



# **Universidad Nacional Autónoma de México**

## **Programa de Posgrado en Letras**

Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas

### **Rostros, máscaras, voces y nombres: identidad narrativa en la obra de Gilberto Owen**

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Letras Mexicanas presenta:  
**Ramsés Sandoval Ramírez.**

Asesor: Dra. Angélica Tornero Salinas

Ciudad de México, octubre de 2010.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



A mis padres y abuelos.

Por los amigos que me comparten letras.

Para N.



Y ellos, por supuesto, guardaron un silencio conmovedor, si se me permite la expresión. Un silencio como los que decía la gente que guardaba Gilberto Owen.

**Roberto Bolaño.**

...(Juan García Ponce) juntó toda la energía que pudo su cuerpo maltrecho y dijo de memoria con su voz difícil una estrofa de *Sindbad el varado* (la que comienza “Y luché contra el mar toda la noche..”) y al terminar guardó un silencio altivo que se contagió a la sala.

**Guillermo Sheridan.**

De mí sé decirle que el silencio me vende; al hablar las palabras me hacen un velo retórico, o lógico, o simplemente un velo de ruido, que me es máscara no siempre propicia. Pero callo y es como si de pronto me quedara desnudo a mis propios ojos, que es la desnudez más absoluta que conozco.

**Gilberto Owen.**



## **Introducción**

A 105 años del nacimiento de Gilberto Owen, es posible afirmar que su obra se encuentra en el momento de mayor difusión y reconocimiento en la historia, al menos desde recién pasado aquel tiempo en que formara parte del grupo de poetas e intelectuales agrupados en torno a la revista *Contemporáneos*, y quizá ni siquiera entonces, entre sus contemporáneos, el poeta haya tenido una recepción tan entusiasta como en los últimos años. Sustenta nuestra afirmación el creciente número de artículos, estudios y tesis que diversas y prestigiadas plumas han escrito sobre él, sin que por ello fuera aclarado cabalmente el misterio de su vida itinerante, ni sus enigmas poéticos hayan perdido vitalidad.

Si bien ya no es más un poeta olvidado —él, cuyo temor al olvido conformó en gran parte su temática— y cada vez más lectores visitan su obra, sigue siendo un autor más mentado que leído y más de cofradía que de asignatura, lo cual se debe en gran medida —al menos desde nuestra perspectiva— al afán que lo caracterizó, junto con el resto de esa “constelación de soledades” que fue su generación, de que sus letras no cedieran a las primeras etapas de su recepción, esto es, que provocaran la relectura en dos sentidos distintos: el exigir ser leído más de una vez por un mismo lector, y el ser descubierto en una época posterior a la suya; en ello radica la

promesa de resucitar, manifiesta en los versos de “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 ífimo 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.

(77-8)

Un texto que aun descontextualizado es un poema por sí mismo, cumple una función fragmental dentro de *Sindbad el varado*, poema de largo aliento que por su carácter autobiográfico, libresco e intertextual, por enunciar en él una poética personal, por su narratividad y por la utilización exacerbada de los recursos literarios de siempre, podríamos considerarlo el más representativo de todas sus letras.

Mucho se ha comentado sobre la urdimbre, rayana en la indisolubilidad, entre lo biográfico y lo mítico, en prácticamente la totalidad de los textos del poeta; desde diversas perspectivas críticas se llega a la implicación de la biografía en su obra, con lo que la identidad narrativa de sus obras permanece elusiva e inasible. Esa confesionalidad mitificante —junto con la mixtura de poesía y narrativa— es, por sí misma, un aporte estilístico de enorme importancia, sobre todo llevado a su máxima expresión, como en el caso de *Perseo vencido*; no obstante, también conlleva el riesgo de identificar la voz poética con el autor mismo, lo cual, como veremos a lo largo de este trabajo, es mucho más que inexacto como injusto circunscribir sus letras a una biografía cifrada.

Mientras acontecimientos que uno supondría de gran peso en la vida del viajero Gilberto no son consignados en sus obras, otros sucesos dudosos, como su fecha y lugar de nacimiento, así como su ascendencia paterna, son expresadas significativamente dentro de esa indagación identitaria permanente en sus letras. No hay que olvidar, además, que para la voz poética de Owen, las lecturas, el patrimonio de la literatura universal, son tratadas como vivencias, o sea, que para el poeta éstas formaron parte integral de su existencia.

A partir de las implicaciones entre vida y literatura, se ha escrito sobre Owen en función de su poética biográfico-mitificadora (Segovia, 2001), de su orfandad (Sheridan, 1996, 1997, 1998), de su confesionalidad como amante despedido (Quirarte, 1990, 2004,

2007), como un hombre de letras versado en lo hermético y lo esotérico (García Terrés, 1980) o bien centrado en la sacralidad (Beltrán Cabrera, 1996), así como a partir de una herética ejercida en sus letras (Rosas Martínez, 2001), perspectivas todas ellas con fundamentos plausibles y hallazgos innegables; asimismo, numerosos y relevantes autores, en artículos y entrevistas, acotan sobre su alcoholismo, su bonhomía y su ingenio, rasgos destacados de su carácter que se verifican, más denotativa o más connotativamente, en sus textos literarios.

Sin desdeñar la vertiente biográfica, nuestra perspectiva asume esa confesionalidad como un rasgo conformante de su poética, entendida aquí no sólo ideal, numen divino, o en tanto procedimiento creativo, el arsenal de recursos y su dinámica, sino como el principio determinante de todos los aspectos vitales, lo cual será un punto a desarrollar en el presente acercamiento. Erigir a la poesía como el centro de una vida conlleva irremediablemente un sustento ético, lo cual es un tema capital en *Perseo vencido*, poemario que reúne sus poemas de madurez y que tiene como punto álgido el juicio hacia una decisión crucial asumida desde su adolescencia: ser poeta. Por ello, entendemos el *Perseo* como una meta consecuente con ese propósito: la consecución de “el libro” según el ideal mallarmeano,<sup>1</sup>

---

1 “Con excepción de Carlos Pellicer, en quien el desbordamiento fue siempre cualidad instintiva, los Contemporáneos se caracterizaron por la concreción del trabajo poético en

una obra mayor que representara aquello que reconoce de sus recursos poéticos, escrito con la voz que acusa la decadencia física, asume la muerte como un horizonte cercano, acechante, una voz que mira en retrospectiva.

*Perseo* versa sobre la derrota, sobre la tantálica inasibilidad de la poesía y que resulta, tras ello, de la identidad del poeta, quien apostó su vida misma por ese ideal. La paradoja de lograr un poemario de esa altura con el tema de la derrota, no lo es tanto cuando se va descubriendo en la poesía de Owen que la subversión, los contrasentidos, son una constante en su estilística. Por ello, será en este libro, publicado unos cuantos años antes de morir y que recoge la escueta y densa creación poética de más de una década, en el que centraremos nuestro trabajo —sin dejar de relacionarlo con el resto de sus obras—, a fin de postular que la identidad es un tema toral que da pleno sentido a los otros, la poesía y el erotismo. La narratividad de *Sindbad el varado* es una de las premisas principales de esta tesis, la cual, junto con las tesis riquerianas de que la evolución humana es visible mediante el relato, pretendemos validar a lo largo de este trabajo.

Para conseguir este propósito, en el primer capítulo mostraremos los rasgos generales del discurso sobre la identidad en el *Perseo*. En el segundo, tomando como base la noción de la

---

un libro central o en un poema extenso, la idea de *el libro* anunciada por Flaubert y desarrollada por Mallarmé.” Quirarte: 1990, 61.

feminidad, abordaremos aspectos que van de lo erótico a lo poético, a fin de establecer que, para Owen, las presencias femeninas representan por excelencia la otredad; en el tercer capítulo y final, perfilaremos nuestro estudio hacia los aspectos éticos de la literatura en general, a fin de contrastarlos con los dilemas particulares de nuestro autor. Si bien tomaremos en cuenta hechos biográficos — como la decisión juvenil de ser poeta—, nuestro punto de partida serán los textos y nuestro objetivo ofrecer una lectura coherente y fundamentada de ellos, con lo que esperamos así aportar a la literatura crítica sobre Owen y revalorar, desde otro punto de vista, la figura del hombre que luchó desde su desterrada trinchera por un ideal poético y por que su labor, así fuera después de muerto, le diera finalmente el lugar entre los otros, sus semejantes, que la vida pareció siempre regatearle.

De acuerdo con estos lineamientos, hemos tomado como una guía teórica los conceptos de Paul Ricoeur sobre identidad narrativa (2003, 2004, 2006.c, 2007), metáfora (2001) y reconocimiento (2006.1), por considerarlos de utilidad para adentrarnos en una obra tan singular como la del poeta sinaloense, pródiga en prosa lírica y en poemas narrativos, influida lo mismo por la tradición clásica española que por distintas vertientes de las vanguardias, innegablemente confesional y de una oscuridad a primera vista hermética. A su vez, estos atributos, a la luz de los textos teóricos, implican un objetivo secundario de nuestro trabajo; a saber, la

aplicabilidad de las ideas del hermeneuta francés en un trabajo académico sobre una obra específica. El concepto de identidad narrativa será importante, sobre todo, para sustentar que en *Sindbad el varado* existe propiamente una trama.

En otro sentido, el seguimiento a Ricoeur será también indispensable en cuanto al ya esbozado componente ético en la literatura, en tanto que el texto proviene de la vida cotidiana y apela a volver a ella, lo cual es una conciencia permanente en las letras de Owen. Con esta perspectiva, buscamos justipreciar tanto la obra, como la figura autoral, más allá de interpretaciones que ponen de relieve su vida amorosa, sus creencias religiosas o su vida errante y disipada, antes que el profundo compromiso que asumió con la poesía. No obstante, es claro que las obras poéticas de la envergadura de *Perseo vencido* y otros numerosos momentos de la poesía oweniana, se resisten a la interpretación canónica; así, más que erigirse en fallido Teseo, nos proponemos subrayar la riqueza de sentidos posibles a que dan lugar sus letras, sobre todo apoyándonos en los autores que previamente se han ocupado del poeta.

Además de la bibliografía más representativa publicada hasta ahora sobre la obra del poeta, anotando, en su caso, relaciones pertinentes con otros poetas de su generación, así como la obra más pertinente a nuestro tema de Paul Ricoeur, retomaremos de manera auxiliar conceptos teóricos provenientes de la hermenéutica de Gastón Bachelard (2000, 2003), Hans Robert Jauss (1976, 1986) y

Emmanuel Levinas (2004, 2006), principalmente. Asimismo, anotaremos diferentes aspectos sobre la influencia de André Gide en el “grupo sin grupo” y específicamente en nuestro autor, la cual fue considerable no sólo para su ejercicio literario, sino como inspiración en la vivencialidad y la moral del artista, aspecto que Gilberto Owen llevó hasta sus últimas consecuencias en su vida y en sus letras.

# **1. “De llamar a mi puerta y de oír que me niegan”. El discurso identitario en la obra de Owen**

## **1.1. Preliminar**

Desde textos tempranos, hasta sus escritos de madurez, las letras de Gilberto Owen estuvieron marcadas por un tono confesional que transparenta o trasluce tanto vivencias como lecturas, vertientes ambas que en el discurso poético de buena parte de sus textos conforman un contrabalanceo entre lo biográfico y lo mítico, según señala Segovia (2001:59-85). En *Perseo vencido*, esa dialéctica interactúa con otras diádas textuales que cumplen funciones simbólicas, como la del rostro y el nombre, la del ser y el estar, la de lo divino y lo humano, por mencionar algunas de las más significativas. Ese discurso, sustentado en la ambigüedad, provoca en la lectura un vaivén entre la percepción de estar frente al testimonio de un hombre de carne y hueso, quien padece la orfandad y el destierro, lo mismo que frente a un constructo alegórico que condensa una profusa gama de referencias intertextuales.

El propósito de este capítulo es mostrar, en términos generales, que *Perseo vencido* tiene como hilo conductor la indagación de la propia identidad; asimismo, pretendemos sustentar que esa temática determina la estructura temporal de *Sindbad el varado*, poema hecho

de poemas fragmentales que ilustra el cambio de sí mismo, producto de la introspección obligada durante un febrero metafórico, en que el poeta inquiriere quién es, pregunta que, según Paul Ricoeur, sólo es posible responder mediante un relato.

El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la *asignación* a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su *identidad narrativa* (...) Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿*quién* ha hecho esta acción?, ¿*quién* es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es soporte de la permanencia del nombre propio? (...) La respuesta sólo puede ser narrativa.

(2006c, 997)

Tomando como base lo anterior, consideramos que el orden de los poemas de *Perseo vencido* es significativa en cuanto a las relaciones temáticas del erotismo, el arte y la femineidad, y que *Sindbad el varado* contiene propiamente el desarrollo de una trama, característica necesaria si se trata de hacer una indagación, mediante el ejercicio de la poesía, sobre la identidad del mismo poeta, en circunstancias determinadas y en el contexto de un libro que aspira a ser el vehículo por el que el ejercicio poético halle redención, más allá de todas las vicisitudes del pasado.

## 1.2. El nombre y el oficio

Los poetas del grupo Contemporáneos admitían gustosamente sus influencias literarias extranjeras y exhortaban al lector de su tiempo a abrirse a ellas, con el fin de integrar la literatura mexicana, de igual a igual, en el coloquio de las letras universales. Autores como Joyce, Paul Valéry, T.S. Eliot o Màllarmé, entre otros, influenciaron a esos jóvenes mexicanos, lo mismo por sus obras literarias que por sus ideas sobre estética y la moral del artista. En el caso de Gilberto Owen, esta práctica le fue “inoculada”, a poco tiempo de haber llegado a la Ciudad de México, alrededor de 1920, por Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, sus “Virgilio” de la metrópoli;<sup>2</sup> sin embargo, ello dista de significar que el joven Gilberto no conociera de una moral artística que unía irremediabilmente la literatura y la vida; haberlo asumido, de hecho, devino en la vara con la que la voz poética de *Perseo vencido* mensura su actuar: la decisión de que la vida de Gilberto Estrada sería en función de lo que el poeta Gilberto Owen hubiera de ser determinó su vida y se vuelve parte de su temática muchos años antes de iniciar los poemas de su obra mayor, tal como se constata en el primer párrafo de *Novela como nube*:

---

<sup>2</sup> El mismo Owen lo confiesa: “Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron, hace veinte años, en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme sustituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna. ‘Para que sustituya a tu Juan Ramón, ten Gide’, me escribía el vivísimo muerto al entregarme el pequeño volumen de los *Morceaux Choisis*” (Owen, *Obras*: 1999, 247). Sobre esta anécdota también *Cfr.* Sheridan (1985:147-76).

Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías. Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, narcisos sobre todo. Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos. Se ve pequeñito. Su tío tiene razón: siempre será sólo un niño. O poeta o millonario, se dijo en la encrucijada de los quince. Un camino quedaba que daba a la parte media de la colmena, pero esto no quiere decir que la burocracia sea para los zánganos.

(146)

Si en esta obra, escrita en 1926, hallamos la referencia a esa encrucijada de adolescente sobre ser “poeta o millonario”, en uno de sus últimos poemas —“Laberinto del ciego”, la segunda de sus *Tres versiones superfluas*<sup>3</sup> es notorio el enjuiciamiento a esa decisión y a sus consecuencias.

Pues corrí, no alcancé sino su sombra  
o en mi prisa creía que la alcanzaba,  
o soñé que corría tras su forma.

---

3 En lo sucesivo, escribiremos en cursivas los nombres de libros publicados, así como las secciones conformadas por varias partes de *Perseo vencido*; en redondas y entrecorillados los textos que formen parte de éstos, sean poemas o capítulos (p. ej. “Madrigal por Medusa”, “Booz ve dormir a Ruth”, “Elegía de las glándulas de mono”, “Laberinto del ciego”); de acuerdo con lo anterior, en el caso de *Sindbad el varado* nos referiremos a sus fragmentos en redondas y entrecorillados los títulos y con comillas simples los subtítulos (“Día trece ‘El martes’”), o bien si sólo mencionamos el título o el subtítulo, irá también entrecorillado “Día trece”, “El martes”). De no señalarse lo contrario, las citas de la obra de Owen se toman de *Obras* (1996).

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

Védmela aquí, de pan recién partido  
sobre la mesa de los siete lustros,  
pero mi sueño, ay, de aquella sombra,  
todavía me alarga la vigilia.

(94-5)

En íntima relación con haberse asumido poeta, pero acontecido mucho antes en su vida, existe un hecho del cual sus textos nos dan cuenta reiterada y significativamente: más que algo dado, para el escritor sinaloense el nombre fue un estigma que le llevó desde su infancia a preguntarse por su origen; ser conocido finalmente como Gilberto Owen fue una conquista sustentada, hasta cierto punto, en una invención de sí mismo, pues el relato familiar hablaba de un minero irlandés cuya muerte prematura y violenta le habría dejado huérfano, pero poco o nada de los genes europeos se reflejaban en el rostro cetrino y mestizo del poeta.<sup>4</sup> El binomio compuesto de rostro y

---

<sup>4</sup> El nombre con el que fue registrado es un dato que evidencia su importancia en la temática de sus poemas: en el documento se registra a un Gilberto Estrada “hijo natural de Margarita Estrada”. Gilberto no tardaría en descubrir lo vergonzoso de ese calificativo

nombre, como símbolo dual de la identidad en la obra oweniana, tiene su origen en esa circunstancia vital y es transparente su uso a partir de *Línea*. Cuando hablamos de transparencia nos referimos a la tematización de ese símbolo dual de la identidad, pero prácticamente en toda su obra podemos encontrar de manera implícita o abierta, a través de un juego de personajes míticos con atributos subvertidos, la disociación de rostros y nombres recurso constante que evolucionaría, en *Perseo vencido*, hasta conformar una estética subversora de cualquier referencia literaria o histórica que el autor menciona o aluda.

Esta subversividad, en el ámbito de la mitificación biográfica y la biografización mítica, adquiere nueva relevancia cuando la voz poética se nombra en sus textos como Owen, tal como podemos ver en “De la ardua versión”, texto suelto no incluido en un poemario, y de *Novela como nube*, que citamos a continuación, respectivamente:

---

civil; también por entonces ya germinaría el conflicto por la discrepancia entre su lugar de nacimiento —Toluca nominalmente, Sinaloa por arraigo familiar—, su apellido —el Estrada frente al Owen ausente— y su fecha de nacimiento, también alterada en los datos de sus sendas actas (Cfr. Beltrán y Ramírez [documento web]), pugna interior que propiciaría la búsqueda de identidad de quién le arrebataron la parte correspondiente al padre de su nombre, de quien sólo tenía un rostro petrificado. De hecho, en cuanto el poeta puede firmar, lo hace como Gilberto O. Estrada en 1918, Gilberto Owen, Owen E., en 1919, y Gilberto Owen hasta su muerte, acaecida en Filadelfia el 11 de marzo de 1952. (Cfr. Sheridan, 1996). El mismo Sheridan ve en este suceso, connotado en las letras owenianas “más que un obsesivo *leit-motív*: es una verdadera ‘alma de la acción’”, y que el poeta incluye la angustia de la inasibilidad del nombre propio a su poética (Cfr. 2008:29-30)

Les dice: "Si has de llorar,  
que sea con los ojos de la soledad en un cuadro,  
o vete como un Owen a la estación más honda del *subway*,  
debajo de las piedras que se robaron de Prades  
donde habita la virgen mutilada que oyó las infidencias de Abelardo.  
Pero si te da miedo, sigue de ángel y no llores".

(116)

\*

Por el camino os contaré *El impertinente*, novela jamás concluida de G. Owen. Es ingenuo y feliz. Come con propiedad, pureza y elegancia. Ya lo veréis académico en 1990. Pero, en castigo a este paréntesis, propongo que coloquen un espejo en su ataúd, para que vaya viendo cómo se resuelve en cenizas.

(179)

Estos fragmentos son antecedentes de "Día cuatro 'Almanaque'", de *Sindbad el varado*, fragmento fundamental para el tema de la confesionalidad identitaria en su poesía:

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.

(70-1)

Nombrarse la voz poética con el apellido del autor real, pero mostrándose en la acción del personaje como Perseo, Jacob, Simbad, Ulises o Booz, de manera siempre inversa al atributo mítico primordial del personaje intertextual, lo mismo alumbra que oscurece el relato identitario, con lo que prevalece el conflicto mismo y no las eventuales respuestas.<sup>5</sup> La urdimbre dinámica de referencias librescas muestra que para un hombre de letras como Owen, en el contexto de un discurso confesional y la construcción de una voz poética, pesan tanto las vivencias como las lecturas.

Si bien todos estos recursos literarios pespuntan desde obras tempranas, en *Perseo vencido* la identidad es tematizada junto a la

---

5 Una implicación de este juego, como lo explica Pimentel (1998), es que de la referencia al autor real se crea la figura del narratario: "Porque así como el lector es capaz de 'oír' la voz del narrador, del mismo modo la 'voz' del narratario, como correlato estructural del narrador, se 'oye' en el perfil que de él va dibujando el narrador a través de las múltiples señas *explícitas* que le envía." (175) Más adelante, la autora especifica que lector real y narratario tienden a identificarse: "(...) toda comparación, toda referencia a realidades extratextuales compartidas y reconocibles, toda descripción o explicación detallada, constituyen tantas concesiones al lector, al tiempo que lo configuran como narratario."(178) Sin embargo, el enmascaramiento de la voz poética en el *Sindbad*, y en general en todo el *Perseo*, por contraparte, alejan al lector del narratario: "Podemos concluir entonces que a mayor concreción en la presentación del narratario mayor será la distancia que pueda interponerse entre él y el lector" (*Ibid.*, 178). Esa imbricación de voces, dentro de los relatos identitarios, más que remitir a la nulidad de la pregunta "¿quién soy?", nos lleva "a la desnudez de la pregunta misma" (*Cfr.* Ricoeur; 2003, 170), es decir, a realzar el conflicto mismo de la identidad, por sobre la expectativa de hallar respuesta.

poesía y el erotismo; más aún, estos aspectos se subordinan a aquella. En el *Sindbad*, donde los binomios rostro-nombre y la distinción entre ser y estar fundamentan el discurso sobre la identidad, se vuelven elementos integrales de un ámbito diegético.<sup>6</sup> A ese respecto, resulta ilustrativo el arduo proceso de planeación, escritura, corrección, publicaciones parciales y ulterior publicación del poemario, que abarcó desde las primeras noticias que se tienen sobre la escritura del *Sindbad*, en 1930, hasta su publicación en Colombia, en 1945; antes había publicado versiones inconclusas y fragmentos sueltos en diarios y revistas (Cfr. Quirarte. 1990:79-87, 177-89). Ese exhaustivo trabajo es consecuencia, en gran parte, de la compleja red de correspondencias entre los poemas y tiene una manifestación clara, por el discurso autocrítico y refutativo, en el “Día veinticuatro ‘Y tu retórica’” del mismo poema del naufragio:

Y escribiría: “un horro vendaval de vacíos”  
la estéril mano álgida que me agostó mis rosas  
y me quemó la médula para decir apenas

---

6 En el caso de *Sindbad el varado* hablamos de narratividad en cuanto al modo de enunciación y no sólo de una “narratividad figurativa profunda” (como en el drama, la pintura o el ballet); pues existe una voz poética que se erige en narrador y, por tanto, en “la fuente misma de la información que tenemos sobre el mundo de acción humana propuesto” y tal mediación “no es optativa, sino constitutiva” (Cfr. Pimentel, 1998: 12-23). Existiría, pues, la concordancia discordante que produce una trama, una síntesis de lo heterogéneo, según la lectura aristotélica de Paul Ricoeur (Vid. 2007: 80-112).

que nunca tuve mucho que decir de mí mismo  
y que de tu milagro sólo supe la piel.

(85)

Del desamor, la bitácora transita temáticamente hacia la feminidad y la poesía —a la cual admite, en este fragmento, haber conocido tardía y superficialmente— de una manera que da la impresión de causalidad, conformando así la génesis mutua y simultánea de la historia narrada y la del desarrollo del carácter, como señala Ricoeur (2003:141-44),<sup>7</sup> desarrollo paralelo a la ambivalencia entre lo biográfico y lo mítico, pues estas revelaciones de su Patmos desierta se deben a lo andado introspectivamente en las jornadas anteriores. Así como en el fragmento la voz poética se lamenta por su retórica sin poesía, la continuidad y exacerbación de tales recursos en el *Perseo* implican que el poeta los reconoce como parte genuina de su obra. Ya desde *Novela como nube* hallamos la transparencia referencial de la vida del autor en una prosa que se le ha llamado, entre otros términos, “lirica” y “de intensidades”:<sup>8</sup>

---

7 El francés se refiere al carácter como parte de la mismidad, como el conjunto de rasgos por los que reconocemos a una persona y que, junto con la palabra dada, representan dos formas voluntarias de permanencia de sí a través del tiempo (112). Más adelante, plantea que la construcción de la trama proviene “de una génesis mutua entre el desarrollo de un carácter y el de una historia narrada” (143).

8 Coronado (1988), respetando el carácter evanescente de ese grupo de novelas inspiradas probablemente en Proust —junto con *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia—, descarta términos como novela,

La voz de sus amigos. Viajan de Wölfflin a Caso, en un mariposeo ecléctico verdaderamente punible. Merecen quedarse en Caso para siempre. Sugieren hipótesis sobre la futura colisión de lo oriental y lo europeo sobre campiñas perfumadas de folklore, arrulladas por él dentro de la cuña que le hacen los dos brazos solícitos de la Sierra Madre.

(149)

En *Línea* también abundan ejemplos de mitificación biográfica, por ejemplo en “Sombra”, “El hermano del Hijo pródigo”<sup>9</sup> o “Anti-Orfeo”, además de algunas referencias vivenciales claras, por ejemplo, el poema “X”, evidentemente referido a Xavier Villaurrutia. *Línea*

---

cuento o *nouvelles* y duda si “sean novelas líricas o prosas poéticas o ensayos novelados” (11); el mismo prologuista de *La novela lírica de los contemporáneos* atribuye a Alberto Ruy Sánchez el término “prosa de intensidades” (35). Incluso, Aurelio de los Reyes cataloga a estas novelas como “ensayos de prosa dinámica”, subrayando la influencia del cine mudo en ellas (En Olea y Stanton, 1994: 149-71). Un artículo interesante sobre un texto de Owen y su relación con el cine: *Vid.* Sheridan, 1998.

<sup>9</sup> Este texto es paradigmático del influjo gideano y, por supuesto, de la influencia bíblica común tanto al francés como al poeta mexicano. Para ejemplificar, en *Contemporáneos* (1981) mencionan al novelista francés Bernardo Ortiz de Montellanos en la edición del 8 de enero 1929 (Jaime Torres Bodet “Aspectos de la biografía”) y Villaurrutia en la del 10 de marzo de 1929 (“El regreso del Hijo pródigo”). Vale recordar también la participación de Villaurrutia, junto con Octavio Paz, en la revista *El Hijo pródigo* (1943-1946). Por otro lado, es ilustrativo citar aquí el aserto de Klaus Mann (1994) sobre las influencias principales de Gide, coincidentes con las de estos poetas mexicanos: “Los tres descubrimientos fundamentales de la juventud de fin de siglo fueron la *Biblia*, la mitología griega y *Las mil y una noches*.” (50)

también es significativo por el juego de nombres y rostros, siendo “Naípe”, quizá, de los poemas donde esta dialéctica es más rotunda:

Estoy escuchando tras de la puerta. No es correcto, pero hablan de mí: he oído mi nombre, Juan, Francisco, qué se yo cuál, pero mío. El hombre que es sólo una fotografía de mi padre —nada más, en la noche, el rostro y la barba más blancos que la blancura—, ese hombre afirma que es yo; alza la voz: “...como me llamo...” No oigo bien el final, pero comprendo que ha pronunciado mi nombre, pues de pronto se le ha oscurecido el rostro también, y ya se ve sólo su barba caudal.

(57-8)

Estos ejemplos confirman que, para el poeta, desde los años en que escribió estos textos, la identidad ya se proyectaba como una dualidad compuesta por el rostro, la parte mudable y mutable, mientras que el nombre es estable y potencialmente imperecedero, aunque su caso —como hemos apuntado— representara una aberración de esa mismidad. Tales elementos pueden considerarse análogos con los de la dialéctica *ipse* e *idem*, uno de los fundamentos principales de la teoría sobre la identidad narrativa de Paul Ricoeur, en la cual también una parte de la identidad se transforma, la ipseidad, mientras que otra permanece más tiempo, lo *idem*. En otro sentido, lo *idem*, o mismidad, es aquello que nos hace uno con los otros, numérica y cualitativamente, en un continuo que permite reconocer a la misma persona en todas las instancias de su

desarrollo y consecuente cambio; lo *ipse*, por su parte, es aquello que nos distingue de entre los demás. Lo *idem* es una identidad formal, mientras que lo *ipse* exige una identidad narrativa.<sup>10</sup>

Esta criba de temas, estilos, influencias y recursos, hace de *Perseo vencido* un legado poético compuesto de poemas heterogéneos y fragmentarios que tematizan aquellos antecedentes tempranos en sus letras, a la vez que juzgan lo que la voz poética considera indeseable de su obra anterior. En el centro de la temática está el cuestionamiento sobre si el resultado de la máxima decisión de su ipseidad —ser poeta— ha valido para sobreponerse a lo ineluctable: el eros, la muerte misma. La paradoja de escribir una obra maestra narrando el fracaso de haberlo intentado, desautoriza aún más a la voz poética —lo mismo que el discurso de refutación y la constante delación del autoengaño— a enjuiciar su obra como fallida. Si en “Día trece” subyace la promesa de resucitar —vaticinio que entraña la certeza de ser releído y re-conocido—<sup>11</sup> en el último

---

10 Para conocer de manera sintética la dialéctica *ipse-idem*, remitimos a “La identidad narrativa” (en 1999: 215-30). En el transcurso del presente trabajo ahondaremos en estos conceptos del hermeneuta parisino.

11 Tomando como base la distinción que hace Beltrán Cabrera (1996) entre tiempo profano y tiempo sagrado en la poesía de Owen, es interesante citar el pie de página de Ricoeur (en 2007:48) en que distingue la predicción “que concierne a todos los hombres” y la profecía “que sólo se refiere a los profetas inspirados”: estos versos de Owen cabalgan entre ambos conceptos, como entre la biografía y el mito, dando lugar a una profecía deseante, a un *wishful thinking*. Conviene aquí remitir también a la lectura de Rosas Martínez (2001: 9-51), quien en los versos de juventud ve una inclinación al mal,

día de su febrero el “tal vez” diluye el fatalismo de los primeros fragmentos, disipando al mismo tiempo una posible identificación entre el final del tiempo diegético y la muerte.

La publicación de *Perseo vencido* en 1948 incluyó la versión final de *Sindbad el varado*, del cual aparecieron publicaciones preliminares en 1943; con ello, se dio fin a un arduo proceso, no exento de vicisitudes, pues, como dan constancia diversos testimonios, el poeta Gilberto “no era el mejor aliado de su propia obra”.<sup>12</sup> Alrededor de 1930, cuando Gilberto Owen comenzó a concebir su largo poema, tenía 26 años, un nuevo empleo diplomático y cierto reconocimiento literario gracias a su participación en *Contemporáneos*. Se proponía escribir, desde entonces, la obra de su vida, y le llevó más de quince años, la mayoría de ellos fuera de México, e innumerables páginas rotas tratar de lograrla. La azarosa configuración y publicación del *Perseo* es consecuencia de esa exigencia personal: este poemario debía ser, al cabo, el que representara todo su quehacer literario y, a la vez, donde juzgara abiertamente errores y taras de esa labor, además de retomar la temática, recursos y estilo que el poeta reconocía como genuinamente suyos, en lo que se incluye la referencia constante a

---

desde el punto de vista católico, que era el credo que profesaba el poeta y del que parte para subvertirlo de forma blasfema, según este autor.

12 “Como el bebedor profesional Malcolm Lowry o el negociante Jean-Arthur Rimbaud (...)” Quirarte, 1990:79.

ese mismo propósito y una intertextualidad radical en tensión permanente con esa forma de confesionalidad tan endémica del poeta. Estas, entre otras razones, motivan nuestra creencia de que la poética oweniana habría atraído a un autor que lo influyera tanto, Andre Gide.<sup>13</sup>

La confesionalidad mitificante de la poética oweniana, como método permanente de transfigurar tanto el mito como la biografía, apela a una noción de causalidad y recíproca incidencia entre la literatura y la vida, lo cual encarna, en cierta medida, el afán de Paul Ricoeur por reivindicar “la reflexividad en virtud de la que el propio lenguaje se ve desbordado semánticamente hacia aquello que designa” (Gabilondo y Aranzueque. “Introducción” a Ricoeur, 1999:10-1). Grosso modo, el filósofo francés se refiere a que la literatura toma su materia prima del mundo objetivo —lo cual constituye lo que él llama mimesis primera—; esta experiencia primordial es una prefiguración que en la mimesis segunda —aquella que se lleva a cabo mediante el proceso escritural, fase de configuración— termina por volcarse, mediante sus variaciones imaginativas, hacia la realidad de la cual parte, gracias a la

---

13 Uno de los escritores que Gide, confesaba, le atraían, eran aquellos capaces de crear obras con “cualidades secretas que hacen de ella algo incierto en un principio, turbio a veces, misterioso e inquietante para aquellos que pretenden descubrir en seguida lo que el autor ‘quiso decir’, enigmático en fin y, digámoslo de una vez, *malsano*” (1920, 107-119), palabras que describen sorprendentemente bien la obra de su pupilo mexicano que se sintió Natanael.

refiguración que opera mediante la lectura de la obra. Esta dialéctica no es en absoluto superficial, pues mediante las variaciones imaginativas a las que es sometido el ser, en el reino del como-sí, del relato y la metáfora, incide en nuestra percepción de la experiencia temporal, es decir, de nuestro paso por la vida. (Cfr. Ricoeur, 2007:113-15)

Aunque Owen tematiza esta dialéctica en un discurso confesional y cifrado en numerosas relaciones intertextuales, con la primera persona enarbolando el drama particular de un individuo, mediante la mitificación de los elementos autobiográficos, su padecer personal se universaliza. En el *Perseo*, la configuración, acto esencial de la mimesis segunda riqueriana, forma parte también de la mimesis primera, dando así lugar a un discurso meta-literario. Cuando la voz poética del *Sindbad* apela a resucitar mediante la relectura, reconoce, a su vez, su inconclusión como escritor —lo que en el poeta sinaloense equivale a su inconclusión como ser humano— sin el otro que reconfigure su obra, con lo que esperaba que aquellas experiencias vitales y lecturas que conforman la materia prima de sus letras fueran redimidas —por vía del lector— hacia la vida que para entonces el autor ya habría abandonado.

### 1.3. En busca de la poesía y la ceguera de la mirada

Es importante ejemplificar dos aspectos cuya tematización y continuación en *Sindbad el varado* se concatenan con otros elementos de manera narrativa: por un lado, la distinción entre poesía, poética y retórica; por otro, aunque en relación causal con lo anterior, haber comprendido el autoengaño de la mirada. Para mostrarlo, precisamos reproducir el crucial “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.

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

(83-4)

Tras veintiún días de cautiverio, luego de haber supurado las cinco llagas del combate angélico en sendos fragmentos, tras haber muerto y resucitado simbólicamente, y una vez que escrutó los aspectos de los que se nutre el quehacer poético —pensar, sentir, cantar y gozar—, al fin, en “Día veintidós”, la voz poética halla a la poesía dentro de sí mismo, el lugar más inesperado. Para recibir tal revelación, el poeta debió, además de pasar por todas esas adversidades, realizar un recuento diario de sí mismo; ahora, una vez que ha olido el nombre de la rosa, puede hablar de la poética —en “Día veintitrés”— como un procedimiento reconstructivo de los sueños en la vigilia, aun cuando la mayor parte de ellos desaparecen y lo que permanezca será fugaz y estará siempre amenazado por el olvido. A estas alturas del poema, el naufrago ya es capaz, además de comprender mejor su desamor, de distinguir la palabrería de la poesía verdadera, como lo denota en “Día veinticuatro”, aunque esto

sea solamente para admitir con amargura haber fracasado en el quehacer literario.<sup>14</sup>

El nombre olfativo es la bisagra entre la relación con la poesía y un tratamiento temático de los sentidos —que inicia en el mismo “Madrigal por Medusa”, pues la tentación de mirar se implica en la derrota del Perseo oweniano y se refrenda de manera retrospectiva en “Día primero”, cuando por la mirada se revela el desamor—, cuyo punto climático es esa revelación sobre la poesía, a la cual llegó, a su vez, por un seguimiento temático de los sentidos que culmina en la condena a la mirada, pues ésta respondía a las manipulaciones de su propio deseo. Del oído esperaba que fuera el medio para acceder a la poesía, lo que manifiesta como escuchar *de alguien* el nombre de ella, pero si bien obtuvo más del sentido auditivo que de la vista — como podemos ver en el mismo “Día veinte”— tampoco fue sino un camino limitado para cumplir con su finalidad existencial y artística. El tacto se relaciona más con placeres carnales, mientras que el gusto aparece apenas aludido por el mar y el alcohol; el olfato, en cambio, le permite, dentro de sí mismo, percibir a la poesía como rosa. La implicación irónica es clara: mientras los sentidos mayores le fallaron, el sentido menos ponderado es el que le hizo acceder a

---

14 “Los recuerdos son llagas, y el despertar es la conciencia (o la prolongación) de un naufragio...”. García Terrés, 1980:28.

un misterio que él buscaba oír de otros.<sup>15</sup> “Día diecinueve” es ejemplar en cuanto a esta poética sensorial:

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

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

Y cuando fui ya sólo uno  
creyendo aún que éramos dos,  
porque estabas, sin ser, junto a mi carne.

Tanto sentir en ascuas,  
tantos paisajes malhabidos,  
tantas inmerecidas lágrimas.

---

15 La relación de la verdadera poesía con el olfato no es nueva; en el poema “Poética” de *Línea*, escribe Owen: “Y llegué a ella paloma para ella de un mensaje que cantaba: ‘Siempre estarás oliendo en mí’”. En esta misma prosa poética, el poeta ve a la poesía en distintas formas sensoriales, pero la distingue de la versificación y el sentimentalismo, cuando finaliza el texto: “Pero no la creáis, no era mi madre. Y hoy que quise enseñarle la retórica, me hirió en el rostro y huyó por el techo.” (58)

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

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

(81)

El último verso culmina esta disertación sensorial relativa tanto al arte como a la vida amorosa, y que marca, en el *Sindbad*, su pérdida de relevancia, al pasar de lo legendario a lo biográfico, y confirmada al final en el “tal vez” de “Día veintiocho”.<sup>16</sup> La denuncia a la mirada supone, por supuesto, la admisión de un error no imputable al determinismo de la mismidad —patria, divinidad, origen familiar—, sino a su proceder más personal, justo en aquello que decidió perseverar en ser y, por ello, convertirlo en la parte medular de su identidad ipse.

Este fragmento es también ilustrativo de cómo la refutación del yo presente a un sí mismo del pasado sirve para enlazar temas que la voz poética desarrolla y, con ello, abona a la evolución de carácter de ella misma: la alusión bíblica a la historia de Daniel,<sup>17</sup> en los primeros

---

16 “Y aún antes/ los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda”, fragmento que concluye a la manera de Owen, parafraseando el epígrafe de Eliot que encabeza *Sindbad el varado*, pero invirtiendo su sentido: el “Because I do not hope to turn again”, se transforma en: “Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie”.

17 Susana, mujer de Joaquín —judío rico e ilustre—, “que era muy bella y fiel a Dios”, fue espionada por dos ancianos jueces mientras se bañaba; éstos enloquecieron de deseo por

versos, se enlazan con los últimos del fragmento previo “y esta vez, esta vez —razón baldía— / sólo es conciencia inmóvil y memoria”, de manera que la voz poética refuta a su yo anterior delatando pensamientos libertinos que calló durante la jornada precedente.

#### **1.4. “Todo está a punto de partir”. La nostalgia por México**

Otro aspecto relevante que forma parte del dilema identitario es lo relativo a la patria, que en *Sindbad el varado*, particularmente, se presenta como la relación de un poeta desterrado que sabe —parafraseando a Kavafis— para qué sirven las Ítacas, pero sin posibilidad de volver a la suya; más aún, en peligro de ser olvidado por ella. La relación con el país es casi inexistente en sus primeros poemas, apenas connotativa en libros como *Desvelo* y *Línea*, pero es hasta su par de obras en prosa cuando hallamos descripciones de sitios y costumbres mexicanas donde la relación con el país es más

---

ella, lo que les condujo a proponerle que accediera a relaciones ilícitas con ellos, so amenaza de ser calumniada; ella no accedió y los jueces hipócritas le iniciaron proceso para luego lapidarla, como estaba escrito en la ley para las adúlteras. Sin embargo, Dios escuchó sus lamentos y por boca de Daniel abrió los ojos a la gente; al cabo, los muertos por mandato legal fueron los prevaricadores y, a partir de entonces “Daniel gozó de gran estima entre el pueblo”. *Biblia de Jerusalén*, 1998: “Daniel 13: 1-64”, 1320-22”. Al calce, anotamos que este capítulo no viene en versiones de tendencia protestante, como la *Santa Biblia* (1960), versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera en 1602; lo anterior es significativo, dada la mencionada influencia de Gide, quien era protestante. Sobre la vida de André Gide, consultar: Ireland (1963).

evidente, como la siguiente de *Novela como nube*, en que reinventa la madrugada del minero estado de Hidalgo:

(...) Todo el pueblo se ha hundido por el peso del reloj central, que cada cuarto de hora inicia una canción demodada. Esta música, a la larga, llega a pesar más que la torre misma. Se llega de noche y nunca se sabe, desde el balcón del hotel, dónde termina la tierra y principia el cielo, lo mismo de cargados de luces o de estrellas. Por el columpio de las calles se mecen, sonámbulos, unos cíclopes que llevan en la mano, para mayor comodidad, su ojo único, luminoso y redondo (...)

(171-72)

Apenas un año antes, en 1925, Gilberto Owen había escrito *La llama fría* en una prosa de un hálito lopezvelardeano,<sup>18</sup> donde expresaba conflictos como “lo rural contra lo urbano” o “la estética postmodernista contra la vanguardia”.<sup>19</sup> *Novela como nube*, con sus pasajes de inspiración cubista y surrealista, representa un giro radical hacia ese espíritu epocal que compartieron, en formas tan diferentes, tanto los Estridentistas como los Contemporáneos, en el

---

18 Sobre la influencia de López Velarde en los Contemporáneos, principalmente en Gilberto Owen: Vid. Moretta (1985), autor que postula, en términos generales, como puntos comunes entre el de rosarino y el jerezano la sensibilidad erótico-religiosa; la muerte de ambos autores antes de que sus obras hayan tenido una difusión importante y el fallido regreso a casa, como tema de varios sendos poemas.

19 Cito a Hadatty, quien ilustra la presencia efrástica de retablos en la prosa de *La llama fría* (2005). Acerca del carácter vanguardista de *Novela como nube* y otros textos, en el ámbito latinoamericano, Vid. Niemeyer (1988).

ámbito de la literatura mexicana.<sup>20</sup> En la obra de nuestro autor, estos textos también marcan la temática de México, lo mismo que la biografización mítica y la relación equívoca con la mujer.

En *La llama fría*, la historia parte del regreso al pueblo natal del narrador para intentar seducir a Ernestina la beata, quien se santigua con la simple mención de la capital del país; la voz narrativa refiere su decepción por lo que encuentra al visitar su tierra, pues él ha cambiado y se encuentra otro donde debiera sentirse él mismo, como antes. *Novela como nube*, por su parte, también trata sobre un joven mundano que viaja al interior del país, dándose las de seductor sólo para resultar burlado y ser una calca burlesca del mito de Ixión.

La seducción fallida, así como el contraste entre la polis y las ciudades periféricas, encarnan también el conflicto entre la mismidad y la ipseidad, pues confrontan la memoria con el olvido, la permanencia y el cambio. En estas obras en prosa, la relación con la patria es con lo dado, con lo que se ha de abandonar como un hijo pródigo a fin de encontrar el camino de lo que un poeta debe ser, para luego volver a ello y contrastar lo que ha cambiado de sí y de su lugar de origen. Aquí cabe apuntar nuevamente la influencia de Gide en los Contemporáneos y especialmente en Owen, en específico

---

20 Señala Evodio Escalante: "...podría decirse que el vanguardismo de los Contemporáneos es un vanguardismo autocontradictorio, que no esconde su reticencia ante la experimentación y que en cada uno de sus avances tiene puesta siempre la mirada en los modelos consagrados por la tradición." (2002:43).

sobre el aliento a viajar, a perderse para encontrarse,<sup>21</sup> lo cual fue para el sinaloense una directriz ética que practicó fervorosamente.

Si Gilberto Owen indagaba ya esos temas propios de lo que Paul Ricoeur llama identidad narrativa, contrastando su extrañamiento con lo dado —el pueblo, la ciudad periférica— ante el cambio decisivo que experimentó viviendo en la Ciudad de México, en *Perseo vencido* el poeta percibe su patria como lo perdido. México se vuelve el lugar de donde es el poeta, pero esa relación copulativa se pone en riesgo luego de años de no *estar* más en el ahí: sin ya estar quienes le conocieron antes de partir, México se vuelve el lugar de su olvido, y ser un poeta olvidado —no ser leído— es haber fracasado en el cumplimiento de su misión personal y ello es, para él, más terrible que la muerte, pues ésta es ineluctable y parte de la mismidad, mientras que ejercer la poesía fue el centro de su identidad ipse, lo único que reconoce como propio y genuino.

---

21 “Natanael, lo mirarás todo al pasar y no te detendrás en parte alguna.” (Gide, 1974:16). Recordemos que Xavier Villaurrutia tradujo *El Hijo pródigo* (1985), donde el autor de *Los sótanos del Vaticano* hace una alegoría de la oposición entre la libertad individual y el orden colectivo, e indaga, desde las sendas perspectivas de los diversos miembros de la familia del hijo que vuelve, sobre las implicaciones tanto de la ausencia de éste, como de su regreso. Owen, en su propia paráfrasis, tanto de la *Biblia* como del texto gideano, segundo poema de *Línea*, trabaja no con las implicaciones de un mismo texto-motivo, sino desde el lado inverso del mismo (51). La influencia del francés en Owen es notoria hasta en sus cartas de amor, como en la fechada el 12 de agosto de 1928, a Clementina Otero, desde Nueva York: “Entonces pensé en Prometeo, el de Gide, y su águila.” *Vid.* Owen (2004:155-69)

En su poemario legado, donde la voz poética es de un Ulises “sin esperanza de volver a Itaca” (83), las menciones de México son puntuales: mirándose al espejo —las pupilas de su isla— se observa a sí mismo en el presente, pero sólo para retroceder a su infancia, para avistar los umbrales de su origen:

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

(71)

La mención del puerto de su infancia, la imagen de él mismo frente al retrato del padre ausente, y luego la de éste muerto, en una disociación de rostros y nombres, constituyen la expresión de un poeta maduro que en el presente recuerda el presente de su pasado, para encontrarse, una vez más, otro frente a sí mismo; se reconoce en la soledad, o valdría decir en sendas soledades: las del recordante y la de cada uno de los recuerdos de sí. Se reconoce apenas en el nombre, pero se mira al espejo usando máscaras,

porque recordarse, como lo ha hecho la voz poética del *Sindbad*, entraña revelaciones que obligan a modificar el concepto de sí mismo y, con ello, la creación de sí entra en un proceso de concordancia discordante en el que lo accidental amenaza con imponerse por sobre la completitud.<sup>22</sup> La estructura de bitácora entraña una lucha testimonial, febril esperanza, contra la desmemoria,<sup>23</sup> para dejar constancia de cómo se recordaba en un determinado presente.

Fragmentos más tarde, la voz poética volverá al tema de su origen, con una nueva mención de la figura paterna encarnada en el “Torbellino Rubio” de “Día diecisiete ‘Nombres’”; pero en este caso su regresión es más audaz, pues ve “la mocedad materna”, es decir, la anterioridad a su propia concepción; luego, ve a la madre con él en el vientre junto al lago de Yuriria, en un juego de lago exterior y lago interior, y en ese mismo fragmento se recuerda “a la luz del Nevado

---

22 “El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida.” (Ricoeur, 2006.c:998).

23 O, en términos de Ricoeur (2006a) una atestación: “...el modo epistémico de las aserciones propias del registro de las capacidades; expresa perfectamente el modo de creencia vinculado a las aserciones del tipo ‘creo que puedo’, para distinguirlo de la creencia dóxica en cuanto forma débil del saber teórico” (123). Aunque la atestación pertenece a la misma familia que el testimonio, el mismo autor de este *Caminos del reconocimiento* sostiene que existe un estrecho parentesco del término “atestar” con el reconocimiento de sí, en cuanto a reconocer la responsabilidad de un acto propio, aun si éste fue involuntario, por *hamartia*, a la manera de los trágicos griegos (124). Sobre la *hamartia*, Cfr. Mas, 54-60 en: Aristóteles (2006)

de Toluca”. Ya antes había mencionado a Taxco y su catedral en el fragmento diecisiete, donde incluso la toponimia tiene la textura evanescente de los sueños, por lo que esos versos testimonian genuinos recuerdos de su prenatalidad, niñez y juventud que, olvidados por la vigilia, se les halla en la acuosidad lo mismo materna que onírica. Asimismo, a través de la patria de los sueños intenta recobrar en parte la patria real, lo dado que le ha sido arrebatado, lo que el poeta, en esta decimoséptima jornada, intenta enfrentar con estoicismo:

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.

(78-9)

En este mismo fragmento evoca el “cenote de un Yucatán en carne viva/ y Corriente del Golfo contra climas estériles”, lo cual se une al inventario de referencias geográficas —mexicanas y del mundo, reales o librescas— que redondean la confesionalidad y abonan a la construcción de la voz poética en la percepción del lector. Sin embargo, acaso la mención más significativa con su país se da en la jornada decimosexta, “El patriotero”, que inicia con el desdén

sardónico del cautivo sin esperanza de ser libre. La irrupción de la fiesta nacional representa el condicionamiento permanente de lo *idem*, pues, no obstante se halle en un tiempo y espacio plenamente delimitados, dentro de una realidad diegética y metafórica, la fecha de la mismidad irrumpe aun en su febrero memorioso. El fragmento es singular también porque el poeta parafrasea a un otro colectivo, lo que hermana a esta jornada con el martes trece, cuando anuncia que tras su muerte será re-conocido, y ambos son de los pocos momentos en que el poeta apela a los otros —sin ser presencias femeninas, como veremos el próximo capítulo, ni referencias con las que se enmascara— y en ambos casos se trata de lectores, pasados o potenciales.<sup>24</sup>

Además, “Día dieciséis” es un punto en el que confluyen otras hilaciones argumentales, de lo cual es muestra la relación con el fragmento previo “Día quince”, en que el poeta se ha fugado por segunda vez de la muerte, ahora mediante el alcohol, lo que implica que el día decimosexto amanece con proverbial resaca, en craso estado de “cruda”. Simultáneamente, esta jornada puede contarse como el tercer día tras su muerte de “Día trece” —como los cuenta la liturgia católica—, lo cual remarca la referencia a Cristo, ya esbozado

---

24 Lo cual sustenta la afirmación de Tomás Segovia (2001: 36-58) acerca de la apelación al rescate, presente en la generalidad de los autores, pero en el caso de Owen como parte integral de su poética. De hecho, Elías Nandino (2000) recuerda un pensamiento del poeta Gilberto, que ahora parece, paradójicamente, una paráfrasis de “El martes”: “Siempre pensaba: ‘Por mi muerte sabrán de mi existencia.’” (78)

en las cinco llagas con las que el ángel le hiere en “Día primero”. Estas continuaciones narrativas se sustentan en el enmascaramiento de la voz poética, quien juega con esa mixtura de ocultamientos y predominancias, lo que le permite ejercer la refutación y denuncia a sus yoes pasados.<sup>25</sup> Las máscaras míticas establecen la construcción del personaje que es la voz poética misma a través del tiempo, vistas desde un punto particular, una jornada de su febrero: a la vez remedo de redentor que un festejante estragado de vino y chovinismo; una identidad aglutinante, dinámica y contradictoria que va de la confesión más íntima a la intertextualidad más enrevesada.

Como podemos observar, para la voz poética de *Sindbad el varado*, la nacionalidad —entendida como el país o pueblo al que uno responde como patria— es una muestra más de cómo la mismidad interactúa con la identidad en cambio, con la ipseidad. El renombramiento de la ciudad también muestra este relieve, cuando el poeta, en cada una de las estrofas, opone a su recuerdo la certeza de que esa ciudad permanecerá igual, aunque si él volviera ésta ya

---

25 Respecto de las continuaciones narrativas, llama la atención el comentario de Jorge Cuesta sobre los poemas de Owen incluidos en la célebre *Antología de la poesía mexicana moderna*, porque desvela los atisbos de narratividad: “Y todo unido con una hebra, con una línea que a menudo resulta invisible al lector desatento y miope” (1985:233)

no sería la misma, porque es él quien ha cambiado;<sup>26</sup> asimismo, es un ejemplo de la mitificación biográfica de la que habla Tomás Segovia. Por otro lado, revela un rasgo de ipseidad —sus lecturas— modificando su identidad *idem*, cuando “bagdadiza” a México, en una manera irónica de mostrar el estado de ánimo de un desterrado que pretende abjurar de su país, pero sólo consigue hacer evidente el dolor de no volver a él y, con ello, perder, como con el nombre, uno de los rasgos de que lo harían parte de lo mismo con los otros, de la humanidad; haberse buscado en otros y hallar nada más que el olvido.

### **1.5. Sumario**

Según nuestra propuesta de lectura, *Perseo vencido* no es sólo un poemario de madurez, sino un proyecto largamente añorado que el poeta aspiraba a que fuera representativo, en temas, estilo y recursos, de lo que consideraba rescatable de su obra, lo cual supuso ejercer un severo enjuiciamiento a su quehacer poético en los mismos textos que conforman ese libro: separar la paja del grano, la retórica y la poética de la auténtica poesía. La escritura del *Perseo* tiene su origen en la decisión de ser poeta, que tomara en su

---

26 “En esto podemos ver, quizá, la sensación de su breve regreso a México: pocos lo recuerdan, no resulta el regreso que esperaba; regresó a su exilio, pero a México ya no.” Quirarte (2007:119-132).

adolescencia, acicateada por saber que lo acecha la muerte. Como hemos esbozado, esa situación existencial —la de estar entre la promesa y el olvido— conduce a un discurso identitario que da coherencia a los aparentemente heterogéneos poemas que componen ésta, la obra más importante del poeta sinaloense.

Un ejemplo alegórico de aquello que la voz poética reconoce como rescatable de su labor poética, es la enrevesada estructuración de los poemas, en especial de *Sindbad el varado*, que exige la relectura, precepto estético que da forma a una obra y exige en sacrificio el sentido de una vida. El naufragio y la bitácora entrañan la alegoría de ser leído por otros, lejos de su propio tiempo, y hacer que ellos lo lean más de una vez; sobre tal propósito, explica Tomás Segovia:

Como todos los poetas, pero de manera particularmente clara, [Owen] nos ha dejado una invitación al rescate. Este rescate es el del sentido, pero la obra y hasta la vida (poética) de un poeta puede significarnos esa invitación en muy diversos niveles. Pueden invitarnos con enigmas verbales, y eso hasta en el vocabulario (...); pueden invitarnos con la riqueza vislumbrable de sus significaciones; y pueden también invitarnos con esa “modestia” y esa “reserva” que no debemos interpretar como silenciamiento de unos signos que el poeta renunciaría a enviarnos, sino justamente como signos bien cargados de sentido.

(2001:36-58)

El resultado de la configuración literaria en *Perseo vencido*, la “obra objeto”, es compleja mas no inaccesible; por el contrario, el poeta se propone mostrar la coherencia entre sus símbolos, metáforas y desarrollos narrativos, pero sus más amplios sentidos se resuelven después de una segunda lectura; de hecho, se resuelven mejor con la lectura de generaciones posteriores a su muerte, quienes al re-leerlo modifican el “objeto estético”.<sup>27</sup> La admonición toma tal forma porque, aislado de los demás, la profetización de renacer asume el papel de una promesa: si bien con la febrilidad de un *wishful thinking*, sin apuntar hacia el futuro el ejercicio memorioso rayaría en quejumbre estéril. Esa forma de renacimiento —cuya clave es el verbo “leer” de “Día trece ‘El martes’”— supone también una redención.

La contraparte de la memoria es el olvido, de la promesa lo es la traición, según los términos de Paul Ricoeur; ante la traición como riesgo latente, el mantenimiento de la palabra dada es la constatación de la validez de la promesa (2006a:145-172). Esto nos conduce a reflexionar en la recepción de Owen los últimos veinte años, en los cuales se han publicado varios estudios críticos importantes, con lo que el acto promisorio de “Día trece” encuentra cabal cumplimiento, retomaremos más ampliamente este punto en el capítulo tercero.

---

27 Según la terminología de Jan Mukarovsky (“El arte como hecho semiológico” en 1980:51-60).

Escribir para ser releído y vivir para escribir es parte de la influencia de André Gide, en especial, el de *Los alimentos terrestres*, para todo el grupo Contemporáneos, aunque en Owen es particularmente acendrada, quizá menos en lo literario que en el vivencialismo, el gusto por hacer de lo efímero de la vida un motivo para vivir por el arte como conceptos pilares de su poesía, inspirados, en buena parte, por las letras del Nobel de 1947.<sup>28</sup> Si desde obras tempranas y hasta *Perseo vencido* este influjo es confeso, significa que el poeta lo reconoce como parte de sí y, en ese sentido, como parte de su identidad narrativa.

Por todo lo anterior, la reflexión sobre la identidad tendría que considerarse como la constante en la obra y el punto culminante de ello los poemas de *Perseo vencido*, donde el enmascaramiento participa de lo mítico, lo mismo que de lo biográfico. Parafraseando a Ricoeur, la voz poética requiere de una distancia que lo haga verse como otro, para lo cual la mitificación biográfica y la disipación de límites formales entre poesía y prosa son los recursos idóneos para expresar icónicamente ese conflicto entre mismidad e ipseidad;<sup>29</sup>

---

28 Otro testimonio de la importancia del novelista francés en los contemporáneos lo encontramos en palabras de Torres Bodet: “¿Escuela? ¿Doctrina? ¿Dogma? Ninguno, absolutamente ninguno. Vais a oír la apología del espíritu sectario y os la expresará uno de los hombres libres de la actualidad. No desconfiéis, sin embargo, pues todo viajero sabe que los mejores *cicerones* son casi siempre extranjeros.” (en Gide, 1920:10).

29 Apunta Coronado que Owen no fue un vanguardista radical: “No destruye para comenzar desde cero. Recoge de la tradición lo que le sirve, lo que se adapta a sus

visto de esta manera, la confesionalidad pasa de ser un mero ciframiento que oculta una historia individual de vida, a configurar en una obra poética el drama del artista en el siglo XX, en general, y los dilemas que enfrentaron los intelectuales mexicanos de su tiempo, en la particularidad nacional.

Testimoniar sobre los resultados de haberse aferrado a su elección vital como parte de la temática de su obra mayor, da cuenta de su palabra empeñada y representa su deseo de trascender la muerte y el olvido mediante sus actos: ser leído es una forma de ser y, más importante aún, de ser entre los otros. Por ello, el temor verdadero de los textos del *Perseo* es al olvido, más que a la muerte. La paradoja que entraña hacer una obra maestra narrando el fracaso como poeta, es correlativa a la paradoja de que sea el lector quien ejecute el cumplimiento de la promesa autoral, referida a aquel por la voz poética, asumiendo el avatar de autor implicado.

---

intereses y sensibilidades” y concluye al respecto que “Su máxima propuesta de ruptura se dirige hacia la noción de los géneros. Como hemos dicho, rompe la distancia entre poesía y prosa” (“Presentación” a: Owen, 1990: 15.6). Alcántara, por su parte, adopta como principio la no diferenciación entre poesía y prosa en la obra de Owen. (Opus cit., 2002:24)

## **2. Los avatares de Eva y María: femineidad en la obra de Gilberto Owen**

### **2.1. Preliminar**

Basta una simple hojeada a las obras del autor sinaloense para darse cuenta de la desproporción, en número y profundidad, de personajes o evocaciones femeninas, en comparación con presencias masculinas que representen al otro, es decir, que no sean sólo alusiones referenciales con las que la voz poética se enmascara —como Ulises, Simbad o Jacob— o bien de quienes asume algunos de sus rasgos, como un asidero ontológico en su propia búsqueda identitaria. Escribir al respecto precisa detenerse en aspectos eróticos, religiosos y de confesionalidad, a fin de mostrar que la femineidad no sólo es una transversalidad significativa para todos esos temas, sino que les da cabal sentido, en tanto que —como intentamos ilustrar en el presente capítulo—, para el poeta lo femenino es lo otro por excelencia, un hálito universal que se manifiesta en seres individuales.<sup>1</sup> Comprenderlo se expresa como epifanía, aunque se muestra también que ésta acontece a consecuencia del cautiverio

---

1 Esta concepción, por relacionarse, como veremos, con la otredad, matiza el aserto de Octavio Paz sobre la obra de la generación: “En ninguno de los ‘Contemporáneos’ aparecen ‘los otros’”. (2003:22-3)

padecido por el poeta en *Sindbad el varado*, y ello provoca que la voz poética observe de otro modo su propio drama amoroso, reconfigure su historia personal y comprenda de otro modo su relación con la fe y con la poesía.

Tal concepción universalista de la femineidad, si bien respunta desde los textos juveniles de Owen, en *Perseo vencido* se vuelve el núcleo de las metáforas y las alegorías, más allá de ser un mero motivo o referencia, además de ser soporte total de la narración poemática que constituye *Sindbad el varado*. Por ello, en el presente capítulo será importante mostrar cómo los elementos heterogéneos de la femineidad se subsumen en la concordancia discordante de una trama, sin que por ello el *Sindbad* renuncie a ser poema; de hecho, justamente su carácter híbrido, como hemos esbozado, es un rasgo que la voz poética implícitamente retoma y reconoce de la obra anterior, a la que alude y juzga de manera constante.

Para sustentarlo, continuaremos con la aplicación del concepto de identidad narrativa de Paul Ricoeur, además de valernos de su estudio sobre la metáfora para explicar la importancia de la figura isla-mujer en la poesía de Owen. Para este propósito será necesario mostrar su desarrollo en la narratividad poemática, situar antecedentes y el contexto en que se origina, lo que nos llevará a señalar otros aspectos de fragmentos ya citados, tanto del *Sindbad*

como de otras obras, cuando sea pertinente.<sup>2</sup> Asimismo, recurriremos a la simbólica del agua y de los sueños, según la propuesta de Gastón Bachelard, por la importancia que este filósofo concede a tales elementos en relación con la femineidad en la poesía.

## **2.2. Erotismo y muerte**

Desde sus primeros poemas —siendo un joven estudiante vecindado en Toluca— Gilberto Owen manifiesta plenamente la vivencia de su *ánima*, en el sentido que da Bachelard al término jungiano.<sup>3</sup> En esos primeros pasos en el oficio, ya se vislumbran muchos de los temas que el poeta desarrollaría posteriormente, pero destaca el hecho de que, ya desde entonces, haya asumido la vocación por la poesía aunque, lo mismo que el amor, bajo una consideración trágica. Sus primeros versos son admonitorios y pesimistas, con un resabio decimonónico, en los que se prefiere —a la manera de López

---

2 Una de las características fundamentales de la metáfora es que su paráfrasis no equivale a la metáfora misma; de hecho, la anula, pues la visión metafórica es, en sí misma, una manera de entender el mundo, una forma de revelar, incluso epistemológica, lo que de otro modo no hubiera podido ser comprendido. (Ricoeur, 2001:233-86). En tanto que estamos tratando con una entidad superior a la frase, nos hallamos propiamente ante un tema relativo a la hermenéutica y no a la semántica; según Ricoeur, es en este estadio donde puede verse que la metáfora desborda la realidad intratextual hacia “un real extralingüístico que es su referente. (*Ibid*, 2001:287)

3 En *La poética de la ensoñación* (2000:100). Juan Coronado es quien aplica en principio este concepto a la poesía oweniana en el “Prólogo” a *La novela lírica de los Contemporáneos* (1988:9-22)

Velarde— el amor profano de una amada que ceñirse a la promesa religiosa de la vida eterna; transgresión, por supuesto, no exenta de erotismo, más aún cuando es azuzada por una voluntaria elusión de consumir ese amor, lo que avizora la mezcla de sufrimiento y deseo que caracterizan sus poemas de madurez.<sup>4</sup>

Tú, Nuestra Señora Dulzura, hazme bueno  
y casto, y ahorca los siete milanos  
de mi instinto sórdido, para que un sereno  
atardecer, mire, al besar sus manos  
próvidas, olientes a aromas de sus  
tiestos, que mi beso florece en un lirio  
como en los suaves hechos de Jesús,  
y sea cual cirio  
que se agota en un poema de luz  
mi alma que hoy goza el torvo martirio  
de ver el ensueño del Mal en la cruz.

(“Elogio de la novia sencilla”, 19-20)

Es cierto que en estos primeros textos las máscaras de la femineidad se sustentan en la convenciones de la tradición literaria y en la mera concordancia gramatical; no obstante, con la profusión de alusiones a la amada, la muerte, la esperanza, el alma, la poesía y la Virgen, se va configurando un ámbito femenino, donde el poeta está y contra lo

---

4 Quirarte utiliza el término “agolagnia”: “visión erótica, una sensibilidad perversa donde placer y dolor, amor y odio, ternura y sadismo aparecen combinados” (*Opus cit.*, 1990:100).

que se confronta; tan es otro, que su voz poética desea tener alma femenina para ofrendarse:

Si tú pudieras ser la nueva primavera  
que es justo que suceda a este invierno precoz;  
pero sería estéril tu empeño; espera, espera  
hasta que llegue el alma juvenil que te quiera  
y diga la aleluya que ya olvidó mi voz.

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

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

(“La canción del tardío amor”, 20-1)

El escepticismo de estos textos juveniles deriva en la sospecha de que la divinidad le es adversa, hecho que la voz poética del *Perseo* asume como un hecho demostrado. En cambio, ese determinismo precoz contrasta con la rejuvenecida voz del viejo que festina la pérdida momentánea de la conciencia durante el éxtasis amoroso<sup>5</sup> —

---

5 Rosas Martínez, basándose en la perspectiva de Owen como poeta blasfemo para acercarse a sus poemas de juventud, utiliza el término “joven viejo” para referirse a esta característica de la voz poética oweniana. (Cfr. 2001:9-50). Asimismo, Cuervo (1974) sostiene que las claves de la poética oweniana se encuentran desde los primeros poemas

fugaz por necesidad— en el muy significativo *Libro de Ruth*, que ocupa la posición final en su obra mayor:

Traes un viento que lame tu nombre en las cien lenguas de Babel,  
Y en él me traes a nacer en mí.

Y es nacer a la muerte que acecha en los festines de un octubre sin  
fin y sin castigo,

Una muerte que desde mí te acecha en las ciudades y en las horas  
y en los aviones de cien pasajeros.

Fausto que te persigue desde el episodio final de la siega en mis  
manos nudosas y tiernas de asesino.

(101)

Mientras el poeta joven asumía el amor como una tragedia y eludía ingenuamente consumarlo, el poeta maduro sabe vivencialmente de la futilidad amorosa y asume la muerte como un final ineluctable, el deseo y el éxtasis como toda dicha posible. Poema final en el *Perseo*, es último también en cuanto a la cronología de escritura,<sup>6</sup> el

---

(30). Por otro lado, visto en el contexto de su generación, Lourdes Franco apunta que Bernardo Ortiz de Montellano es una excepción entre su generación, pues: “Parece ser el único de los Contemporáneos que asume no haber nacido adulto”. (Franco en: Ortiz de Montellano, 2005:23)

6 Blanca Margarita Estrada, sobrina del poeta, asegura que en su casa de la Ciudad de México terminó Gilberto Owen tanto *Libro de Ruth* como *Sindbad el varado*, si bien éste fue un proyecto que databa de 1930 y fue escrito mayormente en el extranjero (Quirarte, 2007:39-42), mientras que la paráfrasis bíblica fue publicada en 1946 —para ser

extatismo de ese Booz vampírico puede leerse como un gesto de ironía hacia su propia voz —la voz de su yo pasado— en los poemas que le anteceden en poemario, y más aún hacia sus primeros poemas.<sup>7</sup> La diferencia es la situación humana del personaje: no es lo mismo el bisoño versificador, que el viejo poeta a quien la muerte le espera tras el abandono; el Booz oweniano es estoico, mientras que el náufrago logra menos amargura y hasta una esperanza, expresada en el “tal vez” del último fragmento, cuando se desprovee al drama amoroso de toda carga mítica y queda reducido a la separación de dos personas comunes:

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.

---

posteriormente incluido en el *Perseo*, en 1948—, y motivada, según el mismo Quirarte, en gran medida por la impresión que Blanca Margarita causara a su tío (*Ibid*:122-32).

<sup>7</sup> En cuanto a las correspondencias temáticas entre los poemas, basta observar cómo las *Tres versiones superfluas*, además de abundar en la temática, tienen la virtud de ser un puente entre la narratividad del *Sindbad* y la de *Libro de Ruth*, pero abrevan de fuentes distintas, por lo que tienen preponderancia diversa, sea del intelecto y el arte, sea desde el aspecto erótico; por ejemplo, en “Regaño del viejo” ya se avizora el tono extático del poema bíblico: “A veces, Ruth, a veces,/ sin tu fluvial tersura aquí, a mi lado,/ mis nervios gritan y se rompen en esdrújulas.” (97).

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 ceno 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.

(87-8)

La irreverencia religiosa de los primeros poemas se tornará abierta blasfemia en el *Sindbad*, puesto que el presentimiento juvenil de ser un anti-elegido es ahora plena certeza. Por ello, que el erotismo prevalezca pese a la muerte consecuente, en *Libro de Ruth*, reviste diversos aspectos de importancia para el discurso identitario: la digna retirada del Booz oweniano —frente al amargo lamento del *Sindbad*, en las primeras jornadas— sólo puede entenderse si éste ha padecido previamente una ruptura amorosa; para entonces, para el lector debe ser claro que el enmascaramiento es una lógica ingénita de *Perseo vencido* y que tras cada nombre subyace la misma voz poética, pese a que constantemente esté refutando lo escrito anteriormente: el autor implicado a menudo delata al autor real (Cfr. Ricoeur, 2006c: 868-75).

Esta refutación es proporcional a un avejentamiento de la voz poética, con lo cual la cercanía de la muerte es un elemento que se acrecienta a cada verso, a cada fragmento y a cada poema; con ello también nos encontramos sucesivamente con una voz poética provista de mayor integridad y madurez. De este modo, la certeza de la muerte es un elemento determinante para todos los textos del poemario: en esa inteligencia puede Booz ser gozoso y luego mostrarse digno frente al abandono, como Sindbad pensar en un potencial mañana tras todo un febrero de aislamiento; la presencia de la muerte permea la lírica de las *Tres versiones superfluas* y, por supuesto, está implicada en la petrificación del Madrigal, el cual adquiere, por ello, resonancia de epitafio en una segunda lectura, tras haber leído el resto de los poemas.

La primera manifestación de la autocrítica oweniana es la subversión del atributo antonomásico del héroe que la voz poética asume como máscara, y la refutación de un yo posterior al yo que hoy escribe, una de las formas privilegiadas de auto-escrutinio. En el *Sindbad*, la refutación es más clara por ocurrir entre fragmentos, sea continua o discontinuamente; sin embargo, *Tres versiones superfluas* profundizan, contradicen y dan perspectivas distintas a los temas desarrollados en el poema del naufragio, mientras que *Libro de Ruth*, si bien refuta la actitud amatoria del *Sindbad*, reconoce también aquello con lo que no es posible transigir: la muerte y el eros, ambos aspectos relacionados con la mismidad en la poética de Owen.

La diferencia entre Booz y Sindbad es que el primero no se engaña, no busca en el amor la razón de su existir: sabe que la mismidad circular del desamor lo coloca, aunque de maneras inesperadas, en recurrentes crisis tras las que se verá derrotado, aislado y muerto. Gracias a ese proceso, el carácter evoluciona: la estructuración del deseo a la ruptura en *Libro de Ruth* y la calendarización del sufrimiento en *Sindbad el varado* son esquemas que permiten captar el cambio humano a través del tiempo; si el *Sindbad* culmina con un “tal vez”, el Booz oweniano entiende a Ruth como la última amante, la que lo llevará a la tumba. El erotismo y la mayor o menor cercanía perceptual de la muerte marcan la refutación sutil de la voz poética del poema bíblico a la de la bitácora de febrero; si el desamor es inevitable, para qué lamentarse y ser un “nuevo triste”, un “nuevo romántico”: mejor irse dignamente con su “muerte de música a otra parte”.<sup>8</sup>

---

8 Es visible en *Libro de Ruth* el intertexto de Fausto, en el sentido de que el Booz oweniano se rejuvenece mediante el amor con Ruth y lo hace florecer como el maguey antes de morir. Tan distintos en muchos otros aspectos, Owen en este sentido coincide con el *Nuevo amor* (en 2004:89-105) de Salvador Novo (Cfr. Sandoval, 2009). Fuera de ellos sólo Octavio G. Barreda con sus *Sonetos a la virgen* (1937 en: Schneider, 1995:7-18) desarrollaron poesía erótica entre los Contemporáneos. Alcántara habla de una “ley del deseo” que “...constituye una clave interpretativa que nos lleva a los grandes temas de Owen (los mitos de Ixión, de Don Juan, de Barbazul y su resonancia incluso en las más insospechadas imágenes.)” (2002: 8). Asimismo, cabe suponer en este aspecto una influencia oweniana en otra escritora sinaloense, Inés Arredondo —en textos como “La sunamita”, 2006:88-96— de quien es bien conocido su ensayo biográfico sobre Gilberto Owen (1982).

El fracaso amoroso hunde a la voz poética del náufrago en un tiempo fuera del tiempo, donde pueden registrarse los procesos identitarios y se muestra la asincronía entre los amantes; el erotismo, como imposición del destino, parecer tener fases ineluctables para las que es indispensable el tiempo, tras cuyo devenir quien lo padece cambia. Al marinero varado le toma dos jornadas re-mirar el rostro de su amada en la memoria,<sup>9</sup> para ser capaz luego, en “Día nueve”, de verse en el recuerdo tal como ella lo habría visto en aquel primer día; más tarde, tras las fugas de la muerte y la resaca patrioter, y luego de que el poeta reflexiona sobre los aspectos de su labor poética, en la jornada diecinueve, el marinero aislado ya comprende el proceso de ruptura como un no estar más, sin un verdadero haber sido que lo preceda:

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

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

(81)

---

9 Nos referimos por supuesto a “Día tres ‘Al espejo’”. Sobre este fragmento es pertinente aquí remitir al artículo “Gilberto Owen en el espejo de los Contemporáneos” (Quirarte 1999: 12-7).

El rompimiento de los amantes se proyecta como una suerte de destiempo: sea por funestos presentimientos, como en los poemas juveniles, sea por la imposibilidad de consumir un amor pueril, como en *La llama fría* donde, al igual que en *Libro de Ruth* —aunque de manera inversa en cuanto al rol de amante menor o mayor— el destiempo es diferencia de edades: Ernestina la beata está en el pueblo donde se conocieron, pero ya no es quien fue para él, y al confrontar sus recuerdos recíprocos con la imagen actual que miran de sí mismos surge el extrañamiento que impide la consumación amorosa.

La dialéctica del ser y el estar subyace tras todas las formas que la imposibilidad del amor asume en la obra oweniana: recordemos el equívoco de identidades en *Novela como nube*, donde una mujer acude a su cita —está con él—, pero no es quien él esperaba: la ilusión de nube en lugar de Hera se vuelve, en el texto oweniano, la suplantación de mujer por mujer que condena al personaje Ernesto a girar en la rueda del Tártaro matrimonial. En el *Sindbad*, el rompimiento amoroso ocurre cuando, en el rostro de la amante —y en la voz, ya no “de adivinanza”—, el poeta lee que ya no es más para ella, con lo cual es condenado al destierro en la isla más inhóspita y ajena: aquella que recién le ha rechazado. El verso “sin más que un aire de haber sido y solo estar”, de “Día primero”, quintaesencia la distinción del ser y el estar —por otro lado, tan del

castellano— como parte de los recursos poemático-narrativos en las letras del autor sinaloense.

Siendo cada mujer en las letras de Owen un espejo donde sus personajes —transparentados enmascaramientos del autor implicado— se miran en determinado momento de su vida, el recuerdo de ellas también implica re-mirar uno de sus yoes del pasado desde su yo presente, lo que suele modificar la manera en que recuerda el rostro de ella, del otro. La confrontación con manifestaciones femeninas muy diversas, incontables avatares de una esencia universal, permiten al poeta atestiguar su propio cambio ante una unidad compuesta de millones de rostros. Gracias a esa otredad multánime, el poeta accede a re-mirarse a sí mismo, a través de todas las fases de inicio, plenitud y término del amor, siempre con la soledad como consecuencia invariable.

Si hemos de atender a la observación de Bataille sobre el anhelo por la continuidad de los seres, cuyo acto cumbre es el orgasmo (*Vid.* 2003:15-30), el estoicismo y la resignación a la muerte de los poemas del *Perseo* entrañan el reconocimiento de que ese éxtasis es la única manera de acceder a una dimensión donde la identidad está de sobra, porque en él se pierde la conciencia de ella. Pero así como las fases del erotismo hunden al poeta en un estado del que es posible obtener un alud de respuestas sobre el sí mismo que construye en sus relatos, la comprensión del erotismo también está sujeta al tiempo en que se configura y repiensa esa narración de

sí. Como veremos en el siguiente apartado, comprender la feminidad como una heterogeneidad de avatares de la unicidad fue la conquista de un náufrago en su lucha contra un destino adverso; tal comprensión condiciona la posición del poeta frente a la devoción religiosa y a la poesía, ambas también, a su vez, manifestaciones emblemáticas de lo femenino.

### **2.3. Conciencia de la femineidad y de sus avatares**

Una vez que hemos comentado la continuidad de los poemas de *Perseo vencido* y de la función de *Libro de Ruth* como poema refutativo que confirma la tónica autocrítica del poemario, es preciso detenernos en la importancia de “Madrigal por Medusa” como texto inicial, pues ello resulta significativo desde diferentes perspectivas: en primer lugar, porque confirma el discurso autocrítico y la visión subversiva establecidos en el título mismo del poemario; en segundo lugar, esa réplica del título del poemario en el Madrigal hace de éste un canto al otro y, por tanto, a la Medusa oweniana la contraparte de un anti-héroe.<sup>10</sup> En ese sentido, el Madrigal establece los

---

10 Si quisiéramos establecer niveles de identificación con el héroe como las que propone Jauss (1986:243-291), habría que partir, dado el discurso autocrítico de la obra oweniana, de dos niveles: uno, el de la identificación del lector con el poeta-personaje, y dos, el de cómo se ve el poeta a sí mismo, a los yoes quienes han sido él. Por ejemplo, el planteamiento inicial de ruptura amorosa crea en el lector, potencialmente, una identificación simpatética, a saber, aquella que se puede sentir hacia el héroe cotidiano o

lineamientos poéticos del *Perseo* y, así como la narratividad del *Sindbad* exige la relectura de “Día primero”, tras leer el poemario es preciso volver al Madrigal,<sup>11</sup> donde el héroe es vencido por la tentación visual<sup>12</sup> y la fascinación por el arte. De ese modo, el Madrigal anuncia el tema de la falibilidad de la mirada, que es regida por el deseo, además de establecer arquetípicamente la relación misma con lo femenino, temas y motivos que serán desarrollados en los poemas siguientes, lo que hace de este poema una suerte de obertura.<sup>13</sup>

---

imperfecto; o bien, una identificación catártica, aquella que acontece a un héroe oprimido. Sin embargo, en el desarrollo del poema, estos niveles de identificación se convierten por momentos en asociación irónica —la que provoca el anti-héroe—, como cuando el poeta se juzga en el presente y delata sus motivos ocultos de ayer (lo cual, a su vez, puede dar lugar a identificaciones catártica o simpatética). En algunos momentos del poema hace intermedios más relacionados con la identificación asociativa, la cual está relacionada con el juego y la lucha, caso, por ejemplo, de las profecías de la muerte y el seguimiento jacobiano y sus combates con el ángel.

11 Por otro lado, a diferencia de la variedad versal y versicular de los poemas posteriores —y gran parte de sus poemas previos—, los endecasílabos del Madrigal son un ícono de la petrificación que padece Perseo, sobre todo si lo ponemos en relación con los “versos medidos por los dedos”, mencionados en “Rescoldos de Cantar”, pues no tendrá oído poético, por no haber escuchado el nombre de la poesía (82).

12 Jauss cita el término “*concupiscentia oculorum*”, retomándolo de interdicciones medievales (*Opus cit.*, 1986:159-184).

13 Sobre esto, vale la pena confrontar estas líneas con la tesis doctoral de Rosas Martínez (2001), por su visión sobre la femineidad, encarnado en la figura dual de Medusa y Atenea, así como por su concepción del Madrigal como el “núcleo” de la poesía oweniana, en una lectura que centra la intencionalidad autoral en el reconocimiento del mal. También es este autor quien sugiere el término “obertura”. (*Cfr.* 2001:49-85)

En el Madrigal la derrota se paga con la petrificación; en el *Sindbad*, haber sucumbido equivale al naufragio ante la tormenta de viento y mar librescos —“desde Homero hasta Joseph Conrad”—, mientras que el desamor es por causa de una mujer y, por ende, no es propiamente una derrota, al menos partiendo de la ipseidad, pues, como hemos bosquejado antes, el amor está condenado de por sí al fracaso por condicionamiento ineluctable de lo ídem, mientras que la relación con la poesía sí tiene que ver con lo que es genuino y propio de alguien: la identidad ipse. El rechazo amoroso es, en este contexto, una desgracia cíclica, propia de la mismidad, adicional al combate marino contra la literatura universal, ésta sí, propia de la ipseidad. La estética establecida por el título del poemario y por el Madrigal continúa en *Sindbad el varado*, por la subversión antonomásica aplicada al personaje referencial de las *Mil y una noches* con el que se enmascara la voz poética; de acuerdo con esto, la temática del desamor constituye una derivación narrativa, tanto de la derrota, como de la femineidad, además de que cambia del mito a la leyenda, con lo que cede transitoriamente la predominancia de la pétrea mitificación del *Madrigal* a lo intimista del *Sindbad*; asimismo, en el poema obertura rige principalmente la alegoría —pues todos sus elementos parten y se subordinan a la referencia intertextual subvertida—, mientras que el poema del marinero se sustenta en mayor medida en la metáfora, que entra en una dialéctica de predominancias y resurgencias con otras figuras y elementos del

poema, siendo la primera que encontramos la de isla-mujer, de especial importancia para nuestra reflexión presente y para el desarrollo narrativo.

Antes de continuar, es preciso distinguir el uso que le damos al término “metáfora continuada” referido a estas derivaciones sobre una metáfora primigenia, que es distinto a la identificación de tal término con la alegoría, como encontramos en Beristáin (1985:315), pues, en el *Sindbad*, estas continuaciones se entremezclan y entran a una dinámica de preponderancia, debilitación, asimilación y resurgencia con otros elementos metafóricos y guiños confesionales, por lo cual no hay propiamente una alegoría que los contenga, a menos que se tome alegoría en un sentido secundario como “relato” (*Íbid.*, Beristáin, 1985:25-6). El *Madrigal*, en cambio, tiene función alegórica, pues los elementos que conforman la visión metafórica del poemario parten de él. Nuestro uso, en tal sentido, está más cerca del que le da Bobes, citando a Mauron: “... la metáfora continuada o metáfora encadenada (*métaphore filée*), es decir, aquella que después de la identificación inicial se prolonga matizando la primera relación o ampliándola. La metáfora obsesiva es una reiteración de las mismas relaciones, la metáfora continuada es la prolongación en matices diversos, en relaciones diversas” (2004:205). También es pertinente recordar la propuesta de Ricoeur, acerca de insertar a la metáfora bajo el concepto no de una palabra, sino de un enunciado metafórico (*La metáfora...* op.cit., 2001:93-106); para el caso de

Gilberto Owen, la metáfora isla-mujer debe insertarse en el contexto del enunciado y, más aún, de sus derivaciones narrativas.

De la mujer insular observamos en el poema tanto progresiones —por ejemplo, la derivación metonímica en los días dos y tres, donde la isla se geografiza y la mujer se insulariza<sup>14</sup>—, como digresiones, pues será preciso volver a la primera jornada para aclarar sucesos de jornadas posteriores; por esta característica, decimos que la figura isla-mujer es continuada. Veamos las derivaciones continuativas de la metáfora central en el fundamental “Día cinco ‘Virgin Islands’” de *Sindbad el varado*:

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.

---

14 En “Día primero”, la orilla y el litoral; en “Día dos”, el desplazamiento a las partes altas de la isla para evitar la inundación; en “Día tres”, el rostro de nuevo, en tanto umbral que impide el paso, pero también ventana que trasluce lo que del poeta queda en la amada. Tras el descanso obligado e irónico del domingo cuatro, “Día cinco” entraña un desplazamiento por el archipiélago femenino al que su isla pertenece.

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.

(72-3)

En el quinto día se evidencia que los sucesos calendáricos referidos en cada fragmento corresponden con la continuidad de las metáforas: el naufrago se pone en movimiento —de forma horizontal, a diferencia de “Día dos”, cuando se desplaza hacia las partes altas de

la isla para huir de la inundación— por el archipiélago de las mujeres de su vida, con lo cual queda claro que la continuidad de esta figura se desarrolla y subsume en una lógica narrativa.<sup>15</sup>

Un aspecto subyacente en estos versos es que la comprensión de lo femenino es cercana a la distinción medieval entre Eva y María,<sup>16</sup> pues a las menciones de mujeres literarias, que hacen a la voz poética su contraparte erótica,<sup>17</sup> se opone la de las “Once Mil” vírgenes, quienes se despojan de los rasgos de identidad para servir a la que no necesita de nombre ni de rostro para ser, la “plena de gracia”. No es casualidad que, en este ambiente erótico-devocional a

---

15 Aunque la continuación se da incluso en las *Tres versiones superfluas* y en *Libro de Ruth*: “...que algunos llaman piel, pero es espuma”, con lo que, si bien la figura se subsume en la trama del *Sindbad*, su uso es más amplio en la poética oweniana. Por otro lado, Cuervo (1974) señala la relación entre movimiento exterior como correlato del movimiento interior en Owen, refiriéndose a sus primeros poemas (34)

16 Las mujeres son porciones de tierra firme a mitad de su mar de letras, personajes míticos y literarios que conforman un mosaico de caracteres que remata en las que sirven a la madre de Dios; esa misma diversidad responde a una dualidad que nos remite inevitablemente a tomar el sentido de la Virgen en el de la Edad Media: la femineidad idónea e ideal, contraria a Eva, mujer original en que se encarna el pecado: “En el discurso medieval aparecen como dos opuestos que mantienen el equilibrio, los dos símbolos contrarios: el bien y el mal, la Inmaculada María y la seductora Eva, lo celestial y lo terrenal, lo espiritual y lo carnal”. (Vid. Miaja, 2002:22). El influjo de lo medieval en la obra de Gilberto Owen también ha sido apuntado por Rosas (2001:40, 156)

17 El poeta retoma la suplantación de nombres literarios, biográficos y mitológicos y, al hacerlo, el también se suplanta como reflejo de todas ellas: Heloísa (y él Abelardo), María y Marta (y él Jesús), Diana (¿su hermano Apolo? ¿Su platónico amor Endimión?), Ifigenia (con Orestes y Píldes), Julieta, Juana de Arco y Marcia, además de la Alicia de Carroll, la prima Águeda de López Velarde, el corro de las vírgenes y la madre de Dios.

que da lugar la metáfora isla-mujer, los dos fragmentos inmediatos refuten la religiosidad —la hipocresía fervorosa de “Día seis”, la ebriedad hebdomadaria en “Día siete”, pasajes en los que se alude al rompimiento del juramento católico para no beber<sup>18</sup>—, antes de dar lugar a “Día ocho ‘Llagado de su mano’”, contraparte del fragmento quinto:

(...)

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

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

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

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

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

---

18 Observación hecha en primera instancia por Ortega (1988: 187-8).

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

(74)

El hecho de nombrar profusamente en “Día cinco” y omitir los nombres —sustituyéndolos metonímicamente con sendos atributos— en el octavo día, es un contraste que denota la relación entre diversos hilos temáticos. En principio, está la omisión devocional a las divinidades católicas, en este caso a la Virgen, lo que tiene antecedente en el inmediato anterior “Día cuatro”, cuando escribe que “...Él, pues descansa, no vigila”, refiriéndose al Dios padre; si bien para ambas entidades divinas se aplica reverentemente la grafía mayúscula y a ambos se les elude nombrar, el sentimiento del poeta hacia cada uno es muy distinto: de gratitud hacia la madre de Dios, de resentimiento hacia el dios judeocristiano, aspecto sobre el que ahondaremos en el tercer capítulo. Asimismo, la continuidad contrastiva de ambos fragmentos establece la distinción entre las mujeres mundanas —a quienes comprende manifestaciones heterogéneas de un solo ser, cuando escribe que tuvieron “una voz distinta en cada puerto/ e idéntico quemarte en mi agonía”— caso contrario a la quintaesencia de bondad y pureza en una individualidad trascendente que representa María: si las “Once mil” renuncian a su identidad arrancándose tanto rostros —sinécdoque de la ipseidad—

como nombres —elemento de la mismidad— implica que las mujeres que no lo hacen, o sea, los avatares de Eva, conservan su individualidad; éstas son la otredad dentro de lo humano, como la Virgen la otredad en lo divino.

A consecuencia de este vaivén entre universalidad e individualidad con respecto a lo femenino, en “Día nueve” el poeta vuelve a particularizar a su isla y re-memora aquello que ocurrió en el primer día tras del naufragio, pero ahora, a causa del tiempo introspectivo, memorioso, y su consecuente cambio, lo hace desde la perspectiva de ella. Gracias a ese instante de otredad encuentra una respuesta metafórica al abandono: al “Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos”, del fragmento primero, corresponde el “Hoy me quito la máscara y me miras vacío” del noveno día, y el “Y no hablas. No hables,/ que no tienes acaso ya voz de adivinanza” del mismo “Día primero”, ahora se comprende como el intento del cautivo para no escuchar el “Siempre seré tu amiga” del noveno; el “aire de haber sido y sólo estar” que percibió esa primera jornada, encuentra su respuesta en el “porque no viven ya en mi carne/ los seis sentidos mágicos de antes”. No es extraño, pues, que al particularizar y trascender la sinrazón del abandono, “Día diez” sea una loa al goce fugaz de una manifestación individual, desprovista del peso mítico que conlleva la femineidad universal:

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

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

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

(75-6)

A estas alturas, la sucesión narrativa nos exige recordar, como ya anticipábamos, los elementos simbólicos y metafóricos de “Día primero”, donde mar y viento arrojan a Sindbad a la cautividad insular. Esa tormenta literaria es, al mismo tiempo, combate con el ángel; a partir de ello, podemos comprender a los “llagados” como el recuento de las heridas angélicas, en sendas cinco jornadas, que dan continuidad a la paráfrasis jacobiana y a las alusiones de Cristo. La sonrisa del décimo día, aun habiéndole lastimado como las demás heridas, detenta el poder de lo sencillamente humano frente a lo celestial: la fuente contra el mar, lo biográfico sobre lo mítico, el

deseo sobre la consumación, lo dulce sobre lo salobre.<sup>19</sup> Esa sonrisa anticipa aquel día triunfal en lo erótico, del cual apenas queda una fotografía envejecida, en “Día dieciocho”. De hecho, estos dos fragmentos, junto con *Libro de Ruth* y algunas evocaciones de las *Tres versiones superfluas*, representan un canto de gratitud ante ese remanso de fugaz felicidad y, por ende, la oposición de una frágil ipseidad frente al sino y la mismidad del eros, de la muerte. El universal femenino es parte de lo *idem*, pero cada una de sus manifestaciones entraña una forma de ipseidad; es conforme el poeta obtiene conciencia de ello, como Ruth, la Isla, Medusa y los mismos arquetipos van tomando forma y profundidad y, con ello, la identidad narrativa que se intenta reconstruir, tras su disolución por la derrota y el desamor, se fortalece por el reconocimiento más claro del otro, de manera más profunda que el fatalismo de las jornadas previas.

La pérdida de relevancia del desamor en el decurso de *Sindbad el varado* encuentra un reconocimiento, tanto en el sentido de aceptar una realidad implacable, como en el de darse crédito a sí mismo por la ulterior resignación frente al abandono, lo que se convierte en otro acto genuino de ipseidad de la voz poética, para quien separar aquello que puede juzgar de sí —porque es parte de su ámbito de voluntad humana— de lo que sólo puede padecer, es fundamental en

---

<sup>19</sup> Resulta curiosa la coincidencia con la visión de Gastón Bachelard, para quien el agua verdaderamente mítica es el agua dulce, mientras que el agua marina es “agua inhumana” (2003:128-232)

su búsqueda identitaria. Conceptualizar a la femineidad se manifiesta a la voz poética como una revelación, pero el lector es testigo del proceso que ha sufrido para llegar a reconocer que las mujeres — míticas o terrenales— son el otro. Reconocerlo le ha exigido reordenar sus recuerdos mediante la escritura, pues, en tanto espejos, es en las mujeres de su pasado donde reconoce una parte de sí mismo.

Paradójicamente, una manifestación de la ipseidad de su isla-mujer es el rompimiento unilateral con el náufrago, lo que le obligó a hurgar en la memoria la razón de su derrota y el desamor: respecto a la primera, continúa en la reflexión poética, ontológica y sobre la femineidad misma, y el drama amatorio pierde relevancia. Pero al ser parte de lo ineluctable, como duramente ha podido distinguir en el trayecto auto-reflexivo de ese febrero alegórico, y como debe de morir en martes trece, entiende que el desamor volverla a tocarlo. Por ello las *Tres versiones* contienen pasajes eróticos más festivos, más relacionados, en ese sentido, con el tono de “Día diez”. Entonces, si al final *Libro de Ruth* refuta el discurso anti-amoroso, no es porque lo *idem* de lo erótico haya cambiado en el universo oweniano, sino porque la ipseidad del poeta se manifiesta en una resignación más estoica frente a la derrota, el envejecimiento —tan acerbamente expresado al transformar a Booz en cornudo y subvertir así la genealogía sagrada—, el desamor y la muerte.

## 2.4. Maternidad y feminización

Existen dos aspectos más sobre la femineidad en la obra de Owen que resultan pertinentes para dar coherencia satisfactoria a nuestro trabajo: uno de ellos es la figura materna; el segundo es la feminización de entes como la poesía y el demonio. Para poder abordar estos aspectos, es preciso atender dos series de fragmentos capitulares de *Sindbad el varado*, antes ya aludidos: la primera de ellas son los “llagados”, del octavo al doceavo día, referida a las llagas del combate con la tormenta angélica, previo al tiempo diegético del *Sindbad*. Recordemos que “Día siete” representa la ebriedad profana, pues “Día cuatro” fue domingo y se le guarda mediante una religiosidad amarga, pero el séptimo día, contado a partir del naufragio, se le celebra embriagándose. Entonces, la primera de las llagas y su revelación de entender una presencia trascendente detrás de todas las manifestaciones femeninas las vive la voz poética estragada por el exceso alcohólico; es así también como el poeta, en “Llagado de su desamor”, es capaz de verse como ella, su isla, lo viera durante la ruptura. Tras el décimo día, que recién comentamos, “Día once” reviste una alusión onírica y amniótica que profundiza la metáfora de la insularidad femenina.<sup>20</sup>

---

20 En los últimos versos —“una vida sin tiempo y sin espacio”/ vida insular, que el sueño baña por todas partes”— existe una correspondencia importante con “Día diecisiete”, por la evocación de la vida amniótica. También para el tema de la poética —en el sentido del poema, es decir, el proceso interior de donde el poeta toma la materia prima de sus

Los días once y doce, heridas respectivamente del sueño y la poesía, representan el tránsito del tema amoroso hacia la poética y su relación con la ipseidad. Tras el recuento de llagas viene la muerte simbólica, anunciada en la maldición de lo *idem* que se encarna por nombre y calendario en “Día trece”. Pero, aun en el discurso metapoético<sup>21</sup> existen analogías con el discurso erótico, por ejemplo, cuando equipara el ser enterrado vivo con la muerte fallida de “Día cuatro”, y con ello crea una analogía entre morir y ser abandonado en cautiverio:

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.

(78)

---

poemas—, es concretamente perceptible tal relación, pues en “Día veintitrés”, tras comprender que la poesía era olfativa y no estaba fuera de él sino en todas partes, describe el proceso de creación de poemas e inicia con el verso “Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños”, con el que asume una descripción de duermevela. Así, el sueño es una insularidad, como la mujer, como él mismo en el lago amniótico materno, junto al lago gemelo de Yuriria, al mismo tiempo isla inversa. Lo anotamos por proveer otro ejemplo de hilaciones narrativas, en este caso sustentadas en la continuación de la metáfora mujer-isla.

21 Haciendo eco a la crítica que hace Tomás Segovia respecto al abuso del prefijo “meta-” (1989:108-117), aclaro que me refiero a que la voz poética reflexiona explícitamente sobre la poesía, la poética y la retórica, así como sobre su propio ejercicio como poeta, de manera claramente estructurada y diegética en *Sindbad el varado*.

El poeta vuelve a poner de relieve como intertexto predominante las *Mil y una noches* para expresar al mismo tiempo la muerte de la poesía y el rompimiento con la mujer insular, lo que da lugar a una necrofilia ambivalente; al igualar a la poesía con una esposa muerta, el poeta feminiza a un ente sobrehumano, lo cual, tomado en el contexto de este hilo temático de los poemas del *Perseo*, amplía la concepción del carácter de lo femenino,<sup>22</sup> pues queda claro, como en “Día veintisiete”, que éste intersecta lo terrenal, lo celestial y lo inframundano. Tras una nueva irrupción del alcohol —citando a Mallarmé— en la “Segunda Fuga”, y tras un “Día dieciséis” paródico de la fiesta nacional mexicana —otra muestra de la irrupción de las fechas sagradas, las de la mismidad, en la particularidad *ipse* de su febrero— viene “Nombres”, crucial para la búsqueda identitaria, pues el poeta hurga en su memoria la pertenencia a su patria, y retrocede a su nacimiento en un Mazatlán femenino y majestuoso: “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”. Luego, se remonta hasta al tiempo previo a su concepción:

---

22 Los versos de “Día veintidós” sustentan lo anterior, tanto cuando escribe “Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte,/ enamorada virgen que hoy me dueles a flor en amor dada.”, como cuando admite que ella es “la voz que se desangra por mis llagas”. Por ello, durante las jornadas siguientes, “Y tu poética” y “Y tu retórica”, el poeta intenta deslindar lo que es genuino —dónde la poesía habló por medio de él—, de lo que sólo fue sentimentalismo y versos sin sustancia “medidos con los dedos”. Hay un paralelismo del provecho que la voz poética obtiene de cuestionar desde distintas perspectivas, ayudado por el tiempo de aislamiento, tanto el desamor como la derrota poética.

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”.

(80)

Resalta, por supuesto, la mención metonímica de la madre, un verso antes de la metafórica alusión paterna —segunda, pues le antecede la del “gambusino rubio” de “Día tres” y la indirecta de “Día cuatro”, cuando habla de los Owen—; la visualiza en la acuosidad virginal, donde él es sólo deseo, donde es pureza que será arrasada por el “Torbellino Rubio”, por una tormenta, como ocurrió al mismo Sindbad que lo bosqueja. También contrasta el agua calma y lacustre de lo maternal, con la masculinidad de las tormentas; asimismo, gracias al carácter onírico de todo el fragmento, el lago materno es a la vez virginal y amniótico —connotando así a la Virgen María—, espejo contiguo del lago de Yuriria, dos insularidades acuáticas rodeadas de tierra.

Resulta claro que la predominancia del agua en la obra de Gilberto Owen es proporcional al de las presencias femeninas, lo que nos remite de nuevo a los conceptos de Gastón Bachelard sobre la importancia psicológica del agua en la poesía, en tanto espejo,

fuente, mar y patria primordial. En estos versos es de particular pertinencia la relación que hace este filósofo entre el agua dulce y la maternidad, lo cual atribuye el filósofo francés a una similitud con lo nutricional y no a la percepción visual; en contraparte, el agua violenta se relaciona con el mar por identificación colérica, y el enfrentarse a la tormenta remite, precisamente, a la imagen paterna (2003:175-202); la coincidencia de esta idea con la poética oweniana es ostensible.<sup>23</sup>

Este fragmento, asimismo, tiene reminiscencias de los poemas de *Desvelo*, paisajísticos y plácidos, aunque ahora en clara ensoñación, hasta recrear en duermevela la historia de su infancia; en palabras del mismo Bachelard, acerca de los poemas de infancia perdida, leemos que:

(...) todos dan testimonio de una aspiración a cruzar el límite, a subir contra la corriente, a alcanzar el gran lago de aguas tranquilas en donde el tiempo descansa de correr. Y ese lago está en nosotros, como un agua primitiva, como el medio en el que una infancia inmóvil permanece aún.

Cuando los poetas nos llaman hacia esa región, entramos en un ensueño tierno, en un ensueño hipnotizado por lo lejano. Llamamos a esa tensión de las ensoñaciones de la infancia, no teniendo otro nombre mejor, antecendencia del ser.

(2000:168)

---

23 Sobre la importancia del mar en la obra del poeta, *Vid.* Elmer Mendoza, 1999: 9-11.

Esa antecendencia de la que habla el fenomenólogo es percibida y expresada por la voz poética, como podemos ver en “Día diecisiete”, donde mira su gestación y su infancia, comprendido por una historia mediante la cual trata, al mismo tiempo que la construye, de hallar elementos que le ayuden a juzgar su actuación como poeta.

Si los “Ilagados” son el recuento de un combate contra el destino adverso, los “rescoldos”, en cambio, corresponden al escrutinio sobre los elementos de su poesía: pensar, sentir, cantar y gozar. Son poemas donde el lenguaje preserva resonancias de despecho amoroso: al cabo, ambos desengaños, por el amor y por la poesía, culminan en la percepción de abandono, como vimos recién en la metáfora de la viudez; sin embargo, tal ambigüedad es parte de una confusión que la voz poética, cuando encuentre el nombre olfativo de la rosa, terminará también por aclarar.

Los desengaños por la poesía y el desamor tienen causa común en la falacidad de los sentidos, en particular la mirada. El antivisualismo es claro en “Día dieciocho”, donde el poeta contrasta el recuerdo de una noche de amor triunfal, sólo para, en “Día diecinueve”, refutar en sus primeros versos el último verso del fragmento precedente —“sólo es conciencia inmóvil y memoria”—, denunciando pensamientos libertinos en la misma frente del poeta, que la voz poética evoca en la fotografía idílica que describía en la jornada anterior: “En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes/ que fisgaban los viejos desde la niñas de mis ojos púberes”.

La refutación, en otros casos transfragmental, temática, o entre poemas —viendo al *Perseo* como un todo— en este caso sirve para enlazar dos fragmentos continuos, al tiempo que desmiente al yo de ayer. Además de Susana, menciona a Nausícaa, otra doncella espiada. Estar dentro o fuera es crucial, menos para diferenciar entre observar y ser observado, y más para determinar qué se mira y desde dónde, o desde quién. El poeta se ve así mismo y a otros, pero la máscara por la que se hace suplantar cambia, en juego con los nombres de mujeres. La dialéctica dentro-fuera permite al poeta llegar a un mayor grado de comprensión y trascendencia del desamor. Vale la pena subrayar tanto el mar rancio de una fotografía del fragmento anterior, como el del lacustre de éste, habitado por doncellas. Dice Bachelard, leyendo a Novalis: “El agua ha tomado la propiedad de la sustancia femenina disuelta. Si queremos un agua inmaculada, mezclemos vírgenes en ella” (*Opus cit.*, 2003:196). Nuevamente, la dialéctica rostro-nombre se aplica y hace significativa la reverencia de no nombrar directamente a las divinidades, sobre todo la Virgen, y la confesión de lascivia ante las doncellas terrestres, en lo que se vislumbra una vez más la distinción Eva-María oweniana.

La condena a la mirada desarrollada en los “rescaldos” conlleva, pues, la confesión de haber buscado erróneamente a la poesía en los amores terrenales, pero ésa, como cada epifanía del poema, es impensable sin la ejercicio reflexivo de la bitácora, y éstas

sin el naufragio y el desamor, estableciéndose así, por mediación de la trama, la percepción de causalidad entre cada hallazgo de conciencia y, con ello, el *Sindbad* también denota cómo la escritura modifica también al autor. A estas alturas, la voz poética comprende que si no escuchó *de alguien* el nombre de la poesía, menos lo hará ahora, aislado de todo y de todos. Por ello, el rescoldo del gozar es amargo y de una confesionalidad oscura en lo erótico:

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 Ítaca.

(83)

El libertinaje que le marca el rostro culmina en la subversión de los sexos con otra pareja mítica provisional de la proteica voz del poeta: Penélope, por el deseo reprimido en tejidos, y de Odiseo, en la

desesperanza por volver a casa, asumiendo el poeta ambas máscaras simultáneamente.<sup>24</sup> Un fragmento de turbia confesionalidad, donde la voz poética muestra de manera más sórdida que en otras partes del poema sus dobles intenciones, despojándose de una apariencia legendaria y asumiendo un rol de marinero vulgar que desquita en desenfreno los meses abstinentes en altamar. Con todo, gozar forma parte, junto con el pensar, el sentir, y el cantar, de los aspectos que formaron parte de su búsqueda de la poesía, de la rosa recién hallada, cuando nadie a su alrededor puede atestiguarlo.

La revelación exultante sobre el carácter olfativo de la poesía, en el sinestésico fragmento veintidós, se expresa en versos que amalgaman tanto al objeto de su amor —la mujer prototípica que muda de aspecto en cada viaje—, como a la poesía y a la misma Virgen, en una rosa formidable en sí mismo descubierta, por la que el poeta escala, pero no puede evitar que para él permanezca siempre tantállica y equidistante:

Tregar, tregar sin pausa de una espina a la otra  
y ser ésta la espina cuadragésima,  
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,  
pero siempre una brasa más arriba,

---

24 En esta genial imagen, encontramos semejanza con el aserto de Barthes, quien parafrasea a Sade: “Cuanto más una historia está contada de una manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida.” (2004:44)

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

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

(83-4)

La poesía siempre estuvo dentro de sí y solamente lo que hubiera dimanado de ella habría sido genuino. Es decir, para que el poeta pudiera decir que ha cumplido con el propósito de ser tal, la piedra angular de su identidad ipse, tendría que haber sido conducto de un ente trascendente y femenino, al igual que las “Once mil” quienes se despojan de su identidad para “servir a la más fuerte”. En tal sentido, “Tu nombre, Poesía” tiene antecedente en la comprensión de la feminidad en Día ocho, pues ahora es la poesía quien habla por el poeta, como entonces comprendió que la feminidad era una sola que hablaba por todas sus manifestaciones individuales. Fragmento climático, también es ejemplar en las progresiones temáticas narrativas: del desamor a la femineidad, de la femineidad a la otredad y de los otros a la poesía.

La voz poética manifiesta que todo cuanto hizo en su vida fue en función de su apuesta poética existencial, aunque se equivocó

crasamente por haber confundido medios con fines y métodos con vivencias; es por ello que los dos siguientes fragmentos se refieren respectivamente al procedimiento (“Y tu poética”) y a la concretización de la poesía en palabras (“Y tu retórica”). En “Día veintitrés” el poeta repasa el procedimiento para escribir, lo que acendra el sentimiento de fracaso, al no poder redimirse por el resultado de su labor poética y religar así su rostro y su nombre. A partir de la segunda estrofa, que coincide con un despertar baldío, el poema vuelve a la temática del cónyuge muerto; ahora la esposa —el espejo— es incapaz de reconocer rostro y de pronunciar el nombre del poeta, viudo no por haber fallecido la esposa, sino porque, al ésta rechazarlo, él ha muerto para ella, o bien que, al no coincidir en tiempo y espacio (en sueño o en vigilia), son como dos fantasmas que se alternan para despertar cuando el otro duerme: el mismo tantalismo en la poesía y en el desamor, que se percibe como un destiempo, una alteración entre el ser y el estar de dos amantes, expresado como una indeterminación respecto de si se está muerto o vivo, si se es o sólo se está:

Si no es amor, ¿qué es esto que me agobia de ternura?

Mañana inútil: pájaros y flores sin testigos.

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

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

(84)

Ahora ya se incluye más claramente a las jornadas anteriores como parte del pasado a escrutar, y no sólo el anterior al tiempo diegético, pues la memoria y la escritura hoy hacen ver al poeta de otra manera sus actos, sus ideas y sus propias letras. En estos fragmentos capitulares sobre la poesía, el discurso sobre lo poético se manifiesta en apariencia como discurso amoroso, pero lo vivido, lo escrito y lo interiorizado lo colocan en un nivel de autocrítica más alto, pues la búsqueda erótica fue para la voz poética una de las vías por la que quiso escuchar el nombre de la poesía, fracasando tanto en esto como en lo erótico.

El gozne entre lo amoroso y lo metapoético es en “Y tu retórica” el juicio hacia el lenguaje de un yo pasado, un retórico simulándose poeta, más versificador fallido que admite nunca haberla alcanzado, sino hasta hace dos jornadas, cuando ya el aislamiento hace de éste un hallazgo que por tardío resulta sardónico. Por ello, “Día veinticinco” es un fragmento contrito (“Mosca muerta canción del no ver nada”), aunque mantiene un alejamiento irónico hacia esa misma

contrición. “Día veintiséis” por su parte, persiste en la melancolía en la que se funden el fracaso escritural y el desamor en la imagen de un limonero otoñal, convencionalismo de madurez que reafirma la percepción de la voz poética sobre su muerte cercana, cierto, pero sobre la proximidad del fin de su febrero también, dos sucesos que, como hemos bosquejado, no pueden identificarse; el febrero de *Sindbad el varado* no es una alegoría de una vida, sino de un espacio de sufrimiento, aprendizaje y descubrimiento en esa existencia.

En “Día veintisiete”, como necesariamente habría de ocurrir al anti-Jacob, vuelve a combatir con el ángel:

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.

(87)

Ahora que la historia de *Génesis*, hacia el final del poema, ha adquirido preeminencia sobre los otros personajes referenciales de quienes se enmascara, la subversión de la penúltima jornada hace del ángel bíblico un demonio femenino, como la noche previa al primer día fue tormenta y, por ello, como ya apuntamos, de carácter masculino.<sup>25</sup> La feminización, por tal tantalismo, conlleva la demonización, que es, al cabo, una forma de divinidad, con lo que crea una imagen que comprende el deseo erótico, el anhelo por ser poeta y la fe, como un demonio al que se le desea, pero no se le puede tener, y por quien saldrá herido de cualquier forma; una alegoría que replica aquella delfica de “Madrigal por Medusa”, en lo que observamos la jerarquización y concatenación de recursos metafóricos en los poemas de *Perseo vencido*, incluidos en una narrativa autobiográfica y mítica, que producen una riqueza de correspondencias en toda forma contrastante con el fracaso que los textos refieren. Si la femineidad es un espejo para la voz poética del *Perseo*, la Medusa y el súcubo de abstinencia de *Sindbad el varado* representan el reflejo de la disolución identitaria, manifiesta, como hemos visto, en tan variadas formas.<sup>26</sup>

---

25 En este combate a dos tiempos, no es lejano encontrar el eco de Lautreamont, en la lucha marina contra una criatura angélica en el Canto IV. (2006:126-30)

26 Por ello, discrepamos con la lectura de Labastida respecto de que este fragmento se trata de un sueño. (en Owen, 2004:37-41)

Concluimos, primero, con un dato curioso, del tipo que sustenta una lectura hermética como la de Jaime García Terrés (1980): si el combate con el ángel libresco y marino fue un día anterior al inicio del febrero, entonces la vuelta del ángel femenino es al vigésimo octavo día, un ciclo lunar y menstrual, gesto climático, aunque sutil, de la noción de la femineidad en el poema. En segundo lugar, pensando en la toma de partido por la femineidad de la voz poética, es válido sugerir también que la devoción preferencial por la Virgen es un rasgo muy particular del catolicismo popular mexicano.

## **2.5. Sumario**

Mucho se ha escrito, a partir de los guiños en la obra de Owen y su correspondencia biográfica, sobre la importancia que tuvo la falta de padre en la personalidad del joven poeta, lo cual es innegable: de la orfandad viene la falta de su nombre genuino, la bastardía civil y un creciente cuestionamiento sobre su origen (Vid. Sheridan, 2008:17-70). Sin embargo, por la proporción y profundidad con que aparecen en su obra las mujeres, terrenales, divinas o divinizadas, su tratamiento como otro privilegiado en su obra, y su función en el desarrollo narrativo del *Sindbad* y de *Perseo vencido* en general, la incidencia de un universo femenino es de igual o mayor peso que la figura paterna.

Hemos intentado ilustrar cómo esas pulsiones que el poeta —y la voz poética— confiesa tomar de su propia vida, en una asumida estética narcisista, se convierten en símbolos dentro de sus letras, de modo tal que trascienden lo meramente anecdótico y se vuelven elementos de estilo, con lo que participan igual de la metafórica que de la narratividad, en el caso de *Sindbad el varado*, y entre éste y el resto de los textos que componen su obra mayor, la hilación temática mediante el desarrollo alegórico, la continuación metafórica y la refutación que denota la evolución de la voz poética. Si el conocimiento de su biografía nos ha mostrado valiosas interrelaciones, las marcas de confesionalidad por sí mismas conforman una lectura que puede prescindir perfectamente de conocimientos especializados sobre la vida de Gilberto Owen; en todo caso, como hemos visto, según nuestra perspectiva, era *Perseo vencido* lo que de sí esperaba legar, la obra que esperaba redimiera su andar por la vida bajo el apostolado de la poesía.

Por otra parte, si existe una autobiografía ficcional, una reinención de sí mismo en gran parte de la obra oweniana, también en esa transfiguración hay que incluir lo leído, las influencias vitales, y preguntarse por todo aquello que sabemos de su vida y que, al parecer, no alude ni guiña sobre ello. Desde nuestro punto de vista, la razón estriba en que la confesionalidad sólo es un elemento del proyecto poético de madurez, el cual incluye mostrar la fusión personal de circunstancias vitales, influencias literarias, propósitos

poéticos y de moral artística, elementos confrontados en el juicio a su propia obra, pero con fundamento en los compromisos que asumiera consigo mismo como una directriz vital, acto afirmativo de su identidad ipse —tan genuino como apostolar por la poesía y establecer su nombre— frente a todo aquello en que se manifiesta lo dado —las deidades, el erotismo y la muerte— y, por tal, opuesto a su perseverancia por conformar su ipseidad, lo irrefutablemente suyo.

### **3. “Yo me quemo mucho más cuando escribo”. El testimonio y la palabra dada en Gilberto Owen**

#### **3.1. Preliminar**

En el primer capítulo de este trabajo fundamentamos que la predominancia del discurso identitario en *Perseo vencido* es resultado de una decisión vital y poética que es tematizada en este poemario, donde, mediante juegos de términos contrarios como ser y estar, rostro y nombre, o la recién expuesta entre Eva y María, expresan la importancia de separar aquello que le ha sido dado al poeta, inexorablemente, de aquello que puede ser atribuible por entero a su actuar individual. A partir de esta indagación, hemos comprobado que, más allá de su carácter autobiográfico, se trata de una obra que reconoce su proveniencia de las circunstancias personales y de las lecturas del autor real, es decir, su enraizamiento en el mundo cotidiano que prefigura a los textos y al hecho mismo de haberlos escrito; asimismo, el *Perseo* se vuelca constantemente hacia esa realidad referencial apuntando hacia el futuro, por medio del guiño constante a la figura del lector.

Posteriormente, en el segundo capítulo centramos nuestra atención en la noción de la femineidad, como un elemento común en importancia lo mismo para su poética, que para la devoción religiosa y el erotismo, pues las manifestaciones femeninas representan por excelencia al otro. Si a lo largo de toda la obra, las referencias

masculinas fueron siempre escasas, en *Perseo vencido*, a excepción de los nombres referenciales que utiliza para enmascararse, prácticamente desaparecen, han dejado de ser o aún no son, o bien, como en las alusiones al Dios padre y al padre terrenal, fueron una ausencia a la que se hubo de cubrir con una historia. En cambio: para la voz poética, los avatares de la feminidad son los rostros donde se mira, los espejos sin los cuales no podría llevar a cabo la autocrítica de su paso por el mundo, función de irrefutable trascendencia para la indagación sobre la identidad narrativa, hilo conductor del *Perseo*, según hemos sostenido a lo largo del presente trabajo.<sup>1</sup>

En ambos capítulos hemos ejemplificado que la recurrencia de recursos literarios, en particular la alegoría y la continuación de metáforas, son elementos heterogéneos que en *Sindbad el varado* hallan síntesis en la concreción de un relato, en la concordancia discordante de una trama, sin que por ello el texto deje de ser un poema: de cierta forma, bajo la perspectiva de haberse escrito más para la relectura que para una lectura de primera mano, esta obra

---

1 Resulta interesante citar aquí un apunte sobre la autobiografía como género literario: “Resulta difícil, en efecto, identificar sin más este yo con un sujeto autobiográfico que es entendido a la vez como resultado de las experiencias que constituyen el objeto de la narración y como sustentador aporístico de la fuerza mimética del discurso en que se integran tales experiencias. Es ésta una dualidad extremadamente conflictiva desde el punto en que se convierte al yo simultáneamente en producto y productor del discurso, y tiende, por demás, a hacer primar la segunda de estas facetas en detrimento forzoso de la primera. La retórica de la autobiografía es así una retórica de la suplantación, más aún que de la ocultación.” (Cabo, “Autor y autobiografía” en: Romera, Illera, et al., 1992:135). Owen, mediante sus guiños autocríticos, denota estar consciente de este fenómeno y aplicarlo en su poesía.

exige ser leída en ambos niveles genéricos simultánea y alternativamente, pues los fragmentos pueden leerse como poemas, aunque la lectura cabal de cada uno de ellos debe tomar en cuenta su relación sintagmática —entre el fragmento anterior y el precedente— y paradigmática —de forma discontinua y temática— con otros fragmentos, así como su función en la totalidad del texto y, finalmente, mediante la conformación de una sola voz detrás de cada máscara en cada uno de los poemas del *Perseo*.

Fueron estos aspectos los que nos condujeron a retomar los conceptos de Paul Ricoeur como una guía teórica para nuestro acercamiento a las letras owenianas. No obstante, como bien sabemos, las obras del francés no se proponen conformar una teoría literaria y menos aún una metodología crítica; además, Ricoeur es cauto al momento de asumir sus propias tesis a muchas manifestaciones de la literatura del siglo XX, en las que precisamente la función de narrar es puesta en entredicho.<sup>2</sup> De tal modo, el presente trabajo, a la vez que propone una perspectiva de la poesía oweniana, también indaga en la aplicabilidad de los conceptos del autor de *Tiempo y narración*, con fines críticos, en una obra literaria concreta, cuyos conceptos identitarios la hacen parecer idónea para esa tarea, a la vez que sus características híbridas representan un reto para aplicarlas.

Por ello, en este capítulo hemos de reparar en algunos aspectos que precisan mayor atención, concretamente las

---

2 Como lo explica el autor en el segundo tomo de *Tiempo y narración* (2004:383-419).

implicaciones de la temporalidad en la poesía de Owen, para reparar, al cabo, en los aspectos éticos de la literatura, componentes que no sólo prefiguraron su obra, sino que determinarían todo su quehacer poético y humano hasta su muerte, con la plena intención de que su testimonio poético la trascendiera, lo que entraña otra significativa coincidencia con el hermeneuta parisino, quien siempre se deslindó de posturas que dogmatizaron el pensamiento estructuralista, y por lo contrario siempre ponderó dar al autor un lugar en los estudios literarios, sin volver por ello al psicologismo, a un arbitrario impresionismo o a la llana interpretación biográfica; antes bien, Ricoeur intenta reposicionar al autor, como una figura sin la cual no es posible dar cuenta del complejo fenómeno que representa la literatura, de lo cual *Perseo vencido* resulta un caso paradigmático en las letras mexicanas.

Finalmente, ilustraremos que la figura de Jacob, tras una relectura acuciosa, termina por ser el intertexto principal de *Perseo vencido*, pues mediante una subversión de la genealogía reinterpreta no sólo la propia vida referencial a la que alude la voz poética con el rasgo de la confesionalidad, sino las bases mismas de los credos judeo-cristianos y, con ello, la interpretación del mundo occidental en el siglo XX.

### **3.2. Temporalidad y trama**

Entre el tiempo marcado por el movimiento de los astros, o cosmológico, representado en el calendario, y el fenomenológico, el

cual se experimenta cotidianamente por contraste de duración, memoria y espera, existe un tercero, el propiamente humano, que encuentra su forma solamente por mediación de los relatos, postulado aplicable tanto a la historia y su pretensión de verdad, como a la ficción, el reino del “como sí”, pues ambos campos tienen como factor común “el carácter *temporal* de la experiencia humana” (2007:39):<sup>3</sup> tal es la tesis primordial de *Tiempo y Narración*. Para fundamentarlo, Ricoeur parte de los postulados de San Agustín — aunque retoma también a Kant, Husserl y Heidegger, entre otros—, particularmente en cuanto a las aporías a que dan lugar el discurso del teólogo de Hipona, las cuales, si bien la narración y la metáfora no resuelven, sí tienen la capacidad de volverlas productivas para reconfigurar la experiencia de la temporalidad humana.

Si narrar refigura la experiencia temporal humana, un segundo punto de partida natural sobre el que Ricoeur fundamente su obra es el de la “organización inteligible de la narración” contenida en la *Poética* de Aristóteles (*Opus cit.*, 2006), siendo de particular importancia para Ricoeur los conceptos de *mhytos* —el acto configurante, la acción de componer la trama— y *mimesis* que, según subraya el autor francés, es “mimesis praxeos”, es decir, la representación de las acciones de alguien (101),<sup>4</sup> por lo cual, tanto

---

3 Cursivas en el original.

4 “Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible. De este modo, Aristóteles llega a decir que el *pathos* es un ingrediente de la

*mimesis* como *mythos* deben ser entendidos como acciones, no como estructuras. Esta dimensión actancial obliga, pues, a distinguir “la narración en sentido amplio, definida como el ‘qué’ de la actividad mimética, y la narración en el sentido estricto de la diégesis aristotélica” (88), donde el carácter de los personajes está supeditado a la trama, creando así una percepción de causalidad y completud.

Si bien Ricoeur apunta que la prescriptiva aristotélica de narrar encuentra un reto de aplicabilidad en expresiones no narrativas de la historia y, por supuesto, en manifestaciones literarias como la novela contemporánea, apenas contempla el filósofo la aplicación de sus propias propuestas para la poesía, mientras que en nuestro acercamiento nos hemos valido de ellas con el fin de postular que *Perseo vencido*, basado en un discurso identitario, crea una voz, un carácter unitario para todos los textos; sin embargo, también hemos sostenido que *Sindbad el varado* propiamente narrativiza, es decir, que los elementos heterogéneos —tales como peripecias, lances patéticos, etc.— se subsumen en una trama, sin dejar de funcionar también como un poema hecho de poemas. En este sentido, podemos

---

imitación o de la representación de la praxis. La ética opone estos términos, la poesía los une”. Páginas más adelante, Ricoeur amplía este punto: “... la pertenencia del término *praxis* a la vez al dominio real, propio de la *ética*, y al imaginario, propio de la *poética*, sugiere que la *mimesis* no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de transposición ‘metafórica’ del campo práctico por el *mythos*” (Ricoeur, 2007, 103). Justamente, esa referencia al antes de la creación poética es, para Ricoeur, la *mimesis* primera, que retoma elementos del mundo real de manera prefigurativa.

argumentar que el *Perseo* se inscribe, en el contexto de la literatura universal, entre aquellas obras que tienen como temática principal la identidad del hombre en el siglo XX, tales como *Ulises*, *En busca del tiempo perdido* y *Los alimentos terrestres*, entre otras, títulos cuya influencia en el poeta y en la generación Contemporáneos ha sido bien documentada; la misma hibridez entre poesía y prosa de numerosos textos del poeta, responde también a ese afán experimental de modernidad.

Todos los textos del poemario se correlacionan mediante ese hilo conductor, y la recurrencia de recursos literarios, como la visión subversora, el enmascaramiento y el permanente empeño por transparentar su autobiografismo en vivencias y en lecturas, constata esa relación; en este sentido, cada uno de ellos, así como los fragmentos del *Sindbad el varado* —leídos fuera del contexto poemático— cumplen con la función de configurar la construcción de un carácter, en el llano sentido de ser correlato de la actividad mimética. En el poema del naufrago, por su parte, donde los sucesos episódicos son unificados dentro de una totalidad temporal, en una plenitud de sentido, mediante una trama, existe una auténtica composición diegética (Pimentel, *Loc. cit.*, 12-23).

La narratividad del *Sindbad* se centra en un narrador personaje, mediante un discurso figural directo, pues aunque los interlocutores en diversos momentos son otros personajes —la amada, la poesía, divinidades— y también a menudo el discurso narrativo presenta las

funciones de acción en proceso, emotiva, comunicativa o gnómica, el conjunto de los 28 fragmentos tiende primordialmente a la función de caracterización —es decir, aquella forma del discurso figural en la que el personaje se caracteriza a sí mismo y a otros personajes. Vid. Pimentel (1998:86-91)— de la voz poética, dentro de un período y circunstancias determinadas: un febrero, tras una derrota con el mar literario, a un personaje entrado en una madurez que avizora la muerte. Como hemos visto en capítulos anteriores, parte de su aparente cripticismo en una primera lectura se debe precisamente a que los sucesos de la narración se sustentan en metáforas continuadas y en alegorías. Entre las primeras, hemos mencionado ampliamente la de isla mujer; en contraste, el hecho de que el *Sindbad* transcurra en un febrero representa una alegoría, pues todos los elementos del poema se supeditan a su influjo.<sup>5</sup>

Febrero es por definición el mes más atípico del año; esa característica, en esta larga narración poemática, representa al

---

<sup>5</sup> Alcántara (*Opus cit.*, 2002, 27-8) afirma que *Sindbad el varado* no es propiamente un poema narrativo, pero sí “un poema calendárico”; sin embargo, como venimos señalando, la evolución de un carácter en el paso del tiempo y a causa de circunstancias determinadas implica narratividad. Cuando explica que: “El carácter narrativo de los mitos imprime frecuentemente a la poesía de Owen la apariencia de fábulas o anécdotas, o bien una percepción del tiempo entendido como una direccionalidad, como sentido-hacia, como avance e incluso como fatalidad” (*Loc., cit.*, 2002:24), no queda claro cómo puede ser nada más “aparente” esta narratividad. Sheridan también la reconoce parcialmente, en *Sindbad el varado*, y escribe: “El día 28 (‘Final’) retoma el ‘relato’ y parece narrar lo que sucede inmediatamente después de la escena climática.” (2008:66-7) El entrecomillado es significativo, pues su ausencia sería reconocer la narratividad poemática abiertamente.

mismo tiempo una aberración de la mismidad temporal —una excepción para el régimen calendárico de todos— como la excepcionalidad que representa el poeta dentro de esa mismidad, cuyo nacimiento y anunciada muerte en ese mes se deben a la maldición causada por un Dios omiso que le da la espalda y lo hace huérfano de lo divino —además de serlo ya de lo humano— a él y a toda su estirpe encarnada en el nombre —literalmente, en el apellido Owen—, el mismo que el transparentado autor real usurpara en la búsqueda de identidad civil. Nombre y fecha de nacimiento, pues, señas identitarias que unen a cualquiera en lo *idem*, para el poeta son elementos que lo hacen singular —el nombre por su propia decisión, la fecha por el sino—, no en el sentido de volverlo distinto a sus semejantes, sino en cuanto que lo apartan de ellos. La alegoría de febrero, pues, nos permite distinguir, en *Sindbad el varado*, el destino infausto del poeta, que le amputa elementos vitales de la mismidad y pone en riesgo lo que de su ipseidad pudiera legarse a los otros.

La estructura bitacoral es también una manera de mostrar el entrecruce entre el tiempo fenomenológico y el tiempo diegético, pues la bitácora registra progresiones hebdomadarias visibles en “Día siete” (y su ebriedad en el séptimo día civil a partir del naufragio), así como en “Día cuatro” (primer domingo calendárico —y día de descanso religioso— en aislamiento); lo mismo podría decirse de “Día veintiocho”, donde resulta claro que el ciclo de la diégesis se cierra

desde el punto de vista narratológico, y el fin del tiempo mítico en cuanto a lo poemático, entrecruce perceptible también en cuanto a la función anual del febrero oweniano. El vaticinio de morir provoca una irrupción del tiempo vivencial del poeta en el tiempo cosmológico, simbolizado en el calendario. El domingo cuatro y el martes trece se implican en el eventual cumplimiento de lo profetizado para ese año particular, pues cada febrero —haya o no naufragio— la voz poética, autor implicado que transparenta al autor real, zozobra en espera de la muerte, o sea, nos remite a la confesionalidad de un año en específico en el cual la angustia de morir, cada año más acerba por el natural avejentamiento, era casi una certeza y, con ello, las fugas de la muerte connotan la resurrección simbólica (de paso, poniendo de relieve el intertexto de los Evangelios).

En tanto que hay una intromisión del tiempo fenomenológico en “Día dieciséis ‘El patriotero’”, así su muerte profetizada irrumpe en cada febrero, haciendo que todo día cuatro sea domingo y todo día trece de este mes sea para el poeta un martes, lo que proviene de la maldición divina que pesa sobre los Owen. Sin embargo, más que el avejentamiento, es la derrota frente a la tormenta, que a su vez influye para el rechazo amoroso, la causa detonante del ámbito y las circunstancias que produjeron el posterior desarrollo de carácter, es decir, que el proceso narrado en *Sindbad el varado* no forma parte de una circularidad, sino de una circunstancia específica; aun el segundo combate con el ángel en “Día veintisiete” —que tiene lugar

también un martes— a diferencia de la angustia por la muerte, y pese a conformar el intertexto jacobiano, es también por lo anterior un suceso irrepetible, propio de ese año en particular. En ese sentido, las *Tres versiones superfluas* corroboran que si bien la cautividad y el exilio prevalecen, el espacio temporal y geográfico de la derrota, el desamor, el autoescrutinio y las revelaciones —en cuanto a la poesía, la femineidad y la identidad— han concluido. Los tres poemas que conforman esta serie establecen derivaciones para los años bisiestos, lo cual, en cierto sentido, da un plazo máximo de vida a la voz poética, sea en condiciones de ceguera, parálisis o vejez, de no más allá de doce años, connotación macabra en todo concordante con la diégesis poemática, conformada por el entrecruce de tiempos fenomenológico y físico.

Así pues, la evolución de carácter en el *Sindbad* es la columna vertebral de una trama, prefigurada alegóricamente en “Madrigal por Medusa”, tomado como un motivo a ser ampliado en las *Tres versiones superfluas* y refutado —al menos en cuanto a lo erótico— en *Libro de Ruth*. Por supuesto, el desarrollo psicológico y el sustento de la trama en el carácter no se opone a la preeminencia de la acción sobre el personaje, como propugnaba Aristóteles, si entendemos acción como un acto moral y literario del narrador, que no es sino la misma obra que está ante nuestros ojos. Gilberto Owen, con una poética del yo propone una forma de narrar a través de la poesía, y lo que narra es la búsqueda de armonizar una identidad de

principio disociada. *Sindbad el varado* connota, en ese sentido, la imposibilidad de resolver las aporías entre la conciencia interna del tiempo y la sucesión objetiva, y por ello mismo, como apunta Ricoeur, se hace “más urgente la búsqueda de las mediaciones narrativas entre la concordancia discordante del tiempo fenomenológico y la simple sucesión del tiempo físico” (2006.2:661). Si hay una hilación temática en todas las partes del poemario, en el poema del naufragio existe narración.

Desde nuestro punto de vista, como hemos sugerido previamente, el carácter narrativo del *Sindbad* es un intento de mediación para denotar el cambio de un ser humano, en un contexto de autocrítica vivencial y literaria, pero también en el contexto de la identidad como tema literario de su tiempo. En otro sentido, esa narratividad forma parte de un continuum en la obra del autor, junto con *Novela como nube* y *Línea*, en cuanto a la experimentación entre los lindes formales de poesía y prosa;<sup>6</sup> de ser así, y según hemos

---

<sup>6</sup> Lo cual, como hemos señalado en su momento, tiene antecedente en éstas, sus dos obras de carácter vanguardista. “... Gilberto Owen (...) fue quizá el único del grupo que asumió varias de las conquistas de las vanguardias, como no sucedió con la obra de madurez de sus compañeros, caracterizada más bien por el retorno a las formas tradicionales...”. Quirarte, *Opus cit.*, en: Fernández, 1988:168 [El mismo Sergio Fernández, en la “Introducción” a esta edición, aclara sobre la afirmación de Quirarte: “...que dicha frase así, pudiera indicar un snobismo (...), pero su caso es el de alguien que va al centro mismo de la poesía... (*Ibid*:15)]. En cambio, en la antología *Poesía en movimiento* (Paz, Chumacero, et al.,1979) leemos: “El tercer poeta de este grupo es una figura nocturna: Gilberto Owen. El surrealismo, el mundo del sueño, despunta en su obra.

desarrollado, se trata de un rasgo que el poeta reconoce como parte de su ipseidad, en la inteligencia de que el *Perseo* fuera un legado, a la vez cumbre, representativo de todo su quehacer literario y paradójicamente autocrítico.

Los géneros literarios, como hemos apuntado, son para Paul Ricoeur parte de la segunda mimesis; cuando un poeta, como Owen, los cuestiona al fusionarlos en sus obras, hace de este afán parte de su poética que, por supuesto, en el caso de nuestro autor, está íntimamente relacionado con la memoria, como la vía ineludible para discernir su ipseidad de lo *idem*, en tanto anclaje de su situación actual a la historia, y como una prognosis de tipo ético que tiene que ver con el cumplimiento de su palabra; por ello, en páginas anteriores apuntábamos que, de la temática del fracaso literario y personal, el poeta se las arregla para rescatar su vida literaria y, por ende, el sentido ontológico de su propia existencia, aun si no es en vida cuando alcanzare este cumplimiento.

Si en *Sindbad el varado* es la enunciación narrativa de una toma de conciencia frente a lo que la voz poética ha sido y en lo que ha devenido, ahora que está alejado de sus semejantes, *Perseo vencido*, visto como un todo, representa una reflexión sobre la temporalidad humana en distintas fases, a partir de una situación

---

Tal vez no cerró los ojos del todo, o los cerró por muy poco tiempo, pero en sus poemas en prosa el idioma español habla como un sonámbulo, sin tropezar jamás con las palabras.” (15)

vivencial alegórica. De la petrificación mítica del Madrigal, al tiempo fuera del tiempo que representa el febrero metafórico del que Sindbad saldrá otro; de las variaciones que representan las *Tres versiones superfluas*, a la instantaneidad del eros y la inexorabilidad de la muerte en *Libro de Ruth*, acontece el desarrollo del carácter de la voz poética. Todos los poemas del *Perseo* indagan sobre la contradicción entre el tiempo que llevó al autor configurar una gesta personal y la discordancia que produce el cambio paulatino del autor implícito —que se refleja en los distintos personajes que conforman su voz poética— conforme va escribiendo y revisando sus escritos anteriores, registrando cambios diarios y hebdomadarios, lo mismo que indeterminados, corrigiéndose y refutándose permanentemente con la voz de un poeta maduro, en cuenta regresiva contra la muerte y el olvido.

El discurso mitificador-biografizador crea un vaivén entre la muy singular experiencia de un poeta con nombre y que tuvo rostro, en una época y circunstancias determinadas, y la universalidad de un como sí conformado en gran parte por las abundantes alusiones intertextuales; un vaivén entre el espacio vital de un hombre y la vivencia universal de un poeta de todas las eras confrontado con la visión crítica de su propia obra, vista con el extrañamiento del creador añejo frente al joven, y al creador de ayer frente al crítico de hoy, quien, en gran parte y de manera paradójica, hace de su autocrítica legado. Por ello, el paso del tiempo es representado de

manera tal que reconstruye la historia de un como sí, por medio de la memoria, a partir de lo inmediatamente anterior al tiempo diegético; pero los alcances de ese ejercicio memorioso van más atrás de ese tiempo, hacia el origen biográfico —reconstruir la historia de su gestación— y hacia el origen mítico: el poeta en tanto viajero y sus naufragios. Mediante esa reconfiguración de sí mismo, el poeta también accede a lo intemporal —en gran medida por medio de la red intertextual que conforma el poemario— y aun a su relación con la divinidad, aunque en forma de un reclamo, como un personaje romántico.

El narcisismo, como podemos atisbar, dista mucho de ser una banalidad en la poética oweniana. Sustentado en su poética del yo, Gilberto Owen hace de su propio proceso configurador, al que Ricoeur llama mimesis II, por un lado parte de la *praxis* aristotélica, las acciones de un hombre que la configuración hacen concordar en un relato y, con ello, las convierte, hasta cierta medida en parte de la semántica de la acción, propia de la mimesis I. Simultáneamente, en la apelación a resucitar por medio de su obra, el poeta implica el pasado y el futuro, la memoria y la palabra dada, postulando el oficio de escribir como parte de lo que la voz poética retoma del como sí y que decidiera hacer de ello la columna vertebral de su ipseidad. Con lo anterior, los poemas del *Perseo* apuntan hacia el momento mimético de la refiguración —a la que Ricoeur denomina tercera mimesis—, función propia de la lectura; por un lado, las claves

interpretativas, tanto las confesionales como las de la red intertextual y narrativa, muestran la voluntad de ser releído, no de ser incomprensible; por otro, el poeta muestra sus cartas, al dejar en manos del eventual lector el cumplimiento del compromiso ético que el autor asumiera al comprometerse en sacerdocio con la poesía.

### **3.3. Memoria y palabra dada**

Sin identificar llanamente la temática y recursos de Gilberto Owen con los términos riquerianos que hemos manejado, ciertamente éstos nos han permitido clarificar la lucha consciente del poeta mexicano por incorporar como temas y motivos en su obra el fenómeno de la literatura, con un énfasis en los lectores como un postulado ético y una necesidad ontológica. A cambio, los conceptos del filósofo francés hallan en una obra como la de Owen un caso paradigmático en cuanto a las posibilidades que estos tienen de aplicación concreta en un acercamiento académico de crítica literaria. Sin embargo, es posible que esa misma coincidencia hace que a ninguno de los dos autores le haga justicia nuestro trabajo; por ello, no podemos concluir nuestro acercamiento sin abundar en aspectos éticos que, para ambos autores, desde sus sendos y distintos quehaceres, fueron fundamentales en su manera de concebir y de ejercer la literatura.

La preocupación de Gilberto Owen por trascender la muerte, mediante una obra legado, autocrítica, sustentada en un discurso

mítico-confesional que apela constantemente al lector, crea una bisagra para llegar a la última parte de nuestro trabajo. En el último de sus libros publicados, *Caminos del reconocimiento* (2006<sup>a</sup>), Paul Ricoeur parte de la polisemia de este término, representada en la lexicografía de dos diccionarios franceses —*Grand Robert* y *Littre*—, para ilustrar una dinámica existente que va del reconocimiento-identificación, al reconocimiento de elementos relacionados con la ipseidad, y así hasta llegar al reconocimiento como gratitud; según el francés, tras revisar las acepciones, el término “reconocimiento” en su lengua se resume a “tres ideas madre”: la primera relacionada con aprehender algo por el pensamiento, distingue e identifica; la segunda relativa a la admisión de algo por verdadero, y la tercera se refiere a “Confesar, mediante la gratitud, que uno debe a alguien” (26).

La visión subversora, enunciada de principio en “Madrigal por Medusa”, implica en cierta medida reconocimiento en tanto que la voz poética acepta su derrota y la establece alegóricamente con una rigidez marmórea. Pero el hecho de que el poema obertura se ubique en el nivel mítico del discurso excluye un elemento fundamental para una filosofía del reconocimiento: la duda (53-4).<sup>7</sup> Será la crisis que plantea el desarrollo diegético del *Sindbad* el catalizador que obligue a la voz poética a enjuiciar todo aquello que antes creyó distinguir de

---

7 Por ello, concluye Ricoeur, Descartes no es una base viable para fundamentar filosóficamente este tema.

sí mismo, de su obra y de su propio quehacer como poeta. Estar varado no es estar inmóvil; la petrificación del Madrigal deja sólo un gesto, mientras que la cautividad, por acerba que sea, permite al náufrago indagar en la memoria y aun —como hemos apuntado— respuntar un porvenir, así éste sea después de muerto; su desgracia no le impide la claridad de conciencia para separar aquello que él ha sido de aquello que le ha sido impuesto, su ipseidad de la mismidad, y aun ésta del destino, de la maldición personal que trastocó sus señas identitarias.

El mismo “Día primero” inicia con el asombro ante la falta de reconocimiento mutuo en el rostro de los amantes: “Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos”, verso donde también encontramos que la voz poética en primera instancia comprende que ha dejado de ser reconocido como interlocutor amoroso, aun cuando hayan de pasar varias jornadas antes de poder asimilarlo y luego admitirlo cabalmente, más aún, antes de poder atisbar, si no gratitud, sí la superación del rencor y una pálida posibilidad de porvenir. Antes, tuvo que reconocer en toda mujer un avatar de la femineidad, para luego llegar a la admisión de haber estado sus versos lejos de la poesía, que es una representación más de la femineidad con la que el poeta tuvo desencuentros.

La refutación implícita que hace *Libro de Ruth* al lamento amoroso y el temor por la muerte presente en los poemas previos, conlleva también, como expusimos en el capítulo anterior, el

reconocimiento de que el erotismo es ineluctable, lo que ata al poeta a la mismidad, pero que su destino en ese ámbito será siempre adverso. Las *Tres versiones superfluas* entrañan un reconocimiento de quién se es, posteriormente a la confusión que prevalece en el *Sindbad*, sin que ello suponga, como es de esperarse, una total trascendencia con plena ausencia de dudas, antes todo lo contrario, sólo que marca un testimonio posterior a las revelaciones, tan íntimamente ligadas al acto de reconocer, en los distintos sentidos que explota Ricoeur del término, epifanías que responden al ejercicio memorioso y escritural de la voz poética, sin librarlo por ello de la soledad, el miedo ni la muerte. Por ello, en *Libro de Ruth* la voz poética se rejuvenece en el amor fugaz de la pareja y acepta sin reclamo el final de sus días.

Como podemos ver, el reconocimiento es un concepto consecuente con el fin de redondear el tema de la identidad narrativa, pues, tal como señala el mismo autor de *Sí mismo como otro*: “¿No es cierto que pido ser reconocido en mi identidad auténtica? Y si, por fortuna, tengo la suerte de serlo, ¿no se dirige mi gratitud a aquellos que, de un modo u otro, reconocieron mi identidad al reconocerme?” (2006a, 13). En efecto, es sintomático el hecho de que, para el poeta mexicano, el otro resulte al cabo mucho más que una abstracción: el poeta del yo, del aislamiento y de la soledad, comprende que sin otros él no es, que al no ser leído no habrá sido jamás. Así como la transparentación de la referencia en Owen hace indisoluble lo

confesional de lo mítico, también con ello, hace indisoluble lo literario de lo vivencial, lo artístico-estético de lo ético que conlleva.

Sin duda, es importante reconocer el grado de responsabilidad que la voz poética del *Perseo* se atribuye en este escudriñar aquello que reconoce como parte de su ipseidad, qué pertenece a su mismidad y lo que corresponde a las adversidades asestadas por acción u omisión de la divinidad judeocristiana. En este sentido, los personajes literarios con los que el poeta se enmascara le brindan la ocasión, siempre en la lógica subversora del intertexto, de mostrar un rasgo importante que el autor implicado reconoce de alguna manera al embozarse con ellos, en lo individual, así como en lo colectivo, tal como lo emblematiza su campo de lucha en los versos de “Día primero” —“desde Homero hasta Joseph Conrad”—, que delimitan su pertenencia como autor y como lector a la tradición literaria y, por tanto, dotado de pleno derecho a subvertirla. De ese modo sutil se inscribe, aun en sus referencias librescas, dentro de una mismidad, o categorías de la identidad ídem, lo cual apunta a la universalización de su caso, por un lado, y por otro a la definición personal, confesional, del hombre en desgracia lejos de su patria, circunstancias que, como hemos visto, no lo eximen de responsabilidad y, por tanto, de imputación.<sup>8</sup> Este rasgo que se ejemplifica en lo individual y en lo genérico a lo largo de todo el

---

8 Ricoeur lo ilustra en el grado de responsabilidad que adquieren, mediante el reconocimiento, Ulises y el rey de Tebas de *Edipo en Colono*. (*Caminos...* 2006:102.109).

*Perseo* se establece como una condición a la cual responde el desarrollo de carácter, que es lo que permite reconocer a una voz poético-narrativo en todos los textos del poemario. En ello encontramos relación con las palabras de Emmanuel Levinas: “Pero la identidad no es únicamente una salida de sí, sino también un retorno a sí mismo. (...) Su libertad está limitada inmediatamente por su responsabilidad. En eso reside su enorme paradoja: un ser libre que ya no es libre porque es responsable de sí mismo.” (2004:93)

Por ello, la admisión de la derrota, la superación del abandono amoroso, los hechos puntuales que se atribuye el poeta en las *Tres versiones* y, por supuesto, la irónica paráfrasis de *Libro de Ruth*, representan también actos de voluntad que parecen momentos de lucidez dramática en que la voz poética encuentra que no todo le ha sido impuesto. Llama la atención, por ejemplo, que no exista un reproche —a diferencia de lo que ocurre con el dios judeo-cristiano— hacia la sociedad, ni hacia la femineidad, ambos, elementos de lo otro que es el poeta. La jerarquización es significativa: a la divinidad masculina le imputa indolencia; sobre su amada prorrumpe un lamento —se victimiza—, pero a partir de ello juzga también los actos equivocados y pecaminosos imputables sólo a su propio actuar, lo que Ricoeur llama llanamente “pena” (1994:4).

Gilberto Owen retoma la esencia de su lucha por la poesía, en el amor, contra el destino y a contrarreloj de la muerte, de un mito

griego mediante una vitrificación efrástica,<sup>9</sup> pero es de una obra contenida en las *Mil y una noches*, cuya esencia es hilar un relato tras otro, de la que el poeta desarrolla el dilema ético de su origen y su promesa en un poema narrativo, donde parte del tema es justamente la lucha por crear una obra sobre lo mismo que nos ha narrado toda la literatura universal, dejando a la vez un testimonio de su irreductible individualidad y sobre la particularidad histórica que le tocó vivir, la era desde donde mira la historia, el tiempo mítico e indaga sobre su origen y su destino específicos, es decir, las circunstancias en que se ha desarrollado su ipseidad.<sup>10</sup> La conciencia ética que comprende todos estos aspectos provoca que el poeta, como *Edipo en Colono* —en lectura de Ricoeur— se reconozca, incluso cuando padece, como agente, no como mera marioneta.<sup>11</sup>

---

9 Rosas Martínez llama la atención sobre una carta del poeta dirigida a Luis Alberto Sánchez, que la visión poética que inspiró el Madrigal la obtuvo de contemplar una escultura sobre el mito de Perseo y la Medusa. (Opus cit., 64-5).

10 Escribimos modernidad en el sentido paradójico que le da Jauss: “La palabra modernidad, que debería servir para hacer resaltar lo natural de nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (si miramos retrospectivamente) la pretensión que formula viene continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico” (1976:13).

11 Ricoeur ve un parentesco entre el reconocimiento de sí —fase intermedia entre el desarrollo del reconocimiento en su evolución hacia el reconocimiento en la otredad— y la atestación, que es una aserción del tipo “creo que puedo”, en cuanto a que los griegos atribuían a los agentes de la acción una responsabilidad, aun cuando no cometieran una falta voluntariamente, como Edipo. Así “al reconocer haber hecho tal acto, los agentes atestiguaban implícitamente que eran culpables de él” (Cfr. 2006a:124-8). Es decir, la voz

Precisamente sobre este punto, el filósofo parisino encuentra una aportación de las obras modernas al pensamiento ético, en cuanto al reconocimiento de sí, con respecto de los mitos griegos: “...no es principalmente en el plano de la temática —la del reconocimiento de responsabilidad—, sino en el de la conciencia reflexiva de sí mismo implicada en este reconocimiento”, a lo cual llama ipseidad, en el sentido del *self* y *selfhood* de lengua inglesa (*Ibid*:121). El poeta testimonia también, de este modo, un empeño de su tiempo, consciente de que ello también sería parte de lo que renacería cuando supiéramos, sus lectores, “su vida por su muerte”. Simplemente el “poder decir” ya es parte también de la atestación, en términos riquerianos, pues, como los héroes de las tragedias griegas y los homéricos, quien padece dice su nombre y habla de su padecimiento (126-8). Si revisar la memoria y llegar a un reconocimiento de sí más justo y honesto es un hacer, la voz poética del *Perseo* cumple con el “yo puedo hacer”, segundo rasgo de esta dialéctica del reconocimiento de sí; pero además, también llega al tercer rasgo, que es el de poder contar y poder contarse, donde la identidad de sí se proyecta, necesariamente como identidad narrativa, tal como el mismo hermeneuta francés explica, retomando la relación de narrar-se con la temporalidad:

---

poética oweniana no elude por completo las imputaciones a la divinidad, sino que las acepta, como hemos apuntado, de una manera estoica.

Teniendo en cuenta esta dimensión, es como la identidad personal, considerada en la duración, puede definirse como identidad narrativa, en el cruce de la coherencia que confiere la construcción de la trama y de la discordancia suscitada por las peripecias de la acción narrada. A su vez, la idea de identidad narrativa da acceso a un nuevo enfoque del concepto de ipseidad, el cual, sin la referencia a la identidad narrativa, es incapaz de desplegar su dialéctica específica...

(134)

Por supuesto, la dialéctica a la que se refiere Ricoeur es la de la inmutabilidad de la identidad ídem, y la mutabilidad de lo *ipse*, al que llama el sí considerado en su condición histórica (*Ibid*, 134). En la obra que ahora nos atañe, esa dialéctica es evidente al punto que es tematizada en la trama poemática del *Sindbad*.

Así, la voz poética, en ningún modo evade imputabilidad, ni siquiera al denunciar el abandono de Dios. De hecho, las distintas formas en las que Owen problematiza el asunto del *idem* y el *ipse* son lo que Ricoeur considera variaciones imaginativas “gracias a las cuales las transformaciones del personaje tienden a hacer problemática la identificación del mismo” (135), pero sin abandonar nunca su responsabilidad personal, aun cuando ésta parezcan ser demasiado confusas e inasibles. La voz poético-narrativa del poemario nunca abandona un centro de identidad sustentado en los actos que reconoce propios; los problemas de identidad vienen, en todo caso de una maldición impuesta por haber recobrado lo que le

debería corresponder —como a cualquier otra persona— para tener señas identitarias mínimas. Uno de los rasgos, desde un punto de vista ético, donde mejor puede apreciarse esta cualidad en la poesía de Owen es en la promesa: aquella que ha mantenido hasta sus últimas consecuencias, la de consagrarse a la poesía; la otra, relativa a la anterior, es que parte de él renazca en sus lectores póstumos. Es una forma de mantenerse, de aún ser, gracias a sus letras, pese a todos los cambios ya sufridos que nos refiere poética y narrativamente, además del instante supremo que representa la muerte.<sup>12</sup>

La memoria apunta hacia el pasado, la promesa al futuro; en la primera predomina la mismidad, mientras que la segunda es paradigma de la ipseidad; cada una tiene su opuesto, en el ámbito del reconocimiento de sí, de la identidad personal: por la memoria, el olvido; para la promesa, la traición (145). Ya hemos resaltado el hecho de que el cumplimiento de la promesa del poeta resida en la paradoja de que leamos acuciosamente una obra que trata sobre la derrota del artista o del amante; como el Booz oweniano, la aceptación de una derrota para no ser derrotado, pone de relieve un acto afirmativo de ipseidad. Para hacernos ver de sí su conflicto de identidad, la voz poética nos lleva por un viaje memorioso, donde uno de los hallazgos es que prometer, mantenerse en la palabra empeñada y eventualmente cumplirla es una persistencia de “querer

---

12 Aquí es pertinente citar las palabras de Montemayor (1981:75): “Gilberto Owen no canta para conocer o ensalzar: canta para ser.”

lo que una vez se quiso”, una “memoria de la voluntad”<sup>13</sup> que sirve al poeta para ponderar cuánto sacrificó en función de su promesa.

### **3.4. La genealogía de un huérfano**

Luego de leer el *Perseo*, el mito fundacional del pueblo judío se proyecta, gracias al tema de la memoria y la promesa, como el intertexto más influyente y, por ende, donde la poética subversora — que no es sino la preeminencia de la voz poética, en tanto lector poético de la literatura universal— se eleva a mayores alcances, y un elemento por el cual esta visión oweniana opera en la referencia del Pentateuco es justamente el punto más acerbo tanto de su propio abandono, como de lo sacro que representa esa historia para sus creyentes: la genealogía. Abraham, descendiente de Noé, — personaje que representa totalmente lo contrario a un náufrago—, engendra en la vejez milagrosamente a Isaac (cuyo drama Kieerkegard ilustró admirablemente<sup>14</sup>), quien al cabo sería el padre de Jacob y Esaú. La implicación de la subversividad oweniana es clara en el punto del padre y tiene como correlato la propia vivencia de Gilberto Owen: quien debió de bendecirlo muere antes de poder

---

13 Ricoeur lo retoma de Nietzsche (*Caminos...* 2006:171).

14 En *Temor y temblor* (s/a). Recordemos que Jehová, para probar la fe de Abraham, exige en sacrificio a su primogénito, para desdecirse de su exigencia en el último momento, dejando marcado de por vida a Isaac, el indultado cordero sacrificial. (*Vid. Génesis 21-2, en Biblia de Jerusalén, 35-7*)

hacerlo, por lo que la suplantación bíblica se invirtió: no combate con un ángel y posterior renombramiento, sino, al renombrarse, cae de la gracia divina. En lugar de una vida con esposas y siervas, el poeta termina solo en una isla, mujer que lo desterró de sí al rechazarlo. Esa genealogía de inexistentes, no obstante, es un asidero que, en la orfandad divina y terrenal le permite, al cabo, reconocerse en ascendencia y descendencia como parte del linaje de los excluidos: el huérfano, el desterrado, el viejo, el ciego, el paralítico, el amante abandonado, el poeta sin poesía.<sup>15</sup>

La genealogía bíblica, como intertexto de la poesía oweniana, constituye un continuum fundamental, prueba de ello es la implicación de *Libro de Ruth*, pues Booz es abuelo de David. Rut, en la Biblia, representa la conversión de una profana —era moabita y siguió a su suegra Belén, tras morir el hijo de ésta, primer esposo de Rut— por cuya lealtad se consigue la continuidad del clan familiar:<sup>16</sup> todo lo contrario en la paráfrasis oweniana, donde se sugiere que Booz es dejado por otro amante (“Y sólo sé que no soy yo,/ el durmiente que

---

15 Por ello no puede comprenderse cabalmente el *Perseo* en función de su biografía, pues, de ser así, un suceso tan significativo como ser padre pudo haber sido plasmado en este libro; en la omisión de tal suceso vemos una diferenciación tajante entre el autor real y la voz poética, pues a ésta le va, dada la rigurosa subversión intertextual de la *Biblia*, la falta de descendencia: no así a Gilberto Owen y todo lo contrario que el renombrado Israel, padre de las tribus del pueblo elegido. (Vid. Génesis 25-37., en *Biblia de Jerusalén*, 41-55) La procreación no asunto de la voz poética oweniana, sino por connotación; al contrario de lo que fue para el poeta Gilberto Owen.

16 Vid. *Nueva Biblia de Jerusalén*, (*Rut*, 311-314 y *El Evangelio según San Mateo*, 1419).

sueña un cedro Huguiano, lo que sueñas”, 104) con lo cual la descendencia se hace sospechosa de ilegitimidad por bastardía. Si bien existe un gesto crítico hacia los mitos y leyendas judeocristianas, es cierto también que el poeta se apropia de ellas como materia de subversión. En *Sindbad el varado* lo observamos, por ejemplo en el crucial “Día cuatro”, cuando se autonombra Owen y a ello atribuye el abandono divino a su estirpe; también lo vemos en las alusiones a Cristo, una más de las máscaras del poeta, que adquieren relevancia a la luz de que el Hijo del Hombre también es descendiente de Booz. Así, la resurrección —en las fugas del *Sindbad*— y, más aún, las cinco heridas angélicas que menciona en “Día primero” y luego desarrolla en los “rescaldos”, devienen rasgos cristianos que igualan a la voz poética con el redentor, porque éste es hijo de Dios y aquél, en cambio, es hijo de un fantasma que, a su vez, clamará en una isla desierta su palabra y la esterilidad será su única estirpe.

Escribir para la relectura fue un credo en Owen, lo mismo que para los Contemporáneos, también lo fue el afán de experimentar con los límites de distintos géneros literarios; llevarlo a su término de una manera aún más lograda y radical que en sus obras anteriores, debe de considerarse, en el caso del poeta sinaloense, como un acto destinado a fortalecer su identidad ipse, mediante el cumplimiento de su palabra. El poeta nos advirtió que renacería en sus lectores, quienes diríamos, al indagar en los misterios de su vida y su obra:

“Un poco de humo se retorció en cada gota de su sangre”;<sup>17</sup> por ello, en cierta forma, el poeta nos convierte en parte de su genealogía como sus auténticos descendientes. Por ello, de manera más intensa que muchos otros poetas, la riqueza interpretativa de sus letras nos responsabiliza de ser fieles a la urdimbre metafórica y narrativa de sus textos, sino también nos insta, casi obliga, a tomar el riesgo de una lectura personal por alguno de sus numerosos vericuetos, pues, como escribe Ricoeur: “Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió” (2006.3:43), palabras que el poeta mexicano sin duda suscribiría.

---

17 Quirarte recuerda que la granada es un símbolo cristiano de la Iglesia, por ser tantas semillas dentro de un sólo fruto, y por otro lado un simbolismo pagano de retorno cíclico de la vida y la reproducción: “Su estallido es el momento fundamental de todo el poema, porque a esa ‘mitad de la canción’ han desaparecido los posibles titubeos de la empresa: sólo queda la fe, la fe que la sabiduría tradicional ha calificado de ciega” (1990:170-1).

## Conclusiones

Hemos visto a lo largo de este trabajo que en *Perseo vencido* se condensan admirablemente los temas y recursos que Gilberto Owen desarrolló en toda su obra, así como el testimonio de su rechazo a ciertas expresiones literarias y etapas vivenciales por las que él transitó; es decir, hace un reconocimiento de aquello que quiere legar, por ser genuino, como suyo, distinguiendo aquello que le parece fallido o accesorio. A su vez, el tema predominante del libro es el testimonio del poeta maduro que juzga mirando en el pasado su actuar como amante, como creyente y como artista: la poética, el erotismo y lo sagrado, así como el origen (la orfandad, la patria), se subsumen al discurso que indaga sobre la identidad.<sup>1</sup> De ello son producto la narratividad poemática de *Sindbad el varado*; los hilos narrativos con base en una intertextualidad dinámica y subversiva; la precisión de los tiempos y las fases; los guiños sobre la edad, el confeso temor a morir, pero más al olvido, a no ser más y, así, a no haber sido nunca.

---

1 Respecto de la autocrítica, resulta interesante la coincidencia de que Jaime Torres Bodet, intentara en su madurez “ocultar” un texto de juventud como *Destierro*. (Vid. Gustavo Jiménez, “El rostro en la máscara del poeta” en Torres Bodet, 2000:11-27) A ese mismo propósito responden las concisas producciones poéticas de Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta e incluso Barreda.

Por ello, conceptos hermenéuticos como los de identidad narrativa, mismidad e ipseidad y triple mimesis, tomados de Paul Ricoeur, han sido fundamentales para desarrollar nuestra lectura. Gracias a ellos, nos fue posible demostrar, si no una equivalencia entre la poética subyacente en la obra oweniana y las teorías del filósofo francés, sí existe la preocupación en ambos por la incidencia de la vida cotidiana en el texto y en la labor literaria, así como por el efecto del texto en el lector y en la comunidad; las implicaciones éticas determinan las tesis del hermeneuta, en tanto que para el poeta mexicano fueron parte indisoluble de su oficio, que fue, a su decir y el de su voz poética, lo más importante de su existencia por decisión propia, acto de ipseidad con el que fue congruente hasta sus últimas palabras y aliento, y brillantemente tratado en su obra mayor.

Nuestro interés central ha sido ofrecer una lectura que enfatiza el sentido intratextual de su obra; por ello hemos dado tanta importancia en nuestra disertación a los recursos poéticos y narrativos en la poesía de Owen, que llegan a tal imbricación, por momentos de apariencia hermética, que ha dado lugar a numerosas interpretaciones, la mayoría de ellas con argumentos y resultados de enorme valor, lo que nos conduce a afirmar que aún hay mucho por escribirse sobre la importancia del escritor sinaloense en las letras iberoamericanas, más allá de su leyenda personal. No obstante, el componente biográfico es fundamental en el estudio de casi cualquier obra, y en el caso de nuestro autor es prácticamente indisoluble,

incluso para perspectivas más estructuralistas, pues la confesionalidad se convierte en un elemento significativo del discurso poético; el hecho mismo de que sus actos hayan sido regidos por la decisión de ser poeta, según confiesa la voz poética oweniana en textos de diversas épocas, nos ofrece también un principio sobre el cual los demás aspectos de su existencia se ordenan en torno.<sup>2</sup> Sin embargo, admitimos que ninguna lectura de Owen puede ser categórica; bien señala Sheridan, autor que se ha acercado a Owen desde la perspectiva biográfica, que: “(...) es un cuento de nunca acabar; todo estudio sobre su obra misteriosa es siempre un trabajo en proceso, que se sumará a otros, igual de incompletos, y cuyo resultado acumulado será también inevitablemente parcial y relativo.” (2008:11)

Un acto de afirmación identitario como ese, si bien asumido desde temprana edad, no significa que haya sido descuido o ingenuidad: fue producto de una certeza a la que el joven Gilberto no dio la espalda, así se lamentara por el precio que desde entonces presentía, con toda razón (lo anticipa en el fatalismo amoroso y la sospecha de la lealtad de Dios padre hacia él), habría de costarle tal decisión.<sup>3</sup> El viajero Gilberto transitó por experiencias tan distintas

---

2 Lo cual no quiere decir, como parece sugerir Ortega (1988:199), que sea indispensable conocer su vida para leer cabalmente su obra.

3 A este respecto, señala Luis Mario Schneider: “Con excepción de Jorge Cuesta y Gilberto Owen, los dos últimos en fusionarse al cenáculo de Contemporáneos, todo el

como la vida artística neoyorquina o la expulsión de un país extranjero por activismo político, siendo diplomático mexicano,<sup>4</sup> hasta casarse y tener hijos con una mujer de estrato socioeconómico inalcanzable para él y de quien al cabo se separó.<sup>5</sup> Desamores, ebriedad sempiterna, pérdida irremediable de textos largamente elaborados; la angustia de la voz poética del *Perseo* nos lo revela febril y desesperanzado, aunque, como bien apunta Alí Chumacero, Owen se aleja del lamento infecundo y lleva su desdicha hacia estadios más elevados y poéticamente fructíferos.<sup>6</sup>

Por lo anterior, y con el propósito de abonar también a la reflexión y difusión sobre su vida y figura, prefiero tomar perspectiva de Gilberto Owen como un hombre que se presintió hecho de literatura, de mitos: así lo indicaba su origen oscuro, y era mediante la comunión en el patrimonio de la literatura universal como fue más plenamente uno entre los otros, más aún que en su accidentada vida civil. Reconocerlo le dio un sentido a su existencia y un canal para expresar su propia problemática identitaria; apostar por el ejercicio poético dio sentido a su vida, pero también requirió de ella grandes

---

resto disfrutó en cierta medida de una existencia estable; aún más, algunos alcanzaron éxito social, profesional y como hombres de Estado.” (1999:5)

4 Vid. Sheridan (1997).

5 Cfr. Boldridge (1970:1-40).

6 Cfr. “Prólogo” a Owen (Opus cit., 1996:7-11). Asimismo, en la presentación al poeta en *Poesía en movimiento* (Opus cit., 1979), atribuible a Alí Chumacero, leemos: “Mas nunca acudía al grito, al escándalo, sino a la horizontal desolación que acompaña a quien, encerrado en sí mismo, se ajusta a las normas que su soledad le da.” (279)

sacrificios. Más allá del huérfano, del amante, del hereje, del alcohólico, la lucha por cumplir su palabra es, desde nuestro punto de vista, el rasgo emblemático de Owen en tanto personaje literario: *Perseo vencido* testimonia la promesa y es su cumplimiento. Al cabo, y a pesar de todo, un hombre que en sus letras dejó un testimonio de su lucha por integrarse a los demás, por participar con su poesía en el “intercambio de dones” —sobre el que habla Ricoeur—<sup>7</sup> y que alcanzó con su libro cumbre alturas comparables a las de los grandes poemarios de su generación, como *Nostalgia de la muerte*, *Canto a un dios mineral* o *Muerte sin fin*.

Sobre este particular nos gustaría hacer una aclaración final: cuando le hemos llamado “libro legado” a *Perseo vencido*, no es que ignoremos el azaroso camino de su publicación, por una parte, ni por otra las dudas del mismo autor respecto de cuál debería ser el título del poemario.<sup>8</sup> Nos referimos a que ese grupo aparentemente disímil

---

<sup>7</sup> El cual se da, mediante la evolución del reconocimiento, en su fase más alta, cuando garantiza el reconocimiento mutuo por el don como cosa dada, superando incluso la disimetría entre yo y el otro, que implica desconocimiento. (Cfr. 2006a:318-26).

<sup>8</sup> Quirarte apunta sobre la primacía del *Sindbad* respecto de los otros poemas: “No es gratuito por eso que Owen pensara en llamar a su libro *Sindbad el varado* y viera la posibilidad de excluir el “Madrigal por Medusa” y el *Libro de Ruth*, que había sido publicado en forma independiente en 1944” (*Opus cit.*, en Fernández, 1988: 173-4). Por su parte, como ya hemos apuntado, Rosas Martínez se inclina por pensar que “Madrigal por Medusa” es el núcleo de *Perseo vencido* (2001: 51-72). No obstante, Boldridge (*Opus cit.*, 1971:37) llama la atención sobre un dicho de Owen, en una carta a Jorge Rojas García Dueñas y Margarita (1996:294), sobre un proyecto nuevo: “La danza de la muerte”. Sin embargo, puede tratarse también de una metáfora: morir es escribir un libro.

de poemas recoge los temas y los recursos del poeta de una manera exacerbada y llegando a la cúspide de su escritura, lo cual no obsta para que señale aquello de su quehacer poético de lo que, al final de su camino, toma distancia. De hecho, la prisa por publicarlo antes de morir es un hilo temático presente en el *Perseo*, lo mismo que la duda por haber logrado en la poesía lo que él esperaba lograr, así como el abierto llamado hacia sus lectores de hacerlo revivir en la lectura de sus letras. Como señala también Sheridan:

Pero aun a riesgo de infectarse la lectura con un ánimo detectivesco, no se trata de encontrar en Owen ni a la víctima ni al culpable. Se trata más bien de acompañar a un gran poeta en su propia pesquisa y así apreciar la gravedad de la nuestra; de vivir vicariamente en su búsqueda ingredientes que alumbren nuestra propia identidad evasiva

(*Opus cit.*, 2008:23)

Si es indisoluble la obra de la vida en Owen, esto no se refiere llanamente a una cartografía cifrada en su obra de su paso por la vida; consiste en un compromiso ético de la mayor trascendencia para el poeta mexicano, que comienza con la poesía, pero desemboca en un compromiso con los otros. La urgencia angustiante por configurar una obra mayor antes de morir, la dialéctica de biografizar el mito y mitificar la biografía, la expresión dual de rostro y nombre como símbolo de la identidad, así como la transparentación

del autor real mediante su nombramiento por la voz poética en las obras, nos lleva a postular que, si bien era consciente de que su nombre quedaría registrado en la historia, por su paso en Contemporáneos, este hecho no alcanzaba a redimirlo, no bastaba para cumplimentar su palabra: para que los lectores supieran su vida por su muerte era preciso presentarse ante nosotros con rostro y nombre.

Su obra es su rostro y, como postula Emmanuel Levinas, el rostro es desnudez, a la vez indigencia y señorío (Cfr. Guillot "Introducción" a Levinas, 2006:13-45). Visto de este modo, la autocrítica sustentada en la sucesión de máscaras, tan presente en su poemario legado, implica una asunción de subjetividad y es mucho más que un recurso retórico, de hecho es una renuncia, como el mismo filósofo lituano señala, a enmascararse en las palabras:

Renunciar a la psicagogia, a la demagogia, a la pedagogía que la retórica implica, es abordar al Otro de frente, en un verdadero discurso. En ningún grado, pues, es el ser objeto, está fuera de toda dominación. Esta separación frente a toda objetividad significa positivamente, para el ser, su presentación en el rostro, su *expresión*, su lenguaje. *Lo Otro en tanto que otro es Otro*. Es necesaria la relación en el discurso para <<dejarlo ser>>: el <<develamiento>> puro no lo respeta suficientemente. *Llamamos justicia a este acceso de cara, en el discurso.*"

(2006:92)

A la luz de lo anterior, se enriquece también el tratamiento del rostro, especialmente en la alegoría del “Madrigal por Medusa” y las progresiones y digresiones, en *Sindbad el varado*, del desamor en el rostro de la amada, que parten del mismo primer verso de “Día primero”; adquiere nueva relevancia la metáfora que transforma a aquella en una isla que aprisiona al poeta, resalta desde una nueva perspectiva la distinción entre poesía, poética y retórica... Más que dejar cabos sueltos, intentamos resaltar, una vez más, que la poesía oweniana está hecha para la relectura, además de subrayar la conciencia del poeta acerca de la problemática de la identidad, coincidente en esto con las muchas de las grandes obras literarias del siglo anterior, así como en la temática de numerosas obras de pensamiento y crítica, volcadas a la temática de la identidad del ser humano en la era contemporánea, particularmente del artista.

Por último, fue propósito también de este trabajo haber aportado a la literatura crítica la aplicación de los conceptos de Paul Ricoeur a un caso concreto. *Sindbad el varado*, en tal sentido, es un poema singular —en los términos de Ricoeur, es decir, opuesto al paradigma (Cfr. 2000:193-5)—, pero su alejamiento de la tradición no consiste, como algunas novelas contemporáneas experimentales, en poner en tela de juicio la función de narrar, sino justo en lo contrario: en ofrecer un poema configurado en forma de narración.

Si bien las coincidencias entre el poeta y el teórico ya mencionadas ofrecen numerosos puntos de desarrollo, el hecho de que se trate, esencialmente, de poesía, ha sido un riesgo que ha rondado todo el tiempo la elaboración de este trabajo; no obstante las limitaciones, creemos haber demostrado la pertinencia del término “narratividad poemática”, que hemos venido utilizando, además de que su razón sea el que la narración, como propone el francés, resulte una exigencia para la conciencia y comprensión del hombre en su paso por el tiempo. La experimentación entre los lindes de poesía y prosa que, en tal tenor, representa *Perseo vencido*, muestra también el afán de innovación que caracterizó la obra del poeta, lo cual Ricoeur relaciona íntimamente en el sentido de la experimentación temporal del hombre para hacer surgir lo inédito del lenguaje y, con ello, nuevas formas de pertinencia y comprensión: por un lado la metáfora, por otro lado la narración (*Ibid:196-7*), pilares también en las letras y en la vida de Gilberto Owen.

## Bibliografía

1. Alcántara Pohls, J. (2002) *Gilberto Owen: Génesis de un mundo imaginario*, Tesis para obtener el grado de maestro en letras, UIA, México,
2. Aristóteles. (2001) *Poética*. México: Colofón-Biblioteca Nueva.
3. Arredondo, Inés. (1982) "Apuntes para una biografía" en *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Revista de Bellas Artes*, 8, 3ª época, noviembre, 43-8.
4. \_\_\_\_\_. (2006) *Inés Arredondo*. México: Siglo XXI.
5. Bachelard, Gaston. (2003) *El agua y los sueños*, México, FCE, Breviarios.
6. \_\_\_\_\_. (2000) *La poética de la ensoñación*, México, FCE, Breviarios.
7. Barthes, Roland. (2004) *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI.
8. Bataille, Georges. (2003) *El erotismo* (trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin), México: Tusquets.
9. Beltrán Cabrera, Francisco J. (1996) *Poesía, Tiempo y Sacralidad: Gilberto Owen, la conciencia teológica de los contemporáneos*, México, UNAM, Tesis que presenta para la obtención del grado de maestro en Letras Mexicanas.
10. Beltrán Cabrera y Cynthia Ramírez. *Algunas andanzas de Owen en el ICLA*. Documento web, consultado al 7 de octubre de 2009 en: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena37/UAEM175/Beltran.html>

11. Beristáin, Helena. (2004) *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa.
12. *Biblia de Jerusalén revisada y aumentada*. (1998) Bilbao, Desclée De Brouwer.
13. Bobes, Carmen. (2004) *La metáfora*. Madrid: Gredos, , Biblioteca Románica Hispánica.
14. Boldridge, E. J. (1970) *The Poetry of Gilberto Owen*, Tesis, University of Missouri.
15. Cabo, Fernando. "Autor y autobiografía" en: Universidad Nacional de Educación a Distancia. *Escritura Autobiográfica, Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral 1-3 julio 1992*. (Ed. José Romera, Alicia Yllera et al) Madrid, UNED-Visor libros, 506 pp.
16. Cuesta, Jorge (antol.). (1985) *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, FCE-Cultura SEP, Lecturas mexicanas 99.
17. Chumacero, Alí, "Prólogo" a Gilberto Owen. (1996) *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición aumentada, Letras Mexicanas.
18. Coronado, Juan. "Presentación" a Gilberto Owen. (1990) *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México, Conaculta, 3ª serie, v. 27., Lecturas Mexicanas, pp. 11-17.
19. \_\_\_\_\_. (1988) "Prólogo" a *La novela lírica de los Contemporáneos*. México, UNAM, Biblioteca de letras.
20. Cuervo, José S. (1974) *El mundo poético de Gilberto Owen*, Tesis, University of New York at Buffalo.
21. De los Reyes, Aurelio. "Aproximación de los Contemporáneos al cine", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. (ed. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton) México, Colmex.

22. Escalante, Evodio. (2002) *Elevación y caída del estridentismo*. México, Conaculta-Ediciones sin nombre.
23. Fernández, Sergio (ed., e intr.) *Multiplificación de los Contemporáneos*. México: UNAM, 1988 (Biblioteca de letras) pp. 5-20.
24. Franco, Lourdes (ed.). *Obra poética. Bernardo Ortiz de Montellano*. México, UNAM, 2005 (Ediciones especiales, 37) pp. 5-36.
25. Gabilondo, Ángel y Aranzueque. "Introducción" a Ricoeur, P. (1999) *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 9-32.
26. García Terrés, Jaime. (1980) *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, México, Era.
27. \_\_\_\_\_. *El regreso del hijo prodigo*. (1985) (tr. Xavier Villaurrutia) Barcelona, Tusquets.
28. \_\_\_\_\_. *Los alimentos terrestres y Los nuevos alimentos*. (1974) (trad. Luis Echavauri) Buenos Aires, Losada.
29. \_\_\_\_\_. (1920) *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*. (prólogo y trad. Jaime Torres Bodet) México, México Moderno, Cultura v. 12, V. 6.
30. Guillot, Daniel E. (2006) "Introducción" a: Emmanuel Levinas. *Totalidad e infinito*.
31. Hadatty, Yanna. (2005) "Gilberto Owen, retablos como nubes" en *Revista de Literaturas Populares*, Año V, 1, enero-junio de 2005, pp. 114-127.
32. Ireland, G.W. *Gide*. (1963) Edinburg & London: Oliver & Boyd LTD.
33. Jauss, Hans Robert. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. (trad. Jaime Siles y Ella Ma. Fernández Palacios) Madrid, Tauros.

34. \_\_\_\_\_: (1976) *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona, Península.
35. Jiménez, Gustavo. (2000) "El rostro y la máscara del poeta" en Torres Bodet (2000).
36. Kieerkegaard, Soren. (s/a) *Temor y temblor*. México: Fontamara.
37. Labastida, Jaime. (2004) "Gilberto Owen en su centenario" en Owen (2004:37-41)
38. Lautreamont, Conde de. (2006) *Cantos de Maldoror*. México: Ediciones Coyoacán.
39. Levinas, Emmanuel. (2004) *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós Ibérica, Pensamiento contemporáneo.
40. \_\_\_\_\_. (2006) *Totalidad e infinito*. (trad., e intr. Daniel E. Guillot) Salamanca: Ediciones Sígueme, Colección Hermeneia.
41. Mann, Klaus. (1994) *André Gide y la crisis del pensamiento moderno*. (trad. León Mirlas) Buenos Aires, Poseidón.
42. Mendoza, Elmer. (1999) "Owen, donde el mar es más mar que en parte alguna", *Literal*, 2, mayo-junio 1999, pp. 9-11.
43. Miaja de la Peña, María Teresa. (2002) *Por amor d' esta dueña fiz trobas e cantares, Los personajes femeninos en el "Libro de Buen Amor" de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras (SUA).
44. Montellano, Torres Bodet, et al. (eds.). (1981) *Contemporáneos 1928-1931*. México, Fondo de Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas.
45. Montemayor, Carlos. (1981) *Tres contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen*, México, UNAM, Cuadernos de Poesía.

46. Moretta, Eugene L. (1985) *Ramón López Velarde en la poesía mexicana. Dos ensayos*, México, FCE.
47. Mukarovsky, Jan. (1980) "El arte como hecho semiológico" en *El lugar de la literatura*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 51-60.
48. Nandino, Elías. (2000) *Juntando mis pasos*. México, Aldus.
49. Niemeyer, Katharina. (1995) "Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana". Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995. Birmingham: Vol. 7, 1998 (Estudios hispanoamericanos II, coord. por Patricia Anne Odber de Baubeta). Documento web consultado el 9 de octubre de 2009 en: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih\\_12\\_7\\_023.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_7_023.pdf)
50. Novo, Salvador. *Poesía*. (2004) México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.
51. Ortega, José Hilario. (1988) *La Personalidad Poética de Gilberto Owen (spanish text)*, Austin, in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Texas at Austin.
52. Owen, Gilberto. *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. (1990) México, Conaculta, Lecturas Mexicanas, 3ª serie, v. 27.
53. \_\_\_\_\_. (2004) *Me muero de sin usted. Cartas de amor a Clementina Otero*. (edición y notas Marinela Barrios y Vicente Quirarte; México, Siglo XXI-El Colegio de Sinaloa.
54. \_\_\_\_\_. *Obras*. (1996) México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición aumentada, Letras Mexicanas.
55. Paz, Octavio. (2003) *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE.
56. Paz, Chumacero et al. *Poesía en movimiento*. (1979) México, Siglo XXI.

57. Pimentel, Luz Aurora. (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI.
58. Romera, Yllera et al. (1992) *Universidad Nacional de Educación a Distancia. Escritura Autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral 1-3 julio 1992*. Madrid, UNED-Visor libros.
59. Quirarte, Vicente. (1990) *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México, UNAM, Biblioteca de Letras.
60. \_\_\_\_\_. (1999) "Gilberto Owen en el espejo de los Contemporáneos", *Literal*, 2, mayo-junio 1999, 12-17.
61. \_\_\_\_\_. (2007) *Invitación a Gilberto Owen*. México, UNAM-DGE/Equilibrista.
62. \_\_\_\_\_. (1988) "Perderse para reencontrarse: itinerario de Gilberto Owen", en *Multiplicación de los Contemporáneos; ensayos sobre la generación*. México, UNAM, Biblioteca de letras, 167-184.
63. Ricoeur, Paul. (2006a) *Caminos del reconocimiento*. México, FCE.
64. \_\_\_\_\_. (1994) *El Mal: Desafío a la Filosofía y a la Teología*. (trad. G. Zapata) Documento Web disponible en: <http://www.scribd.com/doc/6821019/Ricoeur-Paul-El-Mal-Desafio-A-La-Filosofia-Y-A-La-Teologia>, consultado el 12 de noviembre de 2009.
65. \_\_\_\_\_. (1999) *Historia y narratividad*. (Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque intr., Aranzueque trad.) Barcelona, Paidós Ibérica, 215-230.
66. \_\_\_\_\_. (2001) *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Cristiandad-Editorial Trotta, 2ª ed.
67. \_\_\_\_\_. (2000) "Narratividad, fenomenología y hermenéutica" en *Anàlisi*, 25, 189-207.

68. \_\_\_\_\_. (2003) *Sí mismo como otro*. México. Siglo XXI, 2ª ed.
69. \_\_\_\_\_. (2006b) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México. Siglo XXI-UIA, 6ª ed.
70. \_\_\_\_\_. (2007) *Tiempo y narración I*. México, Siglo XXI, 6ª ed.
71. \_\_\_\_\_. (2004) *Tiempo y narración II*. México, Siglo XXI, 4ª ed.
72. \_\_\_\_\_. (2006c) *Tiempo y narración III*. México, Siglo XXI, 4ª ed.
73. Rosas Martínez, Alfredo. (2001) *El sensual mordisco del Demonio; La presencia del Mal en la obra de Gilberto Owen*. México, UNAM, Tesis para obtener el título de Doctor en Letras (Literatura Mexicana).
74. Sandoval, Ramsés. (2009) Acercamiento al erotismo en *Nuevo amor de Salvador Novo* y *Libro de Ruth* de Gilberto Owen. México, documento web consultable en: [http://www.tuobra.unam.mx/obrasPDF/844:\)2008:\)c.PDF](http://www.tuobra.unam.mx/obrasPDF/844:)2008:)c.PDF)
75. *Santa Biblia*. (1960) Versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera en 1602. México, Sociedades Bíblicas Unidas.
76. Segovia, Tomás. (2001) *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México, Fondo de Cultura Económica-Difocur, Letras mexicanas.
77. \_\_\_\_\_. (1985) *Poética y profética*. México, FCE, Estudios de Lingüística y Literatura XIII.
78. Schneider, Luis Mario. (1995) *Otros contemporáneos*. México: UNAM.
79. \_\_\_\_\_. (1999) "Gilberto Owen; el teatro como acechanza", *Literal*. 2, mayo-junio, 5-8.
80. Sheridan, Guillermo. (1997) "Buzón de fantasmas: una carta de Gilberto Owen", *Vuelta*, 249, agosto de 1997.
81. \_\_\_\_\_. (1998) "Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna", *Vuelta*, 258, mayo de 1998.

82. \_\_\_\_\_ . (1985) *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE.
83. \_\_\_\_\_ . (1996) "Owen y el torbellino rubio", *Vuelta*, octubre de 1996, consultado en la página web [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), 31 de agosto de 2001.
84. \_\_\_\_\_ . (2008) *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.
85. Torres Bodet, Jaime. (2000) *Destierro y otros poemas en la sombra*. México, Conaculta, Lecturas Mexicanas.

## Índice

Introducción	7
1. “De llamar a mi puerta y de oír que me niegan”. El discurso identitario en la obra de Owen	15
2. Los avatares de Eva y María: femineidad en la obra de Gilberto Owen	50
3. “Yo me quemo mucho más cuando escribo”. El testimonio y la palabra dada en Gilberto Owen	93
Conclusiones	122
Bibliografía	131