se tratara de una explicación al margen. Ahora prefiero creer, más bien, que el poema es un gozne o engarce entre dos estados de la serie. El cuarto día del naufragio cierra un momento del ciclo y abre otro, al mismo tiempo que ordena temporalmente cada uno de los días, pues, si el cuarto es domingo, el tercero, sábado, y el quinto es lunes, y así sucesivamente. Si se acepta esta hipótesis inducida, claro está, tras una lectura paciente del ciclo, es justo considerar que hasta el día tercero puede hablarse de un momento o acto, a la manera de una composición dramática, en el que se han expuesto las condiciones del naufragio y el comienzo de una travesía interna. En este sentido, el día cuarto es una especie de entremés (también a la manera de una composición dramática) que eslabona un primer estado de la serie con el segundo.

Ahora bien, existe un problema mayor con este poema: ¿qué es aquello que en sí expone? es decir ¿qué sentido tiene este eslabón? «Almanaque», como se titula, está dividido en dos frases. Éstas conforman dos estrofas: una para el nacimiento; la otra, para la muerte. Una secuencia epigramática que se enlaza por la conjunción «y» convirtiendo las dos estrofas en una unidad. Como ocurre a menudo con los poemas

<sup>21</sup> Gilberto Owen, *Obras*, México, UNAM, 1953, p. VII.

de muy pocos versos, casi todo el peso recae en el final, en este caso la última estrofa que es un dístico. Desde ahí hay que comprender todo, como si el sentido del poema se condensara en el desenlace: «Y, además, que ha de ser martes el 13 / en que sabrán mi vida por mi muerte». Se trata, pues, de una premonición. El yo, quien quiera que sea, se sitúa en la posición del quiromántico, y por extensión adquiere la capacidad de afectar al que lo escucha, pues, la imposibilidad de desvelar el futuro confiere un misterio seductor a cualquier afirmación que se haga sobre él. En este caso en particular el yo conoce el día exacto de su muerte y lo anuncia en un tono de condena, como si se tratara de algo impuesto; pero qué otra cosa sino la muerte se impone más. El hecho es que esta premonición dice más en lo que esconde, pues lo que se halla en el centro del poema no es el hecho de la muerte en sí, sino el reconocimiento de la vida en la mortalidad: «sabrán mi vida por mi muerte». O como lo dijo Rousseau: «No puedo decir que empecé a vivir en verdad, sino hasta que me vi como un hombre muerto».

Al leer este poema resulta imposible no adelantar la lectura hasta el día trece del ciclo para constatar lo que se nos dice. Sin embargo, es necesario conservar la calma y retroceder el impulso junto a las páginas. El hecho que se presenta es el de la vida como consecuencia de las condiciones del nacimiento que en el caso del quiromántico son las propias de aquellos que nacen fuera del abrigo divino, pues quién más puede ser Él sino Dios. Otro hecho se revela en esta afirmación: el que habla se reconoce dentro de una comunidad a la que familiarmente nombra con su nombre. Ya en el día anterior mencioné el conflicto de la insignificación del ser que habla en el poema, el cual se acentúa borrando por completo la propiedad de la voz lírica, pues ésta pertenece desde ahora a una comunidad más que a un individuo. El riesgo es ahora de quien quiera pronunciar los versos. Una cosa más, el acto de nacer es para esta comunidad de los owen una delirante huida obligada por el apetito o la necesidad de algo, lo que me hace recordar las palabras del poeta en su «Nota autobiográfica»: «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 y en la vida, no sé si compensada por hallazgo alguno*».<sup>22</sup> Si he esbozado la idea de que el ciclo del Sindbad habla de la búsqueda de la voz poética, estas palabras del autor lo confirman de alguna

<sup>22</sup> Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1979, p. 197. Las cursivas son mías.

manera, sin embargo, no hay que perder de vista lo que el poema dice en realidad. Si al final quedamos frente a una obra que nos habla desde lo incierto, como ya lo he mencionado;<sup>23</sup> será más valioso que quedar frente a la mera afirmación de lo que el poeta Gilberto Owen quiso decir en su poema y, tal vez, no consiguió. De hecho, si lo logró o no, no importa, pues el poema ha encontrado un equilibrio propio.

Quizá habrá que dar un paso más y reconocer en este poema, «Almanaque», la certeza íntima y profunda de la transitoriedad y de la muerte: esa familiar certeza de la muerte que es la vida y que cada cual tiene desde siempre cifrada.

<sup>23</sup> *Supra* p. 97.

*Día cinco,*  
VIRGIN ISLANDS

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

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

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

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

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

Y Alicia, Isla, país de maravillas,  
y mi prima Águeda en mi hablar a solas,  
y Once Mil que se arrancan los rostros y los nombres  
por servir a la plena de gracia, la más fuerte  
ahora y en la hora de la muerte.

El poema cinco irrumpe con violencia alterando el ánimo de la lectura. Es como el delirio que se mencionó en el poema precedente. Si, como lo propuse, este día es el inicio de un nuevo estado de la serie ¿hacia dónde apunta su sentido?, ¿es acaso un cambio de dirección? No lo creo, si el sentido global del ciclo entero es lo bastante fuerte mostrará, a su debido momento, la necesidad de esta abrupta interrupción, no digamos en el sentido sino en la coherencia.

El poema está compuesto de seis estrofas, cada una de cinco versos. Salvo la primera y última estrofas que son, digamos, una introducción y una conclusión respectivamente, las estrofas intermedias poseen una misma estructura retórica, es decir que su discurso asocia a un nombre una o varias cualidades que, a su vez, se relacionan de alguna manera con la voz que se pronuncia en el poema. Todos los nombres femeninos cuya principal característica, como lo dice el título del poema, es la virginidad, dicho de otro modo, ninguna de estas islas-mujeres han servido aún para aquello que es su destino, lo que les otorga dos particularidades que se complementan: la inutilidad y la pureza. Se trata de la literatura como experiencia a través de la lectura y de la tendencia huidiza inherente a ella. El poema, desde luego, invita a la transposición en este sentido.

Como dije, la primera estrofa es un proemio a todo el poema, y en ella se establecen los antecedentes para comprenderlo en su conjunto. Quien habla, no hay que olvidarlo, es un marino náufrago que se acerca a un archipiélago que, como toda isla, es un centro de estabilidad situado fuera de la espantosa marea de la existencia que lo ha llevado al naufragio; también es centro de misterio alejado de la agitación mundana y hogar de la experiencia espiritual; refugio donde el espíritu escapa de los asaltos de lo inconsciente. No es difícil ver por qué se desean estas islas con tanto celo, con ese apetito irracional de las entrañas, como la sed de la que se habló en el día anterior.

Pero el arribo es negado. El apetito por aquel litoral deseado desde el día primero no puede saciarse, pues, al parecer, no a cualquiera se le permite ir tierra adentro. El último verso de esta estrofa me parece de un enorme contenido simbólico; es posible que se escondan en él resonancias bíblicas. El libro de Jonás<sup>24</sup> habla de la transmutación sufrida por el profeta después de haber sido engullido por una ballena y, pos-

<sup>24</sup> Jonás es el quinto de los profetas menores como éste es el quinto de los poemas del ciclo.

teriormente, tres días después, escupido en tierra. No es difícil hacer la conexión: quien habla en el poema es rechazado por las islas-ballenas, es decir que se le impide la entrada en el refugio que significa la experiencia literaria y, por lo tanto, no puede ser transformado por ella, de aquí que pueda leer dos posibilidades de sentido: como una afirmación de la experiencia de no poder asir aquello que ya alguna vez se poseyó; o bien, afirma que aquella experiencia que se suponía conocida es ahora diferente, o sea, transfigurada sin poder participar de ella.

Enseguida, las siguientes cuatro estrofas son un recuento —permítanme llamarlo «experiencial»—. Son, al mismo tiempo, sensaciones, comprensiones, dudas, presunciones, sospechas... recubiertas con un disfraz de imaginaria que decrece en complejidad conforme avanzan las estrofas. La segunda estrofa, Ignorantina, es una cripta profunda llena de vacío que evoca la ausencia completa de conocimiento del mundo: la experiencia del mundo, reflejada en el arte literario, se aleja del lector pues es inconmensurable como las arenas de una playa que es el tiempo; la tercera estrofa degrada un paso la complejidad, pues como dice el primer verso «se pone por el revés la frente», es decir que se ha renunciado al ocultamiento de las ideas y los pensamientos, no así de la forma o de la carnalidad pues «cubre su pecho cristalino»; la estrofa siguiente evidencia elementos bíblicos. Marta<sup>25</sup> y María participan de estos versos como de la literatura cristiana; como en aquella, en estos son polos opuestos: experiencias enfrentadas que mantienen en zozobra, es decir, naufrago en un mar de indecisión al que se pronuncia. La penúltima estrofa, sin mayores complicaciones, rastrea algunos personajes literarios y los describe a través de una imagen que los caracteriza. Para finalizar, la última estrofa remata con dos mujeres-obrasliterarias-islas más, donde lo mismo se puede recordar la historia de Lewis Carroll que los versos de López Velarde. Pero lo importante está en los últimos tres versos, por un lado, cortan la enumeración; y, por otro, resumen la experiencia de la lectura, ya que al desprenderse del nombre particular de una obra lo que queda es siempre lo mismo: la palabra verdadera, «la plena de gracia, la más fuerte», la que se ha buscado desde el primer día. La estrofa termina apegiándose a la tradición bíblica: «ahora y en la hora de la muerte». El remate le da al poema una doble sensación, por un lado, le da un aire de oración, como si se estuviera pidiendo por algo; pero, por otro lado, es como una sentencia eterna.

<sup>25</sup> Cfr. evangelios de Lucas (10,38-42) y Juan (11, 1-5).

*Día seis,*

EL HIPÓCRITA

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

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

Este río que no anda, y que me ahoga  
en mis virtudes negativas: casto,  
y es hora de cuidarme de mi hígado,  
hora de no jurar Su Nombre en vano,  
de bostezar, al verme en el espejo,  
de oír silbar mi nombre en el teatro.

De nuevo el verso bien medido: tres sextetos endecasílabos con rima en los versos pares. Se trata de un poema complejo en su estructura y sentido. El sin sentido, de hecho, es el rasgo dominante en este canto. Estos versos reconocen el fracaso del viaje, pues no ha llevado a ningún lado; más aún el camino por el que se anda ni siquiera ofrece un estímulo en sí mismo, de él no se puede esperar sorpresa alguna, pues es recto, repetitivo y predecible, pues, siempre se sabe que «otros diez pasos me esperan». No hay que olvidar que se trata de un viaje interno, un «andar de savia por el tallo»; un andar entre recuerdos que no permiten el hallazgo ni el reconocimiento. Este río interno no fluye pues su horizontalidad estanca sus aguas. Se trata de un vagar entre recuerdos que no dicen ya nada, que no muestran ya nada, planos al tacto y que no saben a nada. Todos —parafraseando a Oliver Sacks— tenemos una narración interna, cuya continuidad, cuyo sentido, es nuestra vida, nuestra identidad, pero al parecer algunos (los que hablan el lenguaje de los owen), por la razón que sea, han sido exiliados de su pasado, han perdido la voz que narra su vida, su identidad.<sup>26</sup> Bajo esta circunstancia, lo único que queda es una niebla de recuerdos apelmazados que anula los sentidos, un cielo barato, «al alcance de la mano», que aplasta con su peso la vida. Esta falta de sentido de uno mismo es un ataque agotador y tedioso, una convulsión que quiebra la seguridad del espíritu y que impide disfrutar la voz que nos valida ante la vida. El yo de estos versos, tal parece, se da cuenta de que no es lo que creía, de aquí el título «El hipócrita»: se pensaba un viajero, un marino; pero se percata de que su viaje, al carecer de sentido, no es más que un vagabundeo. En esta situación, el hipócrita no puede más que asumir su papel, la tercera estrofa del poema es una lista de buenos propósitos, por supuesto, el tono empleado es el sarcasmo.

Pero la niebla no sólo es confusión para los sentidos, también es el retorno a un estado previo, un momento *presensual*, un símbolo de transición: un periodo evolutivo en el que no se pueden distinguir ya las formas de las cosas que fueron, pero tampoco se es capaz de apreciar aún las formas nuevas que han de reemplazarlas. La niebla precede la revelación: es el preludio de la manifestación.

<sup>26</sup> Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su esposa con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002, *pasim*.

*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.

Como lo deja entrever el día precedente, la transición, el cambio de rumbo, está en marcha.

Este poema está construido de una forma muy compacta: una sola estrofa compuesta de siete versos en su mayoría endecasílabos, siete versos para el día siete. El hecho de que la cláusula comience con la conjunción adversativa «pero», y ésta no se refiera a otra anterior, intensifica la expresión y otorga fuerza a lo que está por decirse. Tal parece, la voz que se pronuncia está asombrada por el cambio de rumbo que se avecina, aunque no pueda predecirse aún a dónde llevará.

Hasta este momento el ciclo ha sido una sucesión horizontal de acontecimientos; ahora, con «El compás roto» no existe la manera de imponer una dirección poemática. El día siete, al igual que lo fue el cuarto, es un eslabón que le da articulación a la serie, con la diferencia de que en este momento el movimiento es transversal, pues une estratos de la serie: la lectura se impone vertical. ¿Qué significa esto? Queda claro de qué se trata: atravesar la espesa niebla de recuerdos estancados para llegar a la verdad que en ellos se encierra, de modo que la narración interna que se halla perdida pueda manifestarse. Es la transición de la que el poema anterior nos hablaba. Es el cambio de dirección que une el plano horizontal del decir al estrato vertical del significar. Es ir en el poema de árbol al mástil.

Como un punto de partida para entender estos versos hay que preguntarse por la identidad de ese capitán que, alcoholizado, ha dejado su nave a la deriva. Pero la nave no es otra cosa más que la memoria del que se pronuncia en el poema. Entonces, queda la impresión de que el capitán y quien habla son dos extremos de una misma entidad. Ya en versos anteriores del ciclo se han dejado ver formas del desdoblamiento del ser poético. La diferencia en este canto es que ahora esta partición se da de manera transversal; no es sólo un alargamiento del ser, sino, más bien, un desenvolvimiento que le otorga profundidad.

A partir del cuarto verso, precisamente a la mitad del poema, se deja entrever el nuevo rumbo que el ciclo toma. Impulsado bajo el pensamiento social, expresado en la lengua de trapo de la ciudad, bajo el lamento obsesivo de la familia, bajo el desatino del sujeto, regresa el pensamiento vivo y consigo, bajo un juego de palabras, un choque de sentimientos: amor y cólera. El calambur «me sabe amar, me sabe a mar colérico» es un cruce de emociones: el recuerdo amoroso y la ira provocada por el sufrimiento que aún se manifiesta pues la herida cicatriza con lentitud: el amor tiene sabor a mar colérico. Se trata

del cambio de rumbo en la serie, pues, dos frases semejantes por el sonido son completamente diferentes por el sentido. Al alterar la forma de las expresiones resultan diferentes unidades léxicas, es decir, diferentes significantes y, por lo tanto, diferentes significados. En la aparente homonimia de las oraciones empleadas por Owen se da además un fenómeno de adición repetitiva, pues a lo largo de la continuidad fónica casi idéntica se da el cambio de significación. Sin embargo, lo que es fácil advertir por escrito en la diferencia de lexemas, no lo es tanto en el habla, aunque existe una diferencia en la entonación, se escucha como una ambigüedad, lo que introduce más de una interpretación debido a las posibilidades de segmentación del sonido, los significantes no continúan siendo claramente distintivos, ya que presentan una homofonía casi perfecta. Puestas las reglas del juego sobre la mesa, se puede entender el calambur al siguiente verso y leer *memori-a-morosa en las heridas*. Estas heridas nos acompañan en la lectura desde el día primero y son las huellas visibles de las que la vida vertiginosa toma dolorosa conciencia. El sentido de estos versos es claro: la voz poética lucha por encontrarse. El drama es de quien ha perdido su historia, la secuencia de su movimiento, y tiene que contársela de nuevo para poder volver a ser; quien ensaya el canto está empeñado en revertir el enmudecimiento. En su *De anima*, Aristóteles dijo que de algún modo el alma aparece con el tiempo; la apuesta que se juega en el poema va porque algún día, ya sea al norte o al sur del tiempo, se encuentre el alma.

*Día ocho,*

LLEGADO DE SU MANO

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

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

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

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

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

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

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

La regularidad métrica también es una característica de este poema, todos los versos, con excepción del séptimo y el décimo que son alejandrinos, son endecasílabos que forman siete estrofas con tres versos cada una.

En el comentario al poema anterior dije que las heridas son lesiones visibles de las que la vida vertiginosa toma dolorosa conciencia; Gadamer, en su lectura a Celan, nos enseña que ellas sobre todo aparecen en el balance de la vida. Los días ocho, nueve, diez, once y doce son el conjunto de heridas que conforman un momento en la serie en que se valora la vida de este náufrago. El poeta, se podrá decir. No lo dudo; sin embargo, el ejercicio que el poeta hace aquí de sí mismo es algo tan conocido por todos que este balance particular no es sólo el suyo.

«Llagado de su mano» inaugura un ciclo dentro del ciclo entero que es «Sindbad el varado». Este periodo interno trata lo que el día primero ya había esbozado. Es un desdoblamiento del significado que hasta ahora sólo era una insinuación. El ejercicio de lectura debe ser cuidadoso, pues, no se puede olvidar que cada uno de los poemas es en sí una unidad, a pesar de que el movimiento de transposición los integre formando un conjunto lírico, narrativo y lingüístico. Se trata de un fenómeno de cohesión interna cuyo resultado es la significación completa de «Sindbad el varado». Sin embargo, para alcanzar la totalidad de la serie se impone primero la particularidad del poema.

Las voces bíblicas, como un eco *in crescendo*, reaparecen al comenzar el día ocho. No es necesario conocer con profundidad el relato del Génesis, cualquiera que medianamente guarde en el oído la historia de Adán y Eva podrá ver con claridad la imagen que la primera estrofa recrea. Pero ¿qué es lo que el poema dice? La estrofa entera es una cláusula cuyo sujeto es «La ilusión», es decir, una imagen engañosa, o bien, un deseo; lo que sea que fuere, se trata de algo que no existe *de facto*, pero lo que sí es un hecho es que esta inexistencia posee la cualidad serpentina de la seducción. El yo está en riesgo de hacer algo que no está en su voluntad: es instigado a morder a su interlocutor. ¡Todo es muy extraño! Uno se pregunta a quién se dirigen estas palabras. La interpretación debe abrir brecha allí donde la estrofa suena extraña. El yo se dirige a su oyente como «fruto vano», es decir, se trata de algo falto de sustancia, de un fruto podrido —alargando la imagen que el poeta propone—, es algo repugnante e ilegítimo con respecto al espíritu. Además, la provocación a la que está expuesta el yo recae en su «tortura» ¿Cómo entender esto? Está muy claro: el que habla, quien

quiera que sea, se refiere a una aflicción grave que pesa sobre él causada por la incapacidad de conseguir algo, por tanto, el deseo de renuncia se presenta como una salida fácil o, sería mejor decir, seductora.

Luego, el interlocutor, ése a quien se dirige la voz de este canto y que intuyo es una arista más de la misma voz poética, toma el lugar del navegante. Está claro que el poeta responde aquí a la experiencia del desencanto al descubrir la ilusión que significa el cambio efímero, y en consecuencia reconoce el triunfo de la inmovilidad del Ser. Como ya lo había sentenciado el primero de los epígrafes que preceden la serie, el poeta —pues la palabra «voz» en el quinto verso de este poema así lo sugiere— puede recurrir a artificios como un mago para cambiar su voz, pero el sentido de ella permanece intocado, mejor dicho, *impenetrado*. Por ello, el sentimiento que se eleva en estos versos deja una atmósfera de congoja, de angustia extrema y, al mismo tiempo, de ansia vehemente por entender el conflicto esencial que encierra esa voz que son muchas voces. La primera de ellas deja escuchar un eco lopezvelardiano, un eco a *tardes líquidas* y a baluceos de *anhelantes monosílabos*... Pero también puede ser de otra forma, como la de aquella voz desesperada que trae la experiencia desvelada en un barrio neoyorquino, que puede ser cualquier barrio... O bien, aquella otra que se liquida de sensual deseo en la angustia de perder la vida por el arrebató de la lascivia. Más aún, esa que tan solo quedó como un intento, como un boceto furioso en cuyos delirantes trazos se puede sentir la violenta perturbación de un alma que termina en un grito ahogado por la cobardía de no atreverse a recordar.

Al terminar este poema queda claro que la balanza de la vida está gravemente inclinada a la desesperación del espíritu. El poeta, el naufrago, ese Owen que puede ser cualquiera es arrastrado por el vértigo de la impotencia; el quebranto es la posibilidad que comienza a eruirse... Habrá que dar un paso más y ver a dónde lleva esta voz roída por la tragedia.

*Día nueve,*

LLAGADO DE SU DESAMOR

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

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

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

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

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

Si algo salta a la vista de inmediato en este poema es que se abandona la regularidad métrica que habían sostenido los tres días anteriores; sin embargo, lo que pierde en medida, lo gana en rima, este recurso le da al poema entonación y regularidad fonética.

El espacio interno que se ha abierto a lo largo de los días anteriores toma la forma del abandono. La casa solariega se ha convertido en un páramo tras la mudanza. Más allá de la voz que nos habla en estos versos, el poema se nos ofrece desde la mirada del sujeto interpelado que, tal parece, fue quien en algún tiempo habitó en lo que ahora es este espectáculo yermo. En todo el poema existe una oposición entre ver y escuchar, y sus símiles semánticos: mientras la mirada es activa, el oído no presta audiencia. Se trata, desde luego, de un paisaje espiritual: quien dice yo se erige como el rostro de la vacuidad. Son versos amargos que atestiguan la experiencia de envejecer sin prudencia. El yo de ahora se dirige a ése que alguna vez fue, le pide que mire lo que ha quedado y le es inevitable pensar que los tiempos pasados fueron mejores de lo que es el presente. El balance toma tintes de fracaso.

No obstante el verdadero movimiento del poema es que la vida continúa muy a pesar, incluso, de la vida misma; como un camino de expiación, hay que pasar por el ensombrecimiento y la lucidez dolorosa de estas llagas que dejan expuesto lo más íntimo del Ser, de tal modo que, como una consecuencia, quede despojado de todo lo insustancial. Tal vez así, ya sin los estorbos, pueda encontrarse la voz interna, esa historia personal que se ha perdido dejando un alma baldía. La primera estrofa describe la vergüenza, pues ya es imposible sostener la farsa. Así empieza la expiación. La casa es metáfora de un espíritu vacío. Aunque no lo fue siempre y si acaso algo queda son ecos y fantasmas. Tan deplorable es el estado actual que incluso se anhelan las noches de sueños angustiosos, así lo sugiere «la grávida cama de los suplidos», que muestra claramente a un ser durmiendo en posición fetal, cuyos sueños son pesadillas, presagios de la tormenta. Más aún, si el suplicio en su última consecuencia es la muerte, la imagen toma proporciones horribles, pues lo que queda es un embarazo podrido, ¡una cama preñada de un muerto! Aunque la esperanza existía entonces. La inevitable llegada del sol que dispersa las pesadillas, quitando la opresión del alma, dándole respiro, al menos por una jornada más.

Pero ya no. Al parecer todo se ha perdido, incluso las voces que se hablaban desde el amor se han consumido, quedando de ellas sólo cenizas. Lo único que se tiene es el desvelo agotador y la certeza de haberlo

perdido todo, de hallarse vacío. El poema acentúa la desesperación y el fracaso. Tal parece, estos versos son una declaración abierta de la impotencia. La nave se ha ido a pique. El náufrago ha tocado fondo.

*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 hiera 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.

Pero tocar fondo no sugiere el término del viaje, es tan sólo llegar al final del camino y, entonces, la posibilidad de regresar. El yo desnudo ha llegado al fondo y, con todo el peso del agua a sus espaldas, acecha en la fuente oscura del abismo donde prepara su regreso a la superficie. Una vez desandados los pasos se habrá llegado a casa, y no importa si está vacía y en ruinas, lo importante es volver a ella. Regresar al origen significa también saber de dónde venimos. El balance de la vida se compone de dos movimientos: primero, el repaso de todo cuanto se ha perdido y se ha dejado en la hipoteca propia de la vida; segundo, tratar de prever su solución. Tras un camino inefable, no un camino de progreso y de evolución, sino un descenso en espiral a través de los círculos del mundo subterráneo del alma, un camino sutil y complicado que ya no sufre avance ni retroceso, sino sólo un abrirse paso, es necesario llegar hasta el fin último, porque allá donde crece el peligro, también crece la fuerza salvadora. El que dice yo ha tocado fondo; ahora en el día diez de este viaje interno que ha sido la serie se ha conseguido el punto más bajo, ya no se puede caer más, y es ahí, como suele pasar, donde la vida se reafirma. Parece que lo peor ya ha pasado, tal vez no lo más difícil, pero al menos se ha conseguido algo de serenidad sobre lo que era inquietud, sobresalto y desesperanza, así lo deja ver la frescura que hiende el alma y apacigua la ardorosa llaga que significa el temor de haberlo perdido todo. Es tiempo de intentar recuperar la voz del filo de la ausencia.

*Día once,*

LLAGADO DE SU SUEÑO

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

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

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

La intuición del día anterior se reafirma en este canto. Lo primero que llama la atención es la ausencia del sujeto y el verbo principal. Se trata de una serie de circunstancias, dándole prioridad a la locativa, el hecho de que las dos primeras estrofas inicien con un adverbio de lugar y la tercera con una locución preposicional que denota la cercanía a algo así lo muestra. Se trata, pues, de algo que lo mismo está *encima* que *debajo* y *al lado de la vida*, pero se mantiene a raya del contacto. Es algo inaccesible, impenetrable e inalcanzable. En un acto de pura expectación, el yo observa y describe eso que no puede nombrar y que se trata de una especie de omnipresencia. Tal vez vaya demasiado lejos al escribir que esta elisión del sujeto y el verbo principales se debe, primero, a que son una unidad y, segundo, a que se trata del Verbo. Queda claro que el poeta habla aquí del *logos* divino que rodea la vida.

La primera estrofa describe la eternidad de la palabra verdadera que es como un glaciar imperturbable en lo más alto de las montañas e inmune al toque de la muerte como algunas hojas al otoño. Una voz capaz de transformar las cosas como un escultor transforma la piedra. El Verbo devasta las nubes para extraer monstruos al ocaso. Pero debajo también ejerce sus milagros, pues inyecta de vida a la vida. Como una vena penetra hasta lo más hondo, es un río interno que se abre paso recogiendo la memoria y combatiendo el páramo en el que se ha convertido el alma.

Un elemento reclama atención: el poeta recurre a las lechuzas para abrir la esperanza. No hay que olvidar que está pendiente una premonición y se acerca el día del vencimiento. El día cuatro anunció la muerte para el día trece. Ahora, las lechuzas irrumpen en medio de este augurio tensando el arco del poema que se basa en el renacimiento de la palabra verdadera. La única condición es ofrendar la vida. ¿Quién mejor para recordarlo que ese avatar de la noche y la tempestad que es la lechuza?

Ahora se entienden mejor los versos del poema anterior. El yo que acecha desde el fondo y prepara su retorno debe perecer igual que el salmón que al ascender contracorriente los cursos de los ríos para llegar a la fuente en la que nació alcanza seguidamente su muerte. Volver a la condición original es morir. Owen sabe muy bien que para alcanzar la voz infinitamente lejana, el canto todavía no articulado, que viene de la penumbra se debe guardar silencio, en una muerte más muda todavía.

*Día doce,*

LLAGADO DE SU POESÍA

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

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,  
pero hay una rendija para fisgar, y miro:

Yo voy por sus veredas 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.

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

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

El árbol situado en el centro del poema se refiere a la dualidad muerte-vida y al camino que se debe andar entre uno y otro extremo. El *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant dice lo siguiente sobre este símbolo tan rico y extendido: «el árbol en la simbólica analítica contemporánea: simboliza la evolución vital, de la materia al espíritu, de la razón al alma santificada; todo crecimiento físico, cíclico o continuo, y los órganos mismos de la generación; toda maduración psicológica; el sacrificio y la muerte, pero también el renacimiento y la inmortalidad». Pero, en una primera aproximación, se impone comprender de la manera más sencilla posible. La palabra verdadera, donde es y habita el *logos* divino, crece como un árbol y sostiene de milagro el cielo evitando el colapso que parecía inminente; por supuesto que de lo que se habla es de la vida y como la palabra logra sostenerla. Cualquier transposición debe orientar a partir de aquí su sentido. No es difícil ver cómo lo dicho remite en última instancia al hecho de que una vez que se ha tocado fondo es posible desandar los pasos para rehabilitar la casa abandonada en que se ha convertido el alma. Este tronco, que puede identificarse fácilmente con el Árbol de la Vida judeocristiano, persiste a la pobreza que embarga y consume el ánimo de quien dice yo. Es un árbol vestido de carne muerta, pero que alberga un mundo de luz infinito en donde se multiplica la vida. Esto se puede entender como un puente que comunica la vida con la muerte en ambos sentidos. Los vasos comunicantes se abren de par en par. Este árbol es la escala de la que se nos habló el día primero, simboliza la columna vertebral de la vida espiritual, es el pilar que sostiene la casa. El movimiento del poema regresa del mástil al árbol: de lo inerte y sin movimiento real a lo vivo y con movimiento interno.

El yo que se halla fuera está consumido, pero se mira con vida dentro del árbol. Este árbol hueco es a la vez una matriz que reduce las distancias sin fin entre el alma y el cuerpo, entre la palabra y el cuerpo, entre los dioses y el hombre. Hasta la *desindividuación*. Y es por sus caminos donde el yo puede ver cómo su voz reaparece. Es un prodigio. El ser agostado que aún se halla fuera puede verse reengendrado. Asimismo, el árbol es comparable a los monstruos legendarios que tragan y escupen a sus víctimas después de haberlas transfigurado, como la ballena a Jonás, que aparece desde el día primero. En suma, este árbol hueco es a la vez matriz y ataúd; anuncia la muerte y la regeneración de la vida, plantado a la mitad del poema sostiene el universo del yo.

*Día trece,*

EL MARTES

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

Subirán por la tarde purpúrea de ese grano,  
o bajarán al ínfimo ataúd de ese otro,  
y han de decir: «Un poco de humo  
se retorció en cada gota de su sangre».  
Y en el humo leerán las pausas sin sentido  
que yo no escribí nunca por gritarlas  
y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida.

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

Está claro que el poeta responde aquí al llamado de la muerte. La premonición se cumple. En tres estrofas se describe la escena funeraria, por supuesto interna. Es una muerte simbólica, no por ello menos terrible. De todos modos, también allí, en lo más íntimo, la muerte significa lo que normalmente se asocia metafóricamente a ella: la evolución importante, el duelo, la transformación de los seres y las cosas, el cambio, la separación, la fatalidad ineluctable, la desilusión... Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir el acceso a una vida nueva, ¡nada cesa, todo continúa!

Al leer estos versos resulta difícil no pensar en la iconografía tarótica, cuyo juego de cartas es en sí un camino iniciático. La relación se refuerza por la posición del poema en la serie, pues, al igual que el arcano mayor de La Muerte en el Tarot, ocupa el décimotercer lugar. Pero las coincidencias, si acaso son sólo eso, no terminan aquí. Al igual que el yo lírico, la carta de La Muerte es la única que ve escamoteado su nombre, de hecho es el arcano sin nombre.<sup>27</sup> El miedo o la incapacidad de nombrar la muerte se empareja a la incapacidad de pronunciar la palabra verdadera.

A través de los días precedentes el yo se ha desdoblado en varias ocasiones, arista tras arista se ha entregado a una reflexión soportada por la imagen del espejo propuesta desde el inicio de la serie. Ahora, el movimiento de transposición del poema del día trece confirma la intuición previa: la voz poética se asume como la imagen *especular* colmada de biseles que arden como heridas a punto de desquebrajarse al no poder contenerse más: el espejo, que es y a su vez contiene a este yo multiplicado, ha de romperse y liberar lo más oculto y leal que alberga el ser. Pero, ¿qué significan estas palabras? ¿que dentro de uno puede ser lo más oculto y leal? Qué otra cosa más que el *logos* divino, la voz primera del universo, la palabra verdadera. El Verbo.

Tal parece, el balance al que se ha entregado quien dice yo, quien quiera que éste sea, ha concluido; sin embargo, es evidente que los platicillos no se encuentran a la misma altura. La correspondencia entre el cosmos formal y el cosmos esencial no está en equilibrio; la relación del lenguaje y las cosas que éste denomina, entre la palabra y la esencial, no ha alcanzado equilibrio. Llevar a la horizontal el astil de esta balanza es sin duda el empeño que busca recobrar del filo de la ausencia, del peso del hábito, la palabra poética y, sólo así, encontrar un espacio habitable.

<sup>27</sup> *Supra* pp. 117-118.

La segunda estrofa ratifica el pacto con la muerte. El humo aparece como una vía que lleva a la restauración del alma, un camino que se abre paso al occidente, entre los despojos, para alcanzar la parte más elevada de la vida. Pero este humo, como muchos caminos, tiene su sentido en andarlo y no sólo en el destino. Es decir, además de enlazar los mundos en los que se debate el yo, es una experiencia necesaria en sí y no sólo un lugar de paso, pues contiene un rastro de palabras, cifradas en silencios, que son apenas gritos, pero voz al fin y al cabo, de la voz verdadera.

La última estrofa del poema, como todo final, ajusta las dimensiones del todo. En este caso se trata de dos versos que introducen una pausa, que no es otra cosa que un silencio en la música de este día y de toda la serie. Es como el silencio de la muerte. Como el canto de las sirenas que, al fin, rompe las cuerdas de la cítara órfica y detiene los cincuenta remos del Argos. Estos versos describen el silencio que se extiende intenso y bello después de un prolongado tiempo de ruido ininterrumpido; es como si de pronto en medio del bullicio, cuando toda palabra ha perdido sentido ya, el silencio se impusiera quitando el sedimento, las capas de palabras muertas que se acumularon en los oídos que arden por escuchar.

*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.

Siguiendo un principio hermenéutico, empiezo por el verso final. Pues en él, precisamente por la brevedad del poema, recae el núcleo semántico de la composición. Habla del olvido del origen, de la patria primera, de la casa del Ser, como Heidegger llamó al lenguaje. Como los compañeros de Odiseo que han olvidado Ítaca tras comer el fruto del loto.

El yo ha callado su voz, se ha deshecho en la neutralidad de un «él». Quien habla, identifica al poeta con el abandono, de ahí la imagen del viudo. El poeta se encuentra irremediamente solo, pues se ha negado a acompañar con su muerte a la poesía. Gadamer nos dice que la tarea del poeta consiste en aspirar, como si fuera a su verdadera patria, a la palabra verdadera que proviene del más allá. «Debe —nos dice— luchar contra la función desgastada, corriente, encubridora y niveladora de la lengua para permitir una mirada al brillo de allá en lo alto. Eso es la poesía».<sup>28</sup> Pero este poeta es incapaz de recordar su patria. Por algún tiempo, durante mis primeras lecturas de la serie, creí que el poema trataba la pérdida del ánimo por «la espuma del sueño de la vida», sin embargo, tras leer y releer el texto me encuentro ante una conclusión distinta. Lo que en estos versos resuena es una música intensa que empuja en sentido contrario a la melodía que se había levantado en el poema. Se trata de una fuga, sí, pero más a la manera musical.

Si bien el destino que se persigue es el mismo, no así el camino. Se ha abandonado el rumbo que marcó la «rosa de los tiempos» el día siete. El viaje que había sido la serie encuentra su contrapunto en este poema. Se trata de un nuevo momento en el ciclo, de aquí el sentimiento de incertidumbre que llena a estos versos. El ciclo se detiene y se abre, como la tumba de la que el poeta sale como hiena. Sí, el poeta es comparado con una hiena, un carroñero, pero ¿por qué? Será, quizá, debido a que tiene que arrancar, incluso con los dientes, las capas de piel muerta que envuelven a la esposa que es la poesía. Sí. Pero lograrlo requiere violencia, y Owen está a la altura. Claro que esta batalla se libra por un fin más allá de la violencia: el de devolver a la palabra poética su verdadera función, la de ser un espacio habitable.

<sup>28</sup> Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona, Herder, 1999, p. 33.

*Día quince,*

SEGUNDA FUGA

(«Un coup de dés»)

Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar.

Sólo su paz redime del Anciano del Mar

y de su erudita tortura.

Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.

Como a menudo ocurre con los poemas de muy pocos versos, el último requiere de una lectura muy precisa, pues en él es donde recae casi todo el sentido del poema, precisamente por la concisión de la estructura. «Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.»... Es como un epigrama. Desde allí hay que recorrer el poema para entender todo en el fondo. Como si fuera su condensación. El alcohol se erige como una fuerza inmovilizadora, la palabra se clava con todo su peso en el poema ofreciendo firmeza, solidez y tranquilidad a quien se pronuncia. En medio de la movilidad tempestuosa, esta ánora es el sostén de la vida, aquello que guarda una calma lúcida ante la oleada de sentimientos de la que ha sido presa la voz que se pronuncia a lo largo de la serie. Sí, el alcohol detiene el movimiento de la vida cuando ésta se ha vuelto tormentosa; es la última salvaguarda contra la tortura del mar interno. Es la inconsciencia.

No obstante, hay más en el poema. No es necesario remarcar la intertextualidad en Owen, este poema, por no decir el ciclo entero, es una muestra de ello. Las alusiones, no sólo la obvia a las *Mil y una noches*, sino a otros textos, enriquecen la lectura. En este caso el poema de Mallarmé carga con cierto sentido los versos de Owen. ¿Adónde quiso llegar el poeta con esta insinuación? Difícilmente se sabrá. Pero adónde sí llega el poema es algo que, al menos, se puede intuir con mayor claridad. La expresión «*Un coup de dés*» puede entenderse como «un golpe de suerte», claro está que para Mallarmé la palabra *dés* resulta esencial, por lo tanto, quitarla restaría sentido a la imagen de su poema; sin embargo, para el poema que ocupa este comentario el sentido metafórico de la frase debe entenderse lo más claro posible. Lo que el día quince dice es que el alcohol es la única redención de la erudita tortura del anciano del mar, de la carga y el peso muerto de todos los días, en palabras de Mallarmé: «*l'unique Nombre qui ne puet pas être un autre*».<sup>29</sup>

<sup>29</sup> «la única cifra que no puede ser otra». [La traducción es mía]

*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».

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

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

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

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

«¿Para qué huir?» es la pregunta en torno a la que gira este poema. Quien habla en estos versos rechaza el regreso. El ancla está echada. En el comentario al día catorce dije, parafraseando a Gadamer, que el poeta debe aspirar a la palabra verdadera como si fuera su verdadera patria, tal parece, la voz de este canto declina la posibilidad de regresar a su tierra, ¿por qué? Acaso es una contradicción. No lo creo. No se debe perder de vista que este día lleva por título «El patriotero», es decir, no es un verdadero patriota, más bien se trata de un alarde inoportuno, algo fuera de lugar que sólo denota la falsedad de quien lo hace. Éste es un canto de repudio a la falsa patria. Según veo las cosas, para Owen existen dos patrias. La una es salvífica, colectiva, procura la unanimidad, ordenada, ordenante, ella ordena el regreso. La otra es de perdición, arrebatada el regreso. La primera es a Orfeo, la segunda a las sirenas y a ésta aspira el yo de estos versos; rechaza la música de Orfeo porque es un ritmo extremadamente ruidoso y rápido que hace zumbir «mis orejas». Pascal Quignard nos recuerda que «Como todos los grandes poetas, Apolonio de Rodas es *muy preciso* —al hablar de la música órfica—: una batería instrumental técnica social inmediata encargada de enturbiar la llamada vocal originaria lejana insular [...] la música de la cítara fabricada por la mano del hombre obstaculiza la potencia anonadadora del canto animal».<sup>30</sup>

La música órfica, al igual que la falsa patria, teme la alta mar. Tiene miedo de separarse del grupo, de morir. En cambio «La música que está ahí antes de la música, la música que sabe “perderse” no tiene miedo del dolor [...] ¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor? Porque es allí donde ella mora [...] en el duelo de la pérdida».<sup>31</sup>

Hacia esto se lanza el yo de estos versos. Va allí donde escucha que se pronuncian unos sonidos tan apremiantes como el palpito del corazón. La vida que ha llevado es como un canto en una lengua cascada, una tierra olvidadiza y extranjera a esta mar antigua que se mueve en la penumbra a la que se siente ligado incluso antes de que conociera la respiración. La zozobra originaria. ¡Ahora me queda claro! Toda la serie no ha sido otra cosa más que la meditación de ese estado de abandono, de soledad, de desnudez, de frío, de carencia de hambre, de vacío, de súbita amenaza mortal, de ausencia de todo socorro, de nostalgia radical que es el nacimiento... y que nos acompaña, aun sin saberlo, todos los días de la vida. «No huir. ¿Para qué?».

<sup>30</sup> Pascal Quignard, *Butes*, Madrid, Sexto piso, 2011, p. 14.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 16.

*Día diecisiete,*

NOMBRES

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

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

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

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

Este poema me parece uno de los más logrados en toda la serie. Simétrico y nervioso. Cuatro estrofas de siete versos con la misma fórmula. Son notas agudas y evasivas que emergen del fondo del cuerpo. El lamento obsesivo envuelto en la lengua de trapo del pensamiento social desaparece poco a poco dejando paso al viejo toque de atención de antes de las palabras. Se escucha resonar de nuevo la arcaica alarma interna de antes de la lengua; como un *basso continuo*, estos versos no representan, se resienten. El poema lleva por título «Nombres», se trata de los nombres que todavía no hacen otra cosa sino resonar, es decir, aún no se han apoderado de las cosas, aún no las representan. Son aquellos sonidos que experimentamos antes incluso de nacer: «es posible que me sienta nonato / al recorrer en sueños algún nombre». Es una música que nos reclama, como nuestro nombre, hasta nuestra muerte.

Así es como el viejo eco «del Agua Escondida» llama al yo de este poema. Como Butes abandonó la fila de los remos del Argos por acudir al llamado de las sirenas, el náufrago oweniano salta por la borda para ser presa del mar. Estos versos conducen a «mi primer grito». Es el deseo radical que llena el alma más arcaica de acercarse en estado puro al canto originario. Es así como la palabra del poema intenta penetrar en profundidades siguiendo su propia brújula.

Sin embargo, a pesar de las claras alusiones que Owen hace de su vida, el poeta no iza bandera, la palabra poética emerge como acontecimientos que descubren lo verdadero, como palabra de la que nadie, ni siquiera el poeta, puede afirmar: es mi palabra. De pronto lo antiguo se precipita. Es la luz irreversible que zambulle en el tiempo a las piedras. Es la eterna precipitación del mar hacia la orilla. Es el «ojo insomne y bovino del lago» que cuida eternamente el nacimiento. Es el fin de la duda. Es el arché (*ἀρχή*, en griego), el principio de la acción, el comienzo mismo, el tiempo en el tiempo: «*Only through time time is conquered*»,<sup>32</sup> T. S. Eliot, por supuesto.

<sup>32</sup> T. S. Eliot, *Cuatro Cuartetos*, México, FCE-COLMEX, 1989. «Sólo a través del tiempo el tiempo es conquistado». La traducción es mía.

*Día dieciocho,*

RESCOLDOS DE PENSAR

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

Versos rotundos. No sólo por lo terminante de su enunciación, también por lo lleno y sonoro de su lenguaje. Esa resonancia de antes de las palabras irrumpe a empujones y se hace un lugar entre el tiempo, entre «una vez» y «esta vez». Pero es una isla imposible de alcanzar por culpa de la conciencia, esa forma de percibirse en el mundo, cuya expresión es la lengua de palabras muertas que estropea los oídos haciéndose bucle en el interior del alma. El pensamiento y la razón, cosas tan humanas, demuestran la perversión, son la prueba de la perturbación de aquel estado original de inmortalidad simbolizado por el laurel. Pero queda una cierta escucha, la voz del mar. Aunque atardecido, el vaivén de las olas no cesa. La voz del mar, la voz de las sirenas, invoca el latir del tiempo que se pega firme y porfiadamente en lo más íntimo, en la memoria primera del alma.

Al contrario del inmóvil Orfeo que permanece (*sedeô*) sentado en el puente del Argos para callar la voz de las sirenas con la música de su cítara, la muerte, como el canto, se eleva, es un (*dissideô*) disidente que deja el grupo, como el argonauta dejó la fila de los remos para precipitarse al mar: «Cómo me cantarías sino muerto».

*Día diecinueve,*

RESCOLDOS DE SENTIR

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

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

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

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

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

Las alusiones bíblicas, una vez más, aparecen como una segunda voz. La historia de Susana<sup>33</sup> abre estos versos; pero ¿cuál es la intención de este pasaje dentro del poema? La historia original nos habla del temor a Dios y de la salvación de los que esperan en Él como virtudes, pero también de la lujuria y del falso testimonio como pecados. Según creo, el sentido de los versos apunta hacia el deseo. Donde la Biblia acusa un vicio, el poema halla un impulso afectivo. El poema se subtitula «Rescaldos de sentir», se refiere a la brasa mínima que aún sobrevive bajo las capas de fuego muerto que son las cenizas. Es como una promesa y un deseo al mismo tiempo, es como el nervio de un alma aturdida que aún lucha por sentir.

Quien habla en el poema se reconoce como una voz de experiencias jóvenes, pero con un deseo antiguo. Esta dualidad del joven-viejo es estudiada por Alfredo Rosas Martínez en su extraordinaria reflexión sobre la poética de Gilberto Owen que hace en su libro *El sensual mordisco del demonio*. Rosas Martínez asegura que Owen es uno de esos hombres que nacen viejos, cansados y derrotados, y que esta vejez prematura lo sumergió en el ámbito del mal, lo que significa, según sus propias palabras: «estar en conflicto con Dios, con la vida y con el amor. Con lo único que se puede estar bien en esta circunstancia es con la muerte, con el diablo y con la poesía». Creo que Rosas Martínez está en lo correcto; sin embargo considero necesario decir que la poesía de Owen no es una poesía malvada, si acaso, trágica y entregada con frecuencia a tendencias autodestructiva. A mi juicio toda la poesía está tan alejada del mal como lo está del bien, porque la poesía por naturaleza no es moral. La ceniza que sepulta el fuego aún vivo representa la lengua que se ajusta a estos juicios propios de una conciencia social, es la capa de palabras muertas que debe desprenderse para llegar a la palabra verdadera. Si creo que estos versos apuntan al diablo es porque él es un disidente, como Butes lo fue de las filas de la música órfica, como el yo de estos versos se siente frente a la aplastante lengua cascada que sepulta el alma verdadera, aquélla que aún resiente el canto original.

La presencia constante del *tú* en el ciclo abruma y desconcierta. El yo lírico no deja de interpelar a alguien que recurrentemente toma la forma de un *tú*. He sugerido que este sujeto interpelado no es otro que el mismo yo que se pronuncia, se trata de una dualidad, una relación del Ser consigo mismo. La vida de quien dice yo en estos versos no

<sup>33</sup> Biblia, Daniel, 14.

se limita al círculo de acciones transitivas. No existe sólo en virtud de actividades que tienen por objeto alguna cosa. Su reino tiene una base diferente. Cuando en el ciclo se dice *tú*, para quien lo dice no existe nada, se trata solamente de una relación. Esto es porque cuando el yo se coloca en presencia de su *tú* ya no es una cosa entre las cosas. Ahora llena el horizonte. No quiero decir que nada exista fuera de él, pero todas las cosas viven a su luz. Los versos, y me refiero a la verdadera poesía, no se componen de palabras, como tampoco de líneas una pintura... Líneas y palabras son sólo desgarraduras para llegar a hacer de la unidad una multiplicidad. Lo mismo acontece con «Sindbad el varado». Podemos decir que se trata de Gilberto Owen, que dice esto o lo otro, que habla de su padre o de cualquier otro. Tal vez estemos sin cesar obligados a hacerlo. Pero cada vez que lo hagamos dejamos de hablar de «Sindbad el varado». Lo que importa no son los productos de la disociación y de la reflexión, sino la verdadera unidad original, la relación vivida. Creo que a esto se refiere el poema cuando dice «Cuando éramos dos sin percibirlo casi». La relación entre el yo, quien quiera que sea, y el tú es directa, no se interpone ninguna idea o imagen previa. Las palabras se transforman en cuanto emergen de su fraccionamiento para sumergirse en la unidad de la totalidad. Esta relación primitiva que anida en el lenguaje de antes de las palabras hace más fácilmente comprensible cierto elemento espiritual de la vida. Me refiero a ese poder que se encuentra en las formas que el verdadero arte adopta.

Pero el yo termina siempre por emerger como un elemento de descomposición de la experiencia primaria («Y cuando fui ya sólo uno»). Entonces se levantan, como un muro, las palabras de la separación. Ciertamente la melancolía de nuestro destino surge en la separación más temprana de nuestra historia: el nacimiento. En la medida en que en la vida del hombre surge la conciencia, la vinculación del *Ser* con su verdadero *tú* se va diluyendo y el deseo radical que llena el alma de acercarse en estado puro al canto originario se envuelve por un sentimiento de zozobra.

Odiseo (o *Vlixes* en latín) pasó siete años en Ogigia retenido por Calipso quien trató de hacer que olvidara a Ítaca, pero él se cansó pronto del lecho de su anfitriona y empezó a añorar el mar. Por intervención de Atenea, Zeus envió a Hermes con la orden de que Calipso dejara partir a Odiseo. Él partió en una balsa. Pero Poseidón, debido al odio que sentía hacia Odiseo, le arrojó una ola que lo arrastró a las profundidades. Sólo el velo de la compasiva gaviota *Leucotea* pudo

---

salvar al héroe. Dos días después, completamente agotado y desnudo, tocó tierra en la costa de Drepane. Allí es encontrado por Nausícaa que lo lleva en presencia de su padre, el rey Alcínoo. Odiseo relata sus aventuras a Alcínoo, quien motivado por su bondad le proporciona las embarcaciones que le llevarán finalmente a Ítaca. Nausícaa representa la recuperación del pasado para Odiseo. El regreso. Sin embargo, para la voz del Sindbad de Owen, Naussícaa es una espera sin término, pues no existe pérdida que recuperar. La sensación de separación persiste... La comparación que hace Owen entre Odiseo y Sindbad tiene la finalidad de oponer los términos separación-pérdida. Según veo las cosas a la luz del poema, Odiseo desea terminar la separación que hay entre él y Penélope. En este sentido, Odiseo-Penélope puede entenderse como una unidad: *yo-tú*. Nausícaa es la operación inversa a la disociación. A través de Nausícaa las imágenes separadas por el espejo consiguen la unidad original. Sin embargo, tal parece que para el Sindbad de Owen esta relación primitiva es imposible de recuperar, y la conciencia de este hecho llena el alma de melancolía.

*Día veinte,*

RESCOLDOS 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.

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

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

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

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.

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

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

El poema tiene dos momentos: antes y ahora. La quinta estrofa, compuesta por un solo verso, es la división que contiene ambos periodos. Cada una de las partes evoca imágenes distintas, pero afectan a algo en común: a la unidad del ser en el canto verdadero y también a la disociación del ser por la incapacidad de escuchar.

Como punto de partida para entender todo hay que iniciar desde el detalle, desde la particularidad de los elementos más desconcertantes. La primera parte del poema, es decir las primeras cuatro estrofas, son bastante extrañas, pues mezclan elementos que difícilmente se hallan dentro de un mismo plano contextual por lo extenso de su contenido simbólico. El laberinto, originalmente, es el palacio cretense donde está encerrado el Minotauro; de él, esencialmente, retenemos la complicación de su superficie y la dificultad de su recorrido. Sobre todo, el laberinto es un cruce de caminos, algunos sin salida, a través de los cuales se procura alcanzar el centro de esta extraña construcción. Es un camino de largos rodeos que lleva al interior de uno mismo, hacia un centro oculto donde reside lo más misterioso y arcaico del ser humano, me refiero a esa intuición final donde todo se simplifica por una especie de iluminación en la que se vuelve a encontrar la unidad perdida del ser. Tal parece, la figura evoca el viaje interno que ha sido el ciclo poemático.

Por otro lado, se puede pensar que al hablar de las esferas, el poema se refiere a las esferas celestes, por su relación con el número siete, pues entre sus varias acepciones simbólicas éste tiene correspondencia con los siete niveles celestes. La noción de esfera expresa siempre la perfección y totalidad, es una imagen de la unidad. Platón nos dice en el *Banquete* que antes de la división de los sexos, el hombre original es esférico. También, en algunas representaciones del arte cristiano se puede ver a Dios coronado por una esfera. El paso de la esfera a las formas rectas simboliza el paso de la naturaleza divina a la humana; inversamente, el paso del cuadrado a la esfera simboliza el retorno de lo creado a lo increado, del acabamiento a la perfección de la totalidad en potencia.

Asimismo, el número siete alude a las siete notas musicales, que a su vez se relacionan con los yunques pitagóricos; y también con las siete estrellas que conforman la constelación de la Osa Menor. Lo anterior se puede relacionar a la canción tranzada. Ésta es un motivo cerrado, al igual que el laberinto. La trenza vincula lo que está desasociado, en este sentido figura la idea del perpetuo retorno. En suma, el poema nos

habla de un canto que se envuelve a sí mismo e invita a la unidad original. Ahora el sentido de las dos primeras estrofas es más claro, se trata de la experiencia de lo increado, de aquel momento primero antes de la separación más temprana de nuestra historia.

En seguida el poema recurre a tres ejemplos para expresar lo que ya se ha dicho. La muerte de Orfeo, ese músico de trapo; San Antonio el ermitaño, después de abandonar todos sus bienes; y el más significativo, Butes. El verso dice: «y escuché sin amarras a unas sirenas», en un principio creí que se trataba de un Odiseo que en la versión de Owen abandona el consejo que le da Circe de hacerse atar de manos y pies al mástil para poder escuchar el canto de las sirenas sin correr el riesgo de dirigirse a él. Sin embargo, no es necesario trastocar el mito, pues Butes es el verdadero marino que decide escuchar sin ningún tipo de amarras, como lo fueron las notas órficas para los demás argonautas, el canto de las sirenas.

La cuarta estrofa es la más personal de todas en el poema. Principalmente llaman la atención las imágenes que utiliza para referirse al funeral de la figura paterna, creo que son un acierto poético, y los elementos más importantes dentro de la estrofa pues el sentido es una repetición para ejemplificar lo que ya se ha dicho; el hecho de que Owen haga uso de acontecimientos personales no le añade significación poética.

La división del poema es firme y tajante, tanto como puede serlo una estrofa de un solo verso: «Todo eso y más oí, o creí que lo oía». La experiencia poética se desvanece tan aceleradamente que quien dice yo ya no confía en sí mismo y duda de haber alcanzado realmente el estado de gracia. En adelante, la sensación que aprieta al poema es de pérdida y melancolía. La oreja del yo es la imagen central de este segundo momento en el poema. La imagen es hermosa y trágica: « Pero ahora el silencio congela mis orejas; / se me van a caer pétalo a pétalo». Tal parece que quien dice yo ve su destino como la esclavitud respecto del dogma de la abdicación ante el curso ineludible de las cosas, ante el cual lo único permitido a la vida es el determinismo. Como apunto en el comentario hecho al poema anterior, al parece la melancolía es el destino de aquél que se vio frente al milagro de su propio tú y que inevitablemente tomó conciencia ante la dilución del vínculo. Entonces nada se habrá oído nunca.

*Día veintiuno,*

RESCOLDOS DE GOZAR

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

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

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

Lo primero que llama la atención en este poema es que se encuentre limitado por la misma frase. El día anterior termina con el verso: «tu nombre, poesía»; y el día siguiente, el veintidós, se titula: «Tu nombre, poesía». Es difícil determinar cuál es el sentido de este hecho, sin embargo es imposible dejar de notarlo y hacerlo notar. De todos los poemas de la serie comentados hasta el momento, éste me resulta especialmente cerrado. ¿Dónde está el sujeto? ¿Quién pretendió?: «esa cuchillada», no resuelve nada. Muy bien, supongo que sean así las cosas: esa cuchillada infame no pretendió empañarlo, pero ¿empañar qué? Sigo sin resolver nada. Por otro lado, las tres estrofas que conforman el poema comienzan con la conjunción copulativa negativa «ni», lo que puede entenderse en las dos últimas, pero no en la primera; se trata de una enumeración donde un elemento está perdido, al menos no se encuentra dentro de este poema. O bien ese primer elemento no existe, lo que consideraría un error muy desafortunado, o bien, se trata de un encabalgamiento muy audaz, pues la construcción gramatical no sólo rebasaría los límites de la unidad métrico-rítmica de un verso a otro, sino de un poema al siguiente; esto explicaría que el poema esté situado en medio de la misma frase, como lo comenté al principio del párrafo. Es decir, la última estrofa del día veinte abarca la primera del día siguiente, así el primer elemento de la enumeración se reduce a dos posibilidades, o mejor dicho, a dos acciones: a no haber oído o a no decir. Veamos más de cerca. Si el primer elemento de la enumeración es la primer acción, las cosas quedarían de la siguiente manera: «y no habré oído nunca [...]: / tu nombre, poesía. // Ni pretendió empañarlo con decirlo». Esto no puede ser, pues es necesario que ambos verbos tengan el mismo sujeto. Pasemos a la segunda posibilidad: «[...] nadie me dijo: / tu nombre, poesía. // Ni pretendió empañarlo con decirlo». Tal parece que el sujeto es «nadie». Aunque poco, las cosas se aclaran. Continuemos ¿Qué fue lo que «nadie» no pretendió empañar? Siguiendo la misma lógica del encabalgamiento saltamos al siguiente día: «Tu nombre, poesía». Entonces: nadie me dijo tu nombre, poesía, ni pretendió empañarlo con decirlo.

Ahora bien, ¿qué papel juega la «cuchillada infame»? Si se ordena el hipérbaton se puede leer: oraciones hipócritas y lujurias bilingües / que merodeaban por todos los muelles / me dejaron en el rostro / esa cuchillada infamante. Tal parece, el *nombre*, es decir, la palabra verdadera fue empañada, aunque sin intención, por la voz hipócrita y lujuriosa de *nadie*. Se refiere a una voz vacía que a diferencia de la voz poética

que conjura la presencia de las cosas y las hace hablar, ésta sólo es una representación vil cuya firma es una grotesca cicatriz.

La segunda estrofa no es menos oscura. Avanzo del mismo modo que en la anterior. Finalmente, leer poesía es un ejercicio de traducción, y como tal procedo. «Ni ese belfo colgado a ella por la gula / en la kermesse flamenca de los siete regresos». Partiendo del hecho de que estos versos son una oración, para hallar el sujeto, primero debo encontrar la acción principal, es decir su núcleo. Pero, no existe un verbo conjugado. ¿Desde dónde viene la acción? Como parte de una enumeración, es de suponer que el verbo principal puede elidirse, pues, éste es el mismo. Es decir: si nadie me dijo tu nombre ni pretendió empañarlo con decirlo; entonces: ni ése dijo ni pretendió empañar tu nombre con decirlo. Tanto el verbo decir como pretender están conjugados en tercera persona del singular, accidentes gramaticales que comparte con el adverbio demostrativo ese. Pero, además, ése tiene una característica que se convierte en su principal cualidad, la de ser belfo. Se trata de un ser con los labios muy abultados, al parecer, por el exceso de su apetito. Todo es sumamente extraño, y se complica. Este belfo cuyo apetito es excesivo está colgado a ella en la kermesse flamenca, pero ¿quién es ella y a qué se refiere la kermesse flamenca? Temo sobreinterpretar. Primero, ella es la poesía, y ese belfo se cuelga a ella atraído por la avaricia de su gula en un intento, más que por asirla, por engullirla, por servirse de ella; segundo, la kermesse flamenca se refiere a un estado de excitación grosero y vulgar donde ese belfo no encara a la poesía sino como objeto capaz de rendimientos que él puede calcular y emplear al servicio de su causa, ¿cómo llego a esta interpretación? Owen, como ya se ha visto, es un poeta culto, su literatura no sólo está plagada de referencias librescas, sino que también refiere conocimiento de otras artes, en especial de la plástica. Rubens pintó un óleo conocido como *kermés flamenca*, actualmente alojado en el Louvre, en él puede verse un grupo de campesinos entregados a un jolgorio desatado en varias manifestaciones de la ebriedad, amorias unas, otras simplemente groseras; el cuadro rebosa excitación con un grado mayor o menor de vulgaridad según los personajes que se observen. Se trata de una escena fuerte en todos los sentidos: la gente baila, bebe, forcejea y vomita. Rubens no se recata en mostrar los lados más crudos de la vida carnal, una sensualidad desinhibida y rústica.

Por último, esta estrofa contiene un elemento más que interpretar, me refiero a «los siete regresos». En el día anterior existe una referencia

a este mismo número. Este símbolo apunta a las siete esferas o niveles celestes, a los siete grados de la perfección, la fuerza divina se restaura el séptimo día en la contemplación de la totalidad de la obra... Pero, como todo los símbolos, presenta un doble aspecto: los siete pecados capitales, entre ellos la gula; el siete es el número de la ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido; es el número de Satán, el mono de Dios. Creo que a estos elementos apunta el poema. Tal parece, el encuentro del yo y su tú ha sufrido un regreso, es decir, la vida que dirigía toda su actividad hacia la presencia primigenia ha involucionado a una conciencia física de deseos apaciguados de manera elemental y brutal.

La enumeración termina con los siguientes versos: «Ni esos diez cómplices impunes / tan lentos en tejer mis apetitos / y en destejerlos por la noche». La imagen que me aborda de inmediato es la de Penélope tejiendo de día la mortaja del anciano Laertes y destejiéndola de noche. Si bien Penélope pudo mantener el engaño por tres años, el regreso de Odiseo tardo diez, quizá a ello se refiere el poema al mencionar a «esos diez cómplices impunes». Es difícil saberlo. El poema termina con dos versos en cuya concisión recae casi todo el peso del mismo. El apetito descompuesto de ese belfo es una traición a la «sed verdadera» del perpetuo retorno. Cuando un hombre no entiende el *a priori* de su existencia, cuando olvida la relación con su *tú* se desarrolla un encuentro consigo mismo, que no es una relación ni una presencia ni una correspondencia, sino una contradicción, la contradicción más íntima; entonces, el hombre mira su reflejo en el espejo y tiembla ante el horror de ser su propio espectro.

El ciclo de los cuatro *rescaldos* se cierra el día veintiuno. Podría decir que estos poemas relatan una experiencia que al final no se cumple, aunque por momentos exista la apariencia contraria. De momento, al terminar este poema, me queda la sensación de que el yo, convertido en su propio espectro, en un belfo, se estremece ante la separación más temprana de su historia; piensa que debe hacer algo para remediarlo, pero, presa de la pesadilla de un sueño despierto, sólo es capaz de contemplar cómo las murallas del abismo se desploman sobre él y lo aprisionan en angustia, convirtiéndolo en un residuo, en un rescoldo sepultado en la cenizas.

*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.

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

Trepar, trepar sin pausa de una espina a la otra  
y ser ésta la espina cuadragésima,  
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,  
pero siempre una brasa más arriba,  
siempre esa larga espera entre mirar la hora  
y volver a mirarla un instante después.

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.

La serie se precipita.

El poema habla desde la sorpresa y el desconcierto. Ese belfo que vive en lo arbitrario no cree, no se apresta al encuentro. Pretende ignorar la vinculación. Sólo conoce el mundo desde su febril deseo de usarlo. Conoce el lenguaje como utensilio, no como vínculo. Pero cuando ese belfo, sumido en su fatalidad, piensa en su desesperanza la autodestrucción germina; entonces, el renacimiento. Lo que sugiere el poema se puede sentir en un punto. Alguien, que puede ser cualquiera, piensa en su cuadragésimo aniversario, es decir, en todo lo que ha pasado ante sus ojos y en todo en cuanto él mismo ha pasado: tiempos rápidos, sin tregua que suponen cansancio. Al mirar el camino sólo conocemos lo que ha quedado atrás porque es nuestra vida misma, y de ella no se puede esperar nada, se ha convertido en un ser inaccesible, acabado; no existe potencia en lo vivido. A veces, siguiendo también su camino, encontramos de frente a otro que viene a nuestro encuentro y nos cuenta su parte del camino, entonces, la vida vuelve a abrirse ante nuestros ojos incrédulos y avanzamos hacia ella. No cabe la menor duda que la vida del que nos habla de frente, sea el poeta o cualquiera, es algo tan común a todos que estos cuarenta años, o los que sean, no son particulares. Nuestro rostro se muestra en el de cualquiera, y cualquiera deja de ser ajeno. La relación con el mundo cambia porque nos sentimos más cerca cada vez de nuestro *tú*. La vida está pronta en todo momento a volverse un *tú*. O más aún, dirige sin cesar su voz a nosotros, como el mar su brisa a los peñascos.

El yo deja de mirarse como a un espectro en el espejo; lo que ahora observa delante de sí le asombra y siente ansiedad por alcanzarlo. El repaso de la vida tiene sentido ahora que deja de mirar los pasos dados y se dispone hacia los que le esperan. Pero sabe que eso que observa a la lejanía es una tarea imposible. La palabra verdadera, la voz original, el Verbo, la poesía... es inefable. Sin embargo, el esfuerzo de «trepar sin pausa de una espina a la otra» no es en vano. Entiende que el sentido del camino no es la meta, sino el caminar mismo.

*Día veintitrés,*

Y TU POÉTICA

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

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

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?

La serie se prepara para el final. El poema es un repaso, un ejercicio de contemplación, pero no hay pretensión alguna de entendimiento. Lo más primitivo en nosotros no puede entenderse.

El yo plantea su experiencia más íntima como el tránsito de la noche al día. La noche representa un momento sin tiempo, es un estado de recogimiento. Es la imagen del primer mundo, de lo que es eternamente. Una imagen de la vida uterina. En ella, la música, sugerida por los pianos, nos atrae como nuestra condición vital primitiva. Paradójicamente, esta noche es un lugar de iluminación. Como los ríos subterráneos, la noche tiende a la luz verdadera, es decir, a aquella que emana de sí misma, como la luz del alba que es aún antes de la salida del sol. En la noche es posible alcanzar el «nombre cabal», la palabra íntegra, la única a la que cada uno se ajusta. La medida exacta de nuestro rostro verdadero. Pero el devenir. Cuando apenas se comienza a dibujar el contorno de nuestro ser, el tiempo implacable comienza. El día llega y nos deslumbra, nos obliga a cerrar los ojos, nos arranca de la noche. La metáfora es tan clara: el día es la imagen del nacimiento, del parto, de la separación original. Ni siquiera se disimula la sangre ni el frío al que todos somos arrojados al nacer.

Entonces, el yo, despejado de pretensiones, inundado por una renuncia plena, se requebra de amor ante la visión desdibujada de la noche. La esposa reaparece, sin ceder a la cursilería, se puede decir, sin embargo, que el símbolo de la esposa es la imagen del ser amado, buscado y necesitado. Lo que trato de explicar es que, una vez que hemos sido separados del origen, del *ἀρχή* mismo, la insuficiencia es el rasgo predominante de nuestro ser. La soledad, la desnudez, el frío, el vacío, la nostalgia radical... son las voces más profundas del alma y cuando aceptamos escucharlas, aceptamos los dramas de la eternidad. Lo que nos queda es un sentimiento intenso de búsqueda y necesidad de unión con el otro; entonces imploramos porque es la única posibilidad que nos es dada. Pero nuestro *tú* es incapaz de reconocernos. Y lo que miramos en el espejo refleja la imagen del abandono, es la casa del día noño. Tal parece, la noche es lo más cerca que podemos estar de la condición originaria.

*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 proas inexorables  
y aún sangran mis labios de morder su cristal.

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

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

Bajo la deslumbrante luz del día, la silueta borroneada de la noche tienta a nuestro yo con una tentación que está por encima de las fuerzas de nuestra alma abandonada. El eco de aquellos pianos choca contra los pétalos muertos de nuestras orejas. Tal parece, ya no somos capaces de alcanzar la voz líquida y sonora del útero oscuro. Entonces se escriben versos con los dedos; versos de contorno duro, cuadrado; de «inflexible número», como estos decasílabos encerrados entre alejandrinos: «palomas cálidas de tu pecho [...] palomas de azúcar de tu pecho [...] un hosco viento de despedidas [...] un horro vendaval de vacíos». Es necesario llamar la atención hacia la rigurosa construcción de este poema. Por supuesto, no es mi intención desacreditar el uso de formas métricas tradicionales, sin embargo, me queda claro que la voz del ciclo entero no se ajusta a una retórica de técnicas y procedimientos sistematizados. El movimiento del poema, es decir, el sentido hacia donde apuntan estos versos es que la poesía debe rechazar la técnica social inmediata que enturbia el llamado vocal originario. Al igual que Orfeo, que hace música con las manos, los poetas que hacen versos con los dedos obstaculizan la potencia anonadadora de la voz de antes de las palabras, del canto de las sirenas.

No se trata del rechazo a la tradición. De hecho el desprecio por la retórica es en sí una tradición. Ya sea con los argumentos de Descartes o de Locke o de d'Alemberte, la retórica se ha considerado el arte del engaño, un camino que se aparta del conocimiento porque no es una experiencia. En su *Crítica del juicio estético*, Kant ataca a la retórica diciendo que es un juego de apariencia hermosa cuyo único fin es egoísta pues persigue el provecho personal. Claro está que estos pensadores emplean el término retórica en un sentido muy amplio, sin embargo, también es cierto que aquello que se aplica a lo general funciona a este caso en particular.

No sólo hay que leer este poema con precisión, teniendo en cuenta la medida de los versos, sino que también hay que observarlo. Los poemas de Owen exigen una lectura más profunda a causa de sus imágenes. La crueldad de los labios ensangrentados (imagen utilizada por Owen en «Poética» del libro *Línea*: «Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca.») recuerda la cuchillada infame del día veintiuno, como entonces, hay que entender, a mi juicio, lo siguiente: un lenguaje hipócrita, aunque sea un bello juego de palabras, jamás podrá responder de manera justa a la exuberancia del canto original. La imagen de la estatua desmoronándose por la corrosión del devenir

---

es la apariencia hosca de esa pretensión de querer alcanzar la palabra verdadera. Es la oposición grito-palabra, Butes-Orfeo, Ser-devenir. Finalmente, la renuncia que siempre es una aceptación; de este modo se prepara el verdadero enunciado del poema: «nunca tuve mucho que decir de mí mismo / que de tu milagro sólo supe la piel.

*Día veinticinco,*

YO NO VI NADA

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

De yacer en sopor de tierra firme  
con puertos como párpados cerrados, que no azota  
la tempestad de un mar de lágrimas  
en el que no logré perderme.

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

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

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

Éste y los dos días anteriores han allanado el camino hacia el final de la serie de poemas. Una vez más, para entenderlo hay que intentarlo desde el detalle. La canción se ha vuelto una mosca muerta. De esta forma, algo se amodorra a ras de suelo. Hay que tener en cuenta, desde luego, que este algo es una canción cuyo tiempo de sueño ha sido tan prolongado que ha entumecido la vista y el oído. Es desde luego seguro que el poema no se refiere al sueño real que se produce cuando uno duerme, este verso lo manifiesta claramente: «De yacer en sopor de tierra firme». Se deduce, pues, que el sueño del que se habla es el letargo de una vida que gasta sus días en el discurrir rutinario. Existe la frase «poner los pies en la tierra» que, en última instancia, significa tener prudencia. Pero, ¿qué es la prudencia? Es detener el deseo de levantarse para arrojarse y perderse en la tempestad del mar. La prudencia es negar el deseo de sumergirse en la obsesión; es dar un paso a tras ante el abismo para refugiarse en la ignorancia; es atarse, como Odiseo, a todas la precauciones... Queda claro, pues, que el poema describe la enajenación de los sentidos que conduce a la insensibilidad que hace de los seres y de nuestro *tú* cosas.

¿Hay que explicar los detalles? La fuerza de las imágenes es tan plástica: como una mosca muerta, el canto es incapaz de elevarse, de hacer sentir, de conseguir la transformación de Jonás. Cuando lo más arcaico del yo se ha entumecido por la enajenación de los sentidos empeñados en escuchar el canto de palabras hipócritas lo único que se espera es el acontecimiento de nuestra extinción. El miedo, el desamparo, la desherencia alcanzan un estado tal de madurez que no se puede ver nada ni oír nada aunque nos esté rodeando.

La última estrofa es desgarradora. La apertura del alma se agosta en un destino infinito, en la repetición eterna de un estado de cosas que son la apariencia propia desconocida y sin nombre.

*Día veintiséis,*

SEMIFINAL

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

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

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

El final del ciclo de poemas está compuesto por los días veintiséis y veintiocho. Ambos rodean un poema de modo que, de alguna forma, queda aislado del resto de la serie.

Este poema habla del lenguaje, sin decir del lenguaje verdadero del poeta, sino de la palabra humana, en términos de la maduración de un fruto. También se trata de un otoño anticipado. El paisaje completo se describe de la siguiente manera: la palabra del hombre ha alcanzado un estado de madurez comparable al de los frutos bajo el calor que yacen, junto a sus hermanas las hojas, a los pies del árbol que recuerda al «tronco de misterio» del día doce. Así se presenta la palabra humana: como los restos de una anterior efervescencia germinativa y como creación que fue en su día y que ahora está tentada por la muerte. Pues el verdadero lenguaje, ése que persiguen los poetas, se encierra en sí mismo al ser desprendido de su tronco y sólo se puede obtener de él una enunciación exánime hecha de ruido y papel. Por supuesto, de lo que el poema habla es del oficio del poeta, es decir, de la escritura; pero queda claro que este ejercicio no es fructífero, o mejor dicho, madura demasiado rápido, se arroja a su extinción. Tal parece que la experiencia poética, en manos del poeta, no puede más que ser precipitada en el lenguaje humano, anclada a una hoja de papel, como el instante a una fotografía, que al final llegará a su destino vacía de sentido. El día veinticuatro ya había expresado esta angustia en la siguiente imagen: «Sólo / el rencor de haber dicho tu estatua con arenas / y haberla condenado a vida, tiempo, muerte». La soberbia de pretender que nuestra lengua alcance el canto verdadero.

Ocurre que conforme el ser humano envejece pierde su capacidad de aprender a hablar: «han sido niños y no adultos los que han accedido por primera vez al lenguaje, y, a pesar de los cuarenta milenios de la especie *Homo sapiens*, precisamente la más humana de sus características —el aprendizaje del lenguaje— ha permanecido tenazmente ligado a una condición infantil y a una exterioridad».<sup>34</sup> Es el los días más tempranos del hombre, quiero decir de cualquier hombre, cuando el niño estático y amedrentado que ha sido recién expulsado al mundo está verdaderamente a la escucha del Ser. Y su voz, libre de toda prescripción, sin nada que decir puede *nombrar*, como pretenden los poetas, en su lengua las cosas. En el nombre el hombre se liga al Ser. Pero este

<sup>34</sup> Giorgio Agamben, *Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, pp. 79-80.

vínculo no es, de alguna manera, un evento que le ataña en absoluto al hombre, es más, ni siquiera es un evento, algo que pueda ser registrado en la memoria, sino algo que debe permanecer totalmente externo y ser confiado sólo al olvido, es decir, a una tradición. Cuando el poeta escribe trata de acordarse de nada, pero también, como nada, anticipa toda presencia y toda memoria.

---

*Día veintisiete,*

JACOB Y EL MAR

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

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

Este poema es como una cuña en el final del ciclo, y como tal, hiende lo que está unido. Pero no lo separa del todo. Esta particularidad lo excluye del ciclo. Sin embargo, su presencia es necesaria. Estos versos mantienen una estrecha relación con la serie en que están insertados. Es como un gesto de renuncia, como un ademán de despedida sin remedio. El que dice yo se ha asustado ante la pretensión de querer realizar en su palabra la experiencia primigenia. El yo se halla en una hendidura en que todo enmudece; se trata de un silencio de la misma palabra. No es tan sólo una interrupción de la conversación, es el punto en que —«cuando»— el yo está frente a las cosas mudas. Este silencio es el ángel de la muerte: «Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho más despiadada»; Agamben lo escribió así: «Un bello rostro es quizá el único lugar en el que existe realmente el silencio».

Este poema hace referencia a la que tal vez es la lucha más antigua de la humanidad. Jacob lucha con el ángel para arrancarle el nombre, y obtiene su nombre: Israel; pero no el de Dios. El Jacob de estos versos lucha por lo mismo, pero de las manos hermosas de su ángel sólo obtiene su propio nombre, la cojera es la prueba. Tal parece que al oír su nombre, Jacob, quien quiera que éste sea, queda expuesto al silencio absoluto. Como en la leyenda judía del *golem*, el nombre que da vida a lo informe es el de la verdad (*Emet* en hebreo); y cuando la primera letra de este nombre ha sido borrada, el nombre que puede leerse es el de la muerte (*Met* en hebreo), hasta que éste también es borrado, entonces: lo único que queda sobre lo que el yo puede fijar su pensamiento es la frente muda, hermosa, del ángel que ahora es su única lección, su único texto.

*Día veintiocho,*

FINAL

Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran en erupción.  
Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo el trópico a la  
espalda.

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

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

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

¿Qué va a mentir?

«Lo hiciste ciego y vuelve humo pues ardió como Te amo».

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,

tal vez mañana el sol,

tal vez mañana,

tal vez.

Es un cuadro amplio. El sol sofocante y rotundo deja caer a plomo sus rayos dentro de la habitación de los amantes. La escena se traspasa al alma, donde el deslumbramiento retrocede hasta alcanzar la extrañeza de lo ajeno, de aquello que se queda infinitamente atrás y que, al mismo tiempo, nos empuja hacia adelante. La noche es lo que ya no se puede tener. La noche presupone a la mañana como el nombre presupone al Ser. Nadie pondrá en duda que la noche es una representación de la palabra que nombra. Pero, tal parece, el intento de alcanzar este presupuesto ha centrado la atención en la luz misma, es decir, en el Ser, pero al recibirla, lo que ésta ofrece es la noche misma, es decir, la palabra que nombra. La luz no es más que el suceder de la oscuridad misma.

El poema se desvanece, y al desvanecerse nos recuerda otro poema, el *Ash-wednesday* de T. S. Eliot. Al poema le sucede otro poema. Tal vez, alguna vez, el secreto de nuestra propia existencia se desvele de repente; tal vez una sola palabra, acompañada de un gesto o repetida en una cantinela, fije en una luz de relámpago todo un paisaje de sombras.

El amanecer en un mundo a oscuras: ciertamente el mundo iluminado ya no es el mundo oscuro, éste se ha perdido para siempre. Y sin embargo, ¿no se trata acaso del mismo mundo?, ¿no es precisamente el mundo anohecido el único contenido del mundo amanecido? El contenido de la revelación es en sí cerrado, lo vedado. Aquello que ya no puede ser nunca permite vislumbrar, al desvanecerse, un inicio. Ahora me inclino por creer que el sentido del ciclo entero, su máxima, es el conocimiento de la incognoscibilidad de lo inmemorial. Esto, en su extremo, es conocer algo de nosotros:

una nota elegíaca vibra tan tenazmente en el fondo de cada memoria humana que, al final, el recuerdo que no recuerda nada es el más fuerte.

Lejos de ver en esta aporía [...] una limitación y una debilidad, debemos en cambio reconocerla por lo que es: una profecía que concierne a la estructura misma de la consciencia. No es que lo que hemos vivido y luego olvidado vuelva ahora, imperfectamente, a la consciencia, sino que se trata más bien de que nosotros accedemos en este momento a aquello que no ha sido nunca, al olvido como patria de la consciencia. Por ello nuestra felicidad está empapada de nostalgia: la consciencia contiene en sí misma el presagio de la inconsciencia y, es más, precisamente en este presagio reside su perfección. Ello significa que toda atención tiende en última instancia a una distracción y que, en su extremo apogeo, el pensamiento es tan sólo un sobresalto. El sueño y el recuerdo sumergen a la vida en la sangre de [*sic*] dragón

---

de la palabra, y de esta manera le hacen invulnerable a la memoria. Lo inmemorable, que se precipita de memoria en memoria sin salir nunca al recuerdo, es propiamente inolvidable. Este inolvidable olvido es el lenguaje, es la palabra humana.

Así la promesa que el sueño [—o la poesía—] formula en su desvanecerse es la de una lucidez tan potente que nos devuelve a la distracción, de una palabra tan cumplida que nos entrega de nuevo a la infancia, de una razón tan soberana que se comprende a sí misma incomprensible.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, *Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, pp. 49-50.

*Epílogo*

Cuando se leen los poemas de Gilberto Owen ocurre un eco, se trata de la angustia, lo ambiguo e indeterminado que remueven. Sus versos exigen un esfuerzo hermenéutico. No una valoración crítica que constate que uno ya no entiende, que uno ya no es capaz de escuchar, sino una actitud en la que un lector quiere entender una manifestación verbal. Este lector debe estar dispuesto a comenzar su esfuerzo precisamente allí donde el eco es repentino, donde la palabra aún no ha callado. Por supuesto, tal empresa está plagada de riesgos. Este comentario está dedicado, pues, a un intento que sin duda contiene muchos errores, pero que como tarea no puede ser sustituida por nada.

El hecho de que se haya tratado aquí el ciclo «Sindbad el varado» no tiene en principio más motivo que el que yo crea haber tenido una comprensión más o menos segura. En general, creo sano el principio según el cual la poesía no debe tenerse por un acertijo erudito escrito para eruditos, sino considerarse destinada a las personas que participan de un mundo común debido a su pertenencia a una comunidad lingüística, en la que el poeta se halla en casa igual que su lector. Soy consciente de que el mundo de Gilberto Owen posee características distintas al mío, pero las tradiciones y las costumbres populares en que me críe no están tan alejadas a las suyas; por tanto, quizá, no sea mera casualidad que crea comprender, aunque con dificultad, estos poemas.

Claro está que el proceso de comprensión de cualquier poema transcurre en diversos planos. Si bien es cierto que abarcar la totalidad de ellos es imposible, no se puede pensar que es suficiente con mantenerse en un primer plano. De hecho ni siquiera es posible quedarse en la superficie, pues siempre hay diversos planos encajados uno en otro. Esto dificulta la tarea de la comprensión.

«Sindbad el varado» es una lucha en varios niveles por hallar el sentido. Y por sentido me refiero a la significación original. Por supuesto, Gilberto Owen habla desde lo particular, pues su experiencia es lo único que posee; sin embargo, su palabra ha penetrado poco a poco en la conciencia colectiva, y cuanto más se asienta en nuestro oído, más se convierte su mundo en el nuestro. El poema se instala en una existencia propia, por eso, al intentar comprenderlo, es necesario ir más allá de lo que el poeta pudo llegar a decir de su propio poema sin recurrir a sus versos. «Sindbad el varado» habla del abandono en el que el ser humano se encuentra. Y representa la lucha por recuperar nuestro lugar

en el mundo. Pero ¿cómo recuperar lo que nuestra memoria es incapaz de recordar? Sólo la palabra nos pone en contacto con las cosas que ya no hablan. Sólo para la palabra existe la rosa intangible: «la rosa inesperada». «Sindbad el varado» es la lucha de la palabra por situarse por un instante, no puede ser de otro modo, frente a las cosas mudas: frente a nuestro propio silencio. Y ahí, en ese bello rostro que es el silencio, hallar un espacio habitable: el hombre está verdaderamente en casa en el silencio del rostro. Esta es la promesa de la lengua: retornar el sentido a las cosas. Las palabras alcanzan aquí la altura del corazón.

¿Pero «Sindbad el varado» consigue llegar al lugar perfectamente vacío en el que sólo la imagen, el hálito, la palabra pueden acaecer? La aflicción de esta pregunta se siente en todo el poema como el dolor del parto, y mientras no se alivie el alma no se puede encontrar la verdad. Lo único que el poema nos asegura es la potencia absoluta, la pura potencia de aquello que no puede ser nunca primero, pero que nos permite vislumbrar, al desvanecerse, un inicio:

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

## Fuentes

- AGAMBEN, Giorgio, *Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- ARREDONDO, Inés, «Apuntes para una biografía», *Revista de Bellas Artes*, Tercera época, núm. 8, México, noviembre de 1982, pp. 43-48.
- AUSTER, Paul, «Prólogo» en Jacques Dupin, *El sendero frugal. Antología poética 1963-2000*, México, Ocelote, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1940.
- BEJARANO, Álvaro, «Abolición de la Aventura. Gilberto Owen en Colombia», *Biblioteca de México*, núm. 14, México, CONACULTA, 1993.
- BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier, *Poesía tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*. México, UAEM-Difocur Sinaloa, 1998.
- , «Gilberto Owen, datos para una biografía», *Castálida*, núm. 7, Toluca, invierno de 1996, pp. 72-96.
- , «... a la luz de Nevado de Toluca. Los años de Gilberto Owen en el ICL», *La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 10, Toluca, primavera de 1996, pp. 6-10.
- y Cynthia Ramírez Peñalosa, «Algunas andanzas de Owen en el ICLEM» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA. 2004.

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.
- BOLDRIDGE, Effie Jolene, *The Poetry of Gilberto Owen*, tesis doctoral, Columbia, University of Missouri, 1970.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónicas de la poesía mexicana*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978.
- , «La juventud de Contemporáneos», en *La paja en el ojo, ensayos críticos*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980, pp. 53-123.
- BUBER, Martin, *Yo y tú*, Buenos Aires, Nueva visión, 2008.
- Burke, Kenneth, «Formalist criticism: its principles and limits», en *Language as symbolic action: Essays on life, literature and method*, Berkeley, University of California Press, 1966, pp. 480-506.
- CAJERO, Antonio, «Dos comentarios sobre Gilberto Owen en *El tiempo de Bogotá*», *Boletín Editorial*, número 114, México, COLMEX, 2005.
- y Celene García, «El primer texto de Gilberto Owen en *El Tiempo de Bogotá*» en *La jornada semanal*, México, 3 de julio de 2005.
- CAPISTRAN, Miguel, *Los contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994.
- , «México, Alfonso Reyes y los “Contemporáneos”», *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 9 (mayo 1979).
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2009.
- CHUMACERO, Alí, «La poesía de Gilberto Owen», *México en la cultura*, núm. 192, (noviembre de 1952), p. 3.
- COHEN, Jean, *El lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1982.
- CORONADO, Juan, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje, Gilberto Owen*, México, CONACULTA, 1990.

- 
- CUERVO, José Sergio, *El mundo poético de Gilberto Owen*, tesis inédita, Bufalo, State University of New York, 1974.
- CUESTA, JORGE, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Québec, Écrits des Forges-FCE, 2003.
- DUSTER, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana*, Mexico, Ediciones de Andrea, 1956.
- , «EL recinto inviolable», *Ensayos sobre poesía mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1963, pp. 108-119.
- ELIOT, T.S., *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000, pp. 71-91.
- ELVRIDGE-THOMAS, Roxana (comp.), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México, CONACULTA, 2004.
- ESCALANTE, Evodio, «Gilberto Owen o la musa cibernética», en *Ensayos heterodoxos*, tomo I, México, UNAM, 1991, pp. 139-147.
- FERNÁNDEZ, Sergio (comp.), *Multipliación de los Contemporáneos, ensayos sobre la generación*, México, UNAM, 1988.
- FORSTER, Merlin H, «La revista *Contemporáneos*: ¿Hacia una mexicanidad universal?» *Hispanofilia*, núm. 17, enero de 1963, pp. 117-122.
- , *Los Contemporáneos, 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964.
- FRANCO CALVO, Enrique y Mariano Franco, «Crónica de un naufragio, Gilberto Owen, el inasible viajero», *El nacional*, México, 4 de febrero de 1995.
- GADAMER, Hans-Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona, Herder, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 2006.
- LEIVA, Raul, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1959.

- LUNA, Víctor, «Mito y realidad en Gilberto Owen» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, pp. 14-20.
- MENDOZA, Felipe, «Gilberto Owen en El Rosario. Mito y biografía» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, pp. 24-28.
- MONSIVÁIS, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1967.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Tres contemporáneos*. México, UNAM, 1981.
- MORETTA, Eugene L, *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, México, FCE, 1985.
- NANDINO, Elías, «Laude en mármol negro», en Ernesto Higuera (comp.), *Antología de prosistas sinaloenses*, Sinaloa, Adiciones culturales del gobierno del estado de Sinaloa.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Empresas Editoriales, 1965.
- ORTEGA, José Hilario, *La personalidad poética de Gilberto Owen*, tesis inédita, Austin, University of Texas, 1988.
- OWEN, Gilberto, *Obras*, México, FCE, 1996.
- , *Obras*, México, UNAM, 1953.
- , *Cartas a Clementina Otero*, México, 1988.
- , «Playa de verano» en *Antena*, IV, octubre de 1924.
- PACHECO, José Emilio, «Primeros versos de Gilberto Owen» en *Estaciones*, México, núm., 7, otoño 1957, pp. 355-356.
- QUIGNARD, Pascal, *Butes*, Madrid, Sexto piso, 2011.
- , *Retórica especulativa*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006.
- QUIRARTE, Vicente, *Invitación a Gilberto Owen*, México, UNAM-Equilibrista, 2007.

- 
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, «Gilberto Owen y su obra» en *Cuadrante*, Tomo III, núm. 1-2 (Verano Otoño, 1954), pp. 5-22.
- ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, *El sensual mordisco del Demonio. La presencia del bien y del mal en la poesía de Gilberto Owen*, Toluca, UAEM, 2005.
- SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su esposa con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- SEGOVIA, Tomás, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE, 2001.
- SHERIDAN, Guillermo, «Gilberto Owen y el torbellino rubio» en *Vuelta*, año XX, núm. 239, México, octubre de 1996.
- , *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 2003.
- , *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, México, UNAM, 2008.
- TORRES BODET, Jaime, «Reseña a novela como nube», *Contemporáneos*, núm. 4, septiembre 1928, pp. 87-90.
- VALERY, Paul, *El cementerio marino*, Madrid, Alianza editorial, 1970.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- WHITTINHAM, Georgina, *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, Toluca, UAEM, 2005.
- XIRAU, Ramón, *Dos poetas y lo sagrado*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

# Índice

*Agradecimientos*, 9

*Introducción*, 11

PARTE I

Suma de apuntes para una biografía, 19

PARTE II

*Critical*, 53

PARTE III

Comentario a «Sindbad el varado», 93

Preámbulo, 93

Comentario, 102

Epílogo, 183

*Fuentes*, 185

*Gilberto Owen. Tres encuentros*, tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas presenta Claudio Alberto Vázquez Pacheco, se terminó de imprimir el mes de abril de 2012 en los talleres de CREATIVA IMPRESORES S.A. de C.V. calle 12, número 101, local 1, colonia José López Portillo, Iztapalapa, 09920, México, D.F., tel. 5703-2241. En su composición se utilizaron tipos Times New Roman y Georgia. Los interiores se imprimieron en papel cultural de 90 gramos y los forros en cartulina sulfatada de 12 puntos. La edición estuvo al cuidado del autor.

La edición consta de 12 ejemplares.



Colegio de Letras Hispánicas  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México