



Gilberto Owen. Dos encuentros

Claudio Vázquez Pacheco

Gilberto Owen. Dos encuentros

Gilberto Owen. Dos encuentros

CLAUDIO VÁZQUEZ PACHECO

Universidad Nacional Autónoma de México



**Atribución - No comercial
Licenciamiento recíproco**



En portada: Gilberto Owen en las cataratas del Niágara.

Corrección: Andrea Lemus Rodríguez.

Gilberto Owen. Dos encuentros
Primera edición: 22 julio de 2015

© Claudio Vázquez Pacheco

© Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México, D.F.

Siempre que el propósito no sea comercial, esta obra puede ser copiada y redistribuida en cualquier medio o formato; sin embargo, las características de esta edición son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México, por lo que se debe atribuir este crédito. Asimismo, la obra puede ser adaptada, remezclada, transformada y crear a partir de ella, siempre que la obra derivada proporcione un licenciamiento recíproco. El licenciante no puede revocar estas libertades en tanto se sigan los términos de la licencia.

ISBN: 978-607-02-6819-9

Impreso y hecho en México.

*A la Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad Nacional Autónoma de México.*

Introducción

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

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

Las dos partes que componen este esfuerzo centran su atención en un tema específico. Primero, la biografía. A través de una investigación hemerográfica, principalmente, y bibliográfica recopilé toda la informa-

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

Finalmente, la segunda parte está dedicada a un intento de hacer visible la unidad de sentido correspondiente a un texto específico de Owen: «Sindbad el varado». No trato de establecer de forma unívoca el sentido de esta composición poética. Tampoco digo comprender ya los poemas de Owen. Antes bien, trato lo ambiguo e indeterminado que el poema remueve en mí y que no es coto abierto a la arbitrariedad de mi lectura, sino del esfuerzo hermenéutico que estos versos exigen. Parto, según un principio hermenéutico, del punto en que creo tener una comprensión más o menos segura para decir luego cómo lo entiendo.

Por supuesto no trato de poner nombre a cada matiz de la composición poética, quien conoce la dificultad de tal planteamiento sabrá que es imposible, más bien, como ya dije, busco hacer visible la unidad de sentido correspondiente al ciclo «Sindbad el varado» en cuanto unidad lingüística hasta el punto de que los matices, imposibles de abarcar en su totalidad, encuentren su apoyo en un sentido dado. Esto quiere decir que acepto lo que el hecho verbal evoca y, a partir de allí, lleno con mi experiencia propia lo que soy capaz de percibir en el poema. Sólo eso significa entender un poema. Sin embargo, quien en su entendimiento

no va más allá de lo que el poeta podría decir también sin recurrir a la poesía no entiende lo suficiente.

PARTE I

Suma de apuntes para una biografía

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

JEAN COCTEAU
Los niños terribles

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

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

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

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

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

Déjame así, de estatua de mí mismo,
la cabeza que no corté, en la mano,
la espada sin honor, perdido todo
lo que gané, menos el *gesto huraño*.²

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

Más adelante, en el mismo prólogo, Chumacero destaca el carácter provinciano de Gilberto Owen y asegura que nació un cuatro de febrero de 1904, en El Rosario, Sinaloa. Una vez más comete el mismo error: Gilberto Owen no nació en febrero y tampoco el día cuatro, a pesar de que él mismo haya escrito en su «Sindbad el varado»:

Día cuatro,
ALMANAQUE

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

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

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

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

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

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

Una anciana del pueblo me contó que el padre de Gilberto, norteamericano de origen irlandés, era el dueño de la mina y muchas propiedades y que lo habían matado en la revolución. Guillermo Owen debió haber tenido bastantes hijos en El Rosario con las mujeres nativas. Su imagen es la prototípica del conquistador, la madre de Gilberto fue una de sus mujeres y Gilberto otro de sus hijos.⁴

Víctor Luna replica:

Guillermo Sheridan cita a José Hilario Ortega a quien una informante rosarina (¿anónima?)⁵ le contó que el padre de Owen era norteamericano, dueño de minas entre otras propiedades y claro que tuvo muchos hijos ilegítimos y terminó asesinado a balazos en la época de la revolución. Nada más conveniente para el mito de Gilberto Owen. Sin embargo, de 1885 a 1904 no existe un solo «denuncio» de minas abandonadas o vetas descubiertas que se haya publicado en el periódico oficial del estado, en beneficio de alguien cuyo nombre sea o se parezca al padre de Owen; hay muchos extranjeros y muchos más mexicanos que denunciaban a su favor viejas minas abandonadas o vetas nuevas de

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

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

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

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

metales, pero ninguno de nombre William Owen, ni siquiera Guillermo Owen, me cansé de buscarlo entre los avisos publicados durante casi veinte años y no lo encontré, esto creo, hecha [*sic*] abajo todo argumento que el señor Sheridan [y José Hilario Ortega], crítico incomparable, pueda presentar a favor de la existencia física del «gambusino rubio», el supuesto padre biológico de Owen.⁶

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

La infancia de Gilberto Owen es uno de los periodos más inciertos; entre el año de su nacimiento y 1917 transcurren trece años que son una incógnita en la vida del poeta. De nuevo las suposiciones y las conjeturas llenan el espacio, pero esta vez no existe ningún dato concreto que pueda arrojar un poco de luz sobre el misterio; no queda otra opción que la de seguir los restos biográficos que sobreviven en la poesía. Arredondo supone que después de la muerte del padre «él [Gilberto Owen] y la madre se fueron a vivir a Mazatlán, pues siempre para él el mar es el de ese puerto»,⁷ conjetura que apoya José Hilario Ortega: «Yo creo que después de la toma del Rosario, en 1914, por los revolucionarios, y de la supuesta muerte del padre de Owen, la madre Margarita Estrada Ayala, tomó a sus dos hijos, Enriqueta y Gilberto, y se fue a vivir al vecino puerto de Mazatlán, en donde permanecieron hasta 1915 o 1916, antes de que se trasladaran al Estado de México».⁸ Por su parte, Boldridge asegura que «*In 1914 [...] Owen went with his mother, Margarita Estrada, and his sister to the port city of Mazatlán [...] Three months later the family move to Toluca for economic reasons*»,⁹ y explica en una nota que esta información la obtuvo «*from per-*

⁶ Víctor Luna, *op. cit.* p. 15.

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

⁸ José Hilario Ortega, *op. cit.*, pp. 39-40.

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

sonal interview with the poet's sister, *Enriqueta Zúñiga de Avila, June 20, 1968*».¹⁰ Como sea que sucedieron las cosas, parece un hecho que Gilberto Owen vivió o al menos conoció bastante bien el puerto, su literatura así nos lo insinúa, no sólo el conocido y multicitado fragmento del poema «Sindbad el varado» que dice:

Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,
 el mal agüero de los pavos reales,
 jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,
 y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán
 por el que soplan ráfagas de nombres. [p. 71]

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

Como ya había mencionado, no es hasta 1917 que la biografía de Gilberto Owen se aclara un poco. Para Arredondo la llegada del poeta a Toluca se debió a don Francisco J. Gaxiola, quien fuera gobernador del Estado de México por aquellas fechas. Según Arredondo, el licenciado Gaxiola, originario de Sinaloa, se interesó por el joven Gilberto y decidió patrocinar sus estudios en el Instituto Científico y Literario de aquel estado. Guillermo Sheridan añade, en su libro *Los contemporáneos ayer*,¹¹ que Gilberto Owen debió separarse de su familia y trasladarse solo hasta Toluca. La versión que Arredondo y Sheridan proponen contradice a la que Boldridge relata: «*Three months later the family moved to Toluca for economic reasons*»,¹² y que completan Felipe Mendoza¹³ y Víctor

¹⁰ *Ibid.* p. 140.

¹¹ Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 2003, p. 153.

¹² Effie Jolene Boldridge, *op. cit.*, p. 8. Las redondas son mías.

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

Luna.¹⁴ Estos afirman que Margarita Estrada, junto con sus dos hijos: Enriqueta, la mayor, y el pequeño Gilberto, se dirigieron a la capital del Estado de México donde Bardoniano Estrada, hermano de la señora Margarita, los ayudó a establecerse. Una vez en Toluca, Gilberto Owen comienza su formación escolar. La versión que nos entrega Arredondo y que Sheridan amplía termina por derrumbarse según las investigaciones de Francisco Javier Beltrán y Cynthia Ramírez Peñalosa,¹⁵ quienes afirman que durante 1917 y 1918 Gilberto Owen cursó estudios de educación elemental, y que en 1919 se inscribió al primer año de secundaria, nivel que se impartía en el desaparecido Instituto Científico y Literario del Estado de México, en su artículo escriben:

En 1919, en la relación de alumnos inscritos a la secundaria, aparece, número de lista 43, página 49, el nombre de Owen Gilberto —en calidad de externo, edad 15 años, originario de Rosario, Sinaloa, tutor Sr. Bardoniano Estrada, domicilio Isabel la Católica # 13—, quien ha sido registrado para cursar las materias de primer año de secundaria. La fecha de inscripción es el 30 de enero de 1919.¹⁶

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

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

¹⁴ Victor Luna, *op. cit.* p. 17.

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

¹⁶ *Ibidem.*

Estrada Gilberto, que, en agosto, vuelve a ser Estrada O. Gilberto. El ciclo escolar termina con Estrada Gilberto y sus 28 inasistencias.

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

Fue en estos años de Toluca cuando Gilberto Owen se fugó por completo de Balmes, como él mismo lo dice en su «Nota autobiográfica» de 1933 para referirse a las aspiraciones familiares que lo querían obispo. En Toluca explotó su vena literaria, posiblemente debido a las amistades que encontró, de las que podemos destacar la de Rafael Sánchez Fraustro, a quien le dedicó uno de sus primeros poemas: «Confiadamente, corazón...», fechado el veintisiete de diciembre de 1920; copio la dedicatoria: «A Rafael Sánchez y F., por el cariño y la amistad francos y leales que nos unen desde la niñez, y por la casi identidad de nuestras vidas, dedico estos versos sinceros» [p. 16]. Firma como G.O.E; el escritor ya ha incorporado definitivamente el apellido paterno a su nombre. También debemos destacar la presencia de su profesor don Felipe Villarello, quien dictara los cursos de Moral e Idioma Nacional, curso, este último, donde hubo de aprender Retórica y Poética; Gilberto Owen lo recuerda en una carta a Elías Nandino:

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

Después de su ingreso al Instituto mexiquense, las noticias sobre el poeta dan un salto hasta el once de abril de 1920, fecha en la que es nombrado subdirector de la Biblioteca Pública de Toluca, experiencia que recordaría tanto en su ya mencionada «Nota autobiográfica»: «Fui eso que llaman un libre pensador, me hice bachiller, dirigí una

¹⁷ *Ibid.* p. 5.

biblioteca en la que había más de Teología que de Física [...]» [p. 197]; como en su poesía:

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

Un poco más tarde, en mayo del mismo año, fue colaborador y secretario del semanario ilustrado *Manchas de tinta*, al mismo tiempo que, al lado de su amigo Rafael Sánchez Fraustro, formó un pequeño periódico manuscrito llamado *El Tank*. Posteriormente, el dieciséis de febrero de 1921, en una carta dirigida al gobernador del Estado de México, la Cámara Local Estudiantil pide que se considere la participación de los alumnos en la designación del director del Instituto; entre otros, firma Gilberto O. Estrada como secretario de la comisión permanente. En agosto del mismo año, éste colabora con el poema «No me pidas, amiga» en la revista *Policromías*, editada en la Ciudad de México por Antonio Helú. Para 1922, Gilberto Owen destaca como director general y fundador de la revista *Raza nueva*. Un año después, el joven poeta vuelve a aparecer, esta vez en tres documentos: el primero es un oficio firmado por el prefecto superior del Instituto Científico y Literario dirigido al C. Gilberto Owen Estrada, en el cual escribe: «La Dirección de mi cargo, teniendo en cuenta el alto valor intelectual de usted se ha servido nombrarlo Vocal del Jurado que habrá de verificar el examen extraordinario de Literatura General y Castellana, que sustentará el joven Samuel C. García»,¹⁸ fechado el veintiséis de abril de 1923; el segundo es un citatorio dirigido a los profesores, Gilberto Owen uno de ellos, al examen del mismo alumno; y, por último, el tercer documento es el tema a desarrollar para la prueba escrita del examen extraordinario, con fecha del veintisiete de abril de 1923. Lo interesante a destacar de estos tres documentos es que Gilberto Owen, a sólo cuatro años de su ingreso al Instituto Científico y Literario y con casi diecinueve años, ya es reconocido por su «alto valor intelectual», distinción que seguramente le valió para ser elegido como orador ante el presidente Obregón en una de sus giras de trabajo por el Estado de México. Tanto Arredondo como Sheridan afirman que el discurso que Owen pronunció frente al presidente

¹⁸ *Ibid.* p. 6.

fue tan de su agrado que éste dispuso traerlo a la Ciudad de México. Así comenzaría una nueva etapa en la vida del escritor rosarino.

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

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

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

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

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

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

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

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

La amistad con Xavier Villaurrutia estimuló el trabajo poético de Gilberto Owen, asimismo, lo persuadió de publicar en la revista *Antena*, fundada por Francisco Monterde García Icazbalceta, su poema «Playa de verano»;²⁰ juntos encontraron a Juan Ramón Jiménez y como resultado de la lectura disciplinada durante 1924, Gilberto Owen escribiría al año siguiente el poemario *Desvelo*.²¹ Por su parte Jorge Cuesta lo llevaría por nuevas lecturas (Gide, Valéry), la norma fue el rigor cerebral que le obligaría, a estocadas de lógica poética, a «reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, “en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares”, y me enseñó a buscar esas normas en el clasicismo francés» [p. 245]. Owen explicaría la amistad con Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia de la siguiente manera:

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

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

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

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

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

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

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

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

Ulises representa, para la historia de las revistas literarias de México, el alejamiento de la retórica modernista y el ingreso a la vanguardia: «Es la típica revista de experimentación juguetona y rapaz, impredecible, eficaz termómetro de la atmósfera cultural mexicana de finales de los años veinte tanto por lo que dice como por lo que calla».²² Es en las páginas de esta revista donde Gilberto Owen consolida su voz poética, aquí publica fragmentos de su *Novela como nube*,²³ además de varios poemas incluida su «Poética».

Pero *Ulises* fue un proyecto más amplio. Además de publicar la revista, el grupo de amigos se interesó por formar también una compañía de teatro experimental que sacara del letargo a los escenarios que languidecían infectados de un bicho español que contagiaba a los actores mexicanitos afectándoles la voz y obligándolos a cecear. El Teatro de

²² Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 281.

²³ Gilberto Owen terminaría *Novela como nube* hasta 1928 en Nueva York.

Ulises comenzó como un experimento privado. A puerta cerrada en la calle de Mesones número cuarenta y dos, el grupo representó los días cuatro y cinco de enero de 1928, con decoraciones de Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda y con actuaciones de Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Antonieta Rivas Mercado,²⁴ las obras *Simili* de Claude Roger Marx, traducida por el mismo Gilberto Owen, y *La puerta reluciente* de lord Dunsany, en una traducción de Enrique Jiménez Domínguez.

En febrero de 1928 apareció el último número de la revista *Ulises*, pero la aventura se prolongó unos meses más sobre el escenario. El doctor Puig Casauranc fue secretario de Educación, jefe de Salvador Novo y mecenas del grupo. Con la salida del doctor Casauranc de la Secretaría, el dinero con el que se sostuvo la revista se terminó: Salvador Novo se dio cuenta de esto y decidió abandonar el barco; Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia intentaron conseguir dinero para evitar el hundimiento pero fracasaron, por lo que decidieron gastar su entusiasmo en la producción de la temporada del Teatro de Ulises en el Virginia Fábregas en mayo de 1928. El desastre era previsible. La antipatía de la que el grupo gozaba por parte de un sector conservador y nacionalista del arte mexicano se agudizó al grado de que en el Teatro Principal, apenas a unas cuadras del Fábregas, se montara una comedia ligera titulada *El teatro de Ulises* en la que el grupo fue presa de la saña burlona y la caricaturización. El escándalo no se hizo esperar y el morbo arrastró gente al Fábregas para confirmar por sí mismos el origen de tales burlas. Salvador Novo recuerda: «nos llenaron de injurias en los periódicos,

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

pero llenamos el Fábregas con nuestras funciones». ²⁵ Guillermo Sheridan lo describe de la siguiente manera:

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

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

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

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

²⁶ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 300.

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

Clementina, pero yo le decía Emel, Rosa y qué sé yo» [p. 198]. En la poesía la recuerda así:

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel, su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada. [p. 69]

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

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

²⁸ Jorge D'Abuison *apud* Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 314.

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

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

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

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

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

Mañana tendrá [Escribe Gilberto Owen sobre sí mismo] que tratar con todos los marineros y todas las gentes groseras del mundo. Les cobrará dos o tres dólares hasta completar **25 000.00**. Cuando llegue aquí [se refiere al cuarto que alquila] estará cansado de oír un inglés despedazado, hiriente, y le sonarán dulces las palabras de Mrs. Pritchard, y muy sabrosa su cocina. Es inglesa, su marido es inglés, su prima inglesa. Owen es el único huésped. [p. 262]

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

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

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

³⁰ La carta puede hallarse en Gilberto Owen, *op. cit.*, p. 260.

logró culminar en esa ocasión, parece haber influido en la escritura del texto «Viaje a la luna» del escritor peninsular.³¹

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

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

La estancia neoyorquina terminó en los primeros días de octubre de 1929. A través de un telegrama fechado el tres de octubre, la Secretaría de Relaciones Exteriores dispuso que el escribiente Gilberto Owen se transfiriera al consulado de México en Detroit, Michigan. La toma del cargo tuvo lugar en aquella ciudad el día once del mismo mes. Sobre la estancia en Detroit no existen muchos registros: no hay literatura, no hay testimonio de amigos, esta vez, ni siquiera hay suposiciones; lo único, si acaso, es que en una carta a Alfonso Reyes fechada en Bogotá, el ocho de marzo de 1933, Gilberto Owen hace referencia

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

a «La vida de Sindbad, que empecé a escribir, danza también, hace tres años [cuando Gilberto Owen residía en Detroit]» [p. 278]. Después de Detroit, Vicente Quirarte afirma que Gilberto Owen fue comisionado a Cincinnati, Ohio, en enero de 1931 y transcribe como «único testimonio personal de este año» un fragmento de una carta dirigida a Alfonso Reyes.³² La versión que Quirarte ofrece resulta un poco menos que disparatada, pues la carta que cita aparece fechada, sin mes, en Nueva York en el año de 1930, lo que hace pensar que Gilberto Owen no cortó de tajo sus lazos con esta ciudad mientras residía oficialmente en Detroit. El error puede ser atribuido a un descuido del investigador, pero en el caso de que sea una errata en la edición de las *Obras*, lo más natural sería que resaltara su corrección. De cualquier modo, lo cierto es que el catorce de febrero de 1931 un correo aéreo enviado desde México por el Departamento Consular y de Personal de la Secretaría de Relaciones Exteriores lleva la notificación en la que se consigna a Gilberto Owen el puesto de escribiente de tercera especial en Lima, Perú; dos días después se le otorgan pasajes y viáticos de Detroit a la capital peruana por la cantidad de setecientos dos dólares con catorce centavos. Así se abre paso un capítulo nuevo en la vida de este poeta errante.

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

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

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

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

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

Además de la relación amorosa con Rosa Alarco, la estancia de Gilberto Owen en Perú también es trascendente porque es allí donde se manifestaron los síntomas de una enfermedad que contrajo en México cuando leyó *El capital* de Carlos Marx: *un sarampión marxista*, en palabras del mismo Owen. Todo indica que en la capital peruana conoció a su amigo Luis Alberto Sánchez y a Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador, este último, de la Alianza Popular Revolucionaria (APRA), de la que Gilberto Owen se convertiría en un activo militante.

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

Tengo el honor de manifestar que el C. Escribiente de 1ª., Gilberto Owen Estrada, Encargado del Consulado de México en Guayaquil, se presentó en esta capital (Quito) —que está a dos días de ferrocarril— con fecha 10 del actual. [...] Para informar que el señor Owen vino

³³ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ *Ibidem.*

a esta capital en compañía del señor Luis Alberto Sánchez, diputado aprista peruano, deportado. Los periódicos locales hicieron pasar al señor Owen como Secretario del señor Luis Alberto Sánchez. Además, el citado señor Owen dejó instrucciones en la oficina de correos y en la de telégrafos de Guayaquil en el sentido de que toda correspondencia o mensaje dirigido al señor Sánchez fueran expedidos a esta legación. Este dato lo comunico a esa Superioridad en vista de las acusaciones que se han hecho a los funcionarios mexicanos de proteger a los enemigos del Gobierno del Perú [...]³⁵

La carta es contundente. Gilberto Owen fue destituido de su puesto el cinco de octubre de 1932; poco más de un mes después, el quince de noviembre, daría su versión de los hechos a través de un oficio en el que pide sea aceptada su renuncia; la Secretaría de Relaciones Exteriores quita el carácter de cese y se le otorga el regreso en calidad de repatriado. Gilberto Owen no vuelve. El quince de diciembre la prensa bogotana mencionó la llegada del exdiplomático para dictar conferencias sobre literatura política. Colombia se convirtió en su hogar hasta 1942.

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

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

El texto habla por sí mismo. Se siente solo y nostálgico; y se dedica a la literatura, al arte y a la política. Un mes antes, el catorce de abril,

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

Owen escribe una carta dirigida a Alfonso Reyes, en ella detalla sus actividades:

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

Gustavo Villatoro, que el sábado apenas me dejó a solas, yéndose a México, me mostró sus últimos libros. Hambre de leerlos, Alfonso. ¿Y *Monterrey*? Tengo, de cuando sólo me interesaba la pura danza pura, un poema largo: «El infierno perdido»; no sé si publicarlo. Se lo enviaré en consulta. La vida de Sindbad que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. Voy a respirar deliciosamente libre de él. Trabajo en unas notas sobre estética y ética marxistas, contrastándolas con lo poco que de la realidad americana conozco —Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México. Con los artículos que sobre «La tragedia peruana» he escrito, voy a hacer un pequeño volumen que le enviaré. Y basta de mí. [pp. 277–278]

Los primeros años de Gilberto Owen en Colombia fueron difíciles. La dura situación económica que se vivió entre 1930 y 1932 y que arrojó a la calle a grandes masas de gente sin empleo, aún dejaba sentir sus estragos por las fechas en que el poeta mexicano pisó suelo colombiano; compartió pan, vino, trabajo y techo con sus nuevos compañeros. Gilberto Owen, a pesar de la situación o impulsado por ella, trabajó como colaborador frecuente en las publicaciones periódicas *El Espectador* y *El Tiempo*, desde las cuales continuó apoyando las causas apristas, además de continuar su quehacer literario. De las colaboraciones en *El Tiempo*, en fechas recientes, Antonio Cajero y

Celene García han rescatado la que las inaugura: «Filipinas en su víspera», artículo fechado en 1933.³⁶

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

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

El general Salazar acumuló una gran fortuna que heredó a sus hijos, al respecto, Bejarano escribe:

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

³⁶ Antonio Cajero y Celene García, «El primer texto de Gilberto Owen en *El Tiempo* de Bogotá» *La Jornada Semanal*, México, 3 de julio de 2005, pp. 3–5.

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

³⁸ Álvaro Bejarano, *op. cit.*, p. 39.

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

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

Gilberto Owen abrió ayer, en un coqueto local del edificio Santafé, la librería que sus amigos esperábamos con entusiasmo, sabedores de sus conocimientos literarios, de sus gustos artísticos y de su capacidad de difusión de cuanto brota en el campo de la inteligencia. Hay que verlo, además, en su nueva función de vendedor, de hombre empeñado en atender al público. [...] Tiene tal gracia y simpatía para ofrecer los tesoros literarios escondidos en ediciones pulquérrimas, los juguetes mejicanos, los cuadernos para niños y otros objetos de escritorio y biblioteca, que nadie sale indemne, sino, como dirían los penúltimos, aliviado de algún peso.³⁹

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

Si a *El Tiempo* le tocó dar la noticia de la inauguración de la Librería 1936, sería a *El Espectador* al que le correspondería la tarea de anunciar el regreso de Gilberto Owen a su país natal. Según la nota de *El Espectador* del veintisiete de abril de 1942, Gilberto Owen se despidió de sus amigos colombianos un día antes. Pasaron catorce años para que el poeta decidiera regresar a México. ¿Cuál fue el motivo? Sólo él lo supo. En Colombia dejó a su familia, sus amigos, su librería y la modesta, pero bien ganada fama que había conseguido como poeta e intelectual. Dejó todo para regresar a un México que le dio la espalda antes y que

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

después, a no ser por Xavier Villaurrutia y algún otro, ni siquiera lo recordaba.

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

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

Pasaron alrededor de nueve años desde que expresó en cartas a Villaurrutia, a Alfonso Reyes y a Enrique Jiménez Domínguez la soledad que sentía fuera de su país. De regreso en México la situación era la misma, nada había cambiado: Gilberto Owen seguía solo. Por otro lado, la cita anterior alude al alcoholismo en el que terminó por sumirse. Arredondo escribe al respecto: «En esa época era ya un alcohólico sin remedio. Bebía incluso en la oficina en que trabajaba». Más adelante agrega: «Después del trabajo se pasaba a la cantina Royalty, en las calles de Brasil. Iba todos los días. Su asiduo compañero era Rubén Salazar Mallén. Tenía una borrachera suave, cariñosa».⁴⁴

⁴⁰ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹ *Ibidem*.

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

⁴³ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁴ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

[...]y cómo me hacía reír cuando decía que las tres mejores novedades de su vuelta a México había sido el edificio de la nacional, el tequila y yo, su sobrina, la misma escuincla de cuatro años con la que se retrataba en la azotea de la casa de Uruguay 105; qué mujer no se sentiría honrada y orgullosa por ir del brazo del tío que le descubría el mundo, que la llevaba al restaurante Lido de Sanjuán de Letrán, al cabaret Leda en la Colonia de los Doctores, allí donde nuestros compañeros de mesa, todos señores grandes (a los 18 años todos los que nos llevan tres

ya son viejos) se llamaban Jorge Cuesta, Diego Rivera, Roberto Montenegro. A veces visitábamos también a don Germán Butze, el creador de *Los Supersabios*.⁴⁵

Es difícil no oponer resistencia al testimonio de Blanca Margarita reescrito por Vicente Quirarte: en específico, la idea de que Gilberto Owen compartiera parranda junto a Jorge Cuesta acompañado de Diego Rivera; no hay que olvidar que el muralista no tenía un gran aprecio por el grupo, de hecho los caricaturizó en algún muro; además, hay que recordar también que Diego Rivera había sido esposo de Guadalupe Marín antes de que ella se relacionara con Jorge Cuesta. A todo lo anterior hay que sumar el comentario que el mismo Gilberto Owen hace en el texto «Encuentros con Jorge Cuesta»: «*No hubo encuentro material a mi regreso. De su muerte supe por recortes de periódicos que me llenaron de asco y de vergüenza por la prensa de mi país. El espíritu más naturalmente distinguido de mi generación, en las notas de policía*» [p. 246].⁴⁶ Por último, hay que tener presente que Jorge Cuesta murió el trece de agosto de 1942, sólo unos meses después de la llegada de Gilberto Owen al país.

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

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

⁴⁵ Vicente Quirarte., *op. cit.*, pp. 119-120.

⁴⁶ Las cursivas son mías.

cómo temer tus años, si me dabas
toda mi juventud en mi deseo.
Quédate, amor adolescente quédate.
Diez golondrinas saltan de tus dedos.
París cumple en tu rostro quince años. [p. 102]

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

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

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

[...]más o menos de enero o febrero de 1945 [...] Owen iba donde el administrador Rodríguez en la desdolorosa misión de que le entregara por orden de Cecilia («Cuca») unos pesos para mandar al pasaje «Santa Fe» (en la inmediaciones de *El Tiempo*) a recoger un traje que le estaban confeccionando para una fiesta que habría en la noche y a la que

⁴⁷ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 136.

concurriría en compañía del pintor Ignacio Gómez Jaramillo. Dicho esto me ordenó que subiese al 5° piso del edificio a llamar al conductor o chofer de la familia que vivía ahí, llamado Rafael Velosa y con quien conversé muchas veces «sobre el trato que le daban a Don Gilberto», resaltándome las humillaciones a que lo sometían con el dinero, lo que luego comprobé por las órdenes que impartían al administrador Camilo Rodríguez.⁴⁸

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

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

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

En uno de esos fines de semana llegó la familia toda y fue la ocasión en que Owen ingirió menos licor. La razón es que iba su hijo Guillermo (?) con algo más de cinco años, en quien se patentizaba un talento excep-

⁴⁸ Álvaro Bejarano, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.* p. 40.

cional. Gilberto con ese marcado acento mexicano —que además se le recrudecía a los primeros aguardientes—, tenía para con el niño una indescriptible carga de ternuras que también prolongaba a la niña —su hija— cuyo nombre también ha caído de mi memoria.⁵⁰

Uno de los últimos recuerdos que tiene Álvaro Bejarano de las visitas que hizo junto a Gilberto Owen a la hacienda Santa Fe sucedió entre 1945 o 1946. En esta ocasión narra una escena sorprendente y emocionante:

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

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

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

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

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

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

Álvaro Bejarano termina sus recuerdos sobre Gilberto Owen con una confesión bastante dolorosa. Me explico: tiempo después de que el

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² El poema puede leerse en *Letras Libres*, año VI, número 62, México, febrero 2004.

poeta había dejado Colombia por segunda ocasión, arreglando unos papeles, Álvaro Bejarano encontró manuscritos, fragmentos de textos de la obra oweniana que fueron pulidos y publicados posteriormente, además de otros que hasta ahora han permanecido inéditos. Pasado el tiempo, Álvaro Bejarano decidió buscar a la familia Owen Salazar y hacer entrega de los documentos: «Mi mayor acto de imbecilidad en la vida fue [escribe Álvaro Bejarano], por exceso de pudor y de respeto, no haber dejado copia de aquellos poemas». ⁵³ Hizo entrega de los documentos a la —para entonces— viuda, Cecilia Salazar, quien no les dio importancia. A la fecha no se tiene evidencia de que aún existan.

En otro orden de acontecimientos, fue también en estas fechas, cuando Gilberto Owen consiguió que se le reintegrara al cuerpo diplomático mexicano. El sarampión marxista del que enfermó años antes y que causó su destitución ya era historia; él sabía que había cometido una falta y deseaba rectificarla. El embajador J. M. Álvarez del Castillo mandó un oficio, fechado el once de abril de 1945, al secretario de Relaciones Exteriores, en el que proponía a Gilberto Owen como agregado cultural *ad honorem*; este gesto fue promovido por el mismo escritor, quien lo justificó «dada la amplitud económica de la familia de su esposa, hermana del secretario del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia». ⁵⁴ Para mediados de septiembre Gilberto Owen era de nuevo diplomático mexicano. Las felicitaciones y agradecimientos se dieron los días catorce y diecinueve acompañados de sendos festejos en los periódicos *El Espectador* y *El Tiempo*. Uno de los primeros actos oficiales en los que participó Gilberto Owen, una vez dada su reintegración al cuerpo diplomático, fue, bajo el cargo de secretario, formar parte de la embajada especial que envió el gobierno de México a la toma de posesión del presidente colombiano Mario Ospina, en 1946. Posteriormente, Owen, a través de una carta dirigida a la Secretaría de Relaciones Exteriores, se propuso como edecán para atender y guiar a la embajada especial que Colombia envió al cambio de

⁵³ *Ibidem*.

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

mando presidencial en México. El pedimento fue otorgado; Gilberto Owen regresó a México acompañado de su familia, como lo expresa su esposa en la carta enviada a Enriqueta Estrada que ya he mencionado anteriormente. Su paso por México fue breve. A principios de 1947 se nombró al poeta canciller de primera adscrito al consulado establecido en Filadelfia, Pensilvania. El viaje que Gilberto Owen comenzara en 1917 al abandonar el mineral de El Rosario había hecho su última escala en tierra.

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

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

De las treinta y nueve cartas de Gilberto Owen coleccionadas en las *Obras*, doce van dirigidas a Josefina Procopio; después de ella, Xavier Villaurrutia es el destinatario más frecuentado por la pluma del poeta. Con lo anterior quiero hacer notar el cariño que los unió: su lazo fue tan estrecho como el que existiera entre nuestro poeta y el autor de *Nostalgia de la muerte*. Josefina Procopio fue su compañera sentimental, a pesar de la unión matrimonial que nunca se disolvió entre Gilberto Owen y Cecilia Salazar. La profesora de literatura realizó varios viajes a México, uno por año entre 1948 y 1951; las estancias fueron, invariablemente, entre los meses de junio y agosto. Lo anterior me atrevo a afirmarlo no por una confesión explícita, sino por simple deducción: las cartas que Gilberto Owen escribió a Josefina Procopio son enviadas a México y están fechadas en los meses que comprenden los periodos mencionados. Owen convirtió a Josefina Procopio en su conexión con México, a través de ella se mantuvo en contacto con sus amigos. Si Gilberto Owen no regresó a su país natal, no se debe a una indiferencia o a la falta de interés alguno; más bien, fue una decisión tomada por consejo de la desidia y la tristeza. En una carta a Josefina Procopio fechada el quince de julio de 1950, Gilberto Owen escribió: «todavía no me llega contestación sobre mis vacaciones a ver si vamos a Michoacán tengo ganas de volver una tarde a Zirahuén y ver si todavía vive el que pastoreaba las almas

de un rebaño completamente pascual» [p. 284]; este deseo por regresar contrasta con el tono desconsolado que se manifiesta en otra carta escrita sólo cuatro días después: «Si para el lunes no me contestan de México voy a poner un telegrama. Todavía no sé qué puedo ir a hacer allá. Sólo, tal vez, a visitar contigo a algunas personas y a soñar un poco en algunos sitios. Sólo, tal vez, a ver mi funeral en el rostro de los que me encuentre» [p. 285]. El ánimo de Gilberto Owen se refleja cada vez con más precisión en su salud; a finales de 1949 ingresó al hospital donde permaneció por tres semanas. Josefina Procopio describe la situación de la siguiente manera:

Yo estaba muy perturbada, especialmente desde que una amiga del cónsul de México consideró su obligación moral informarme que el doctor no esperaba que él viviera más de unos meses. Algunas personas parecen progresar en la tragedia. Afortunadamente Gilberto y yo tenemos un amigo en el cuerpo médico del hospital. Lo localicé, él tiene acceso a las historias clínicas y hojas de evolución. Así que me mantiene informada. Gilberto tiene cirrosis hepática —alrededor de 40%— [...] En todo caso Peter dice que debería de vivir por lo menos quince años, si se cuida. Eso es mucho conociendo a Gilberto, pero haré todo lo que pueda.⁵⁵

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

[...]me estaba muriendo de dolor al saber que mis teorías respecto a la mortalidad de los Xavieres es exacta. No lo hubiera querido. Le amaba, tú lo sabes, como a pocos Orestes he amado. Fina, que te ama mejor, aunque no más, que yo, me ha convencido de que lo que debo hacer es quitarme el dolor con unos versos. Voy a hacerlo, pero ya no estaré tranquilo sino hasta cuando me encuentre con Xavier en el cielo. Y tiene que ser en el cielo de México.[p. 291]

Poco más de un año bastó para que Gilberto Owen consiguiera la tranquilidad. Una recaída mandó al poeta una vez más al hospital el

⁵⁵ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 40.

veinticinco de enero de 1952; no importaron las diecisiete transfusiones de sangre, ni las inyecciones por montones, menos aún las tres enfermeras que lo cuidaron en turnos de ocho horas. El nueve de marzo de 1952 muere Gilberto Owen en Filadelfia: el endurecimiento del hígado fue la causa. Dos días después fue sepultado en el cementerio Holy Cross de la misma ciudad.

PARTE II

Comentario a «Sindbad el varado»

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

RILKE

Preámbulo

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

THEODORE GREENE

La intención de estas páginas es manifestar mi experiencia como lector de «Sindbad el varado». Todo el que se haya acercado con seriedad a la obra poética de Gilberto Owen sabe que sus textos encierran algo que, ya sea desde un principio o no, es casi ilegible por hermético; un léxico sencillo, armado en una sintaxis, por decir poco, trastocada es el soporte de imágenes confusas, borrosas, crípticas a los fluidos de la razón, que a su vez contienen una fuerza de enunciación contundente al borde de la revelación. En absoluto trataré de establecer la fórmula unívoca de lo que «Sindbad el varado» es, pues no considero que el modo de ser de la obra de arte radique en la experiencia del espectador, en este caso yo como lector; más bien creo que es una causa potencial de experiencias individuales en las que subyace un conjunto de normas o principios que forma la unidad de la obra de arte misma:¹ un sistema ideal e intersubjetivo, cuyo valor estético es plural y «ha de ser tan pletórico y amplio, que entre sus estructuras comprenda una o más que satisfaga altamente a cada una de las épocas siguientes» pues «tal obra ha de considerarse tan rica, que quien pueda advertir todos sus estratos y sistemas es una comunidad más que un solo individuo».²

¹ René Wellek, *et al.*, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, *passim*.

² George Boas *apud* René Wellek *et al.*, *op. cit.*, p. 292.

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

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

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

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

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

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

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

proceso como figuralidad: sustituir lo conceptual por lo imaginario.⁵ Lo anterior puede explicarse con el siguiente esquema:



Sin ánimos de teorizar, creo conveniente, de modo provisional, definir el lenguaje poético como aquel que, a través de los mecanismos que sean, deja abierto al que escribe y al que lee un sentido más intenso: el lenguaje poético, se distingue, no por delimitar puertas semánticas, sino por abrir ventanas a la intuición imaginaria. En poesía, al escribir o leer, lo importante no es entender sino intuir⁶ lo que un primer plano vela. La poesía, como discurso, debe entenderse en un sentido e intuirse en otro.

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

El extrañamiento del lector frente al lenguaje poético es su principal característica y representa la mayor dificultad a los ojos y oídos de cualquiera. Hablar poesía es hablar un lenguaje distinto; no importa que esté hecho del mismo material que la lengua «común»; es otro lenguaje porque busca comunicar su propio sentido. ¿Por qué existe la música, la pintura, la fotografía, la escultura, la poesía...?, porque los conceptos

⁵ Jean Cohen, *El lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1982, p. 15.

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

que llenan la lengua «común» tienen sólo la intención de representar la experiencia, por lo tanto deben ser significados consensados dentro de una comunidad lingüística en la que sus integrantes no pueden, ni deberían, entender más o menos de lo que cualquier otro miembro de su comunidad comprende; de lo contrario, la comunicación no sería posible. Los lenguajes del arte no buscan representar una experiencia, de hecho, rebasan la representación. Son en sí una experiencia. Es por esto que el arte en general, y en particular la poesía, es un evento que manifiesta a los hombres el mundo: los materiales del mundo quedan asimilados en la forma lingüística: «lo que era “mundo” se ha convertido en “lenguaje”». ⁷ La poesía no es un acto de entendimiento, es una experiencia y como tal sólo puede interpretarse según las circunstancias particulares bajo las que se vive.

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

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

No es trivial señalar que el significado de un poema puede ser más amplio de lo que se propuso su autor, y algo remotamente alejado de sus oríge-

⁷ René Wellek, *et al.*, *op. cit.*, p. 291.

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

nes [...] Distintos lectores pueden hallar significados muy diferentes a un mismo poema, y todos esos significados quizá sean diferentes de lo que quiso decir el autor [...] La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida —o hasta puede ser mejor.⁹

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

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

⁹ T. S. Eliot, *op. cit.* pp. 77-79.

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

¹¹ René Wellek, *et al.*, *op. cit.*, p. 88.

¹² T. S. Eliot, *op. cit.* p. 78.

mundo que se vive históricamente. De modo que la poesía sigue siendo el habla de una persona con otra. Paul Auster lo dice así:

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

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

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

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

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

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

al propio. La autoridad, en última instancia, siempre será el «*logos* divino» que, en un principio, puede asumirse como absoluto.

Dejando en el olvido el desprestigio ilustrado de los pre-juicios,¹⁴ puede encontrarse validez y legitimidad en ellos cuando nos ayudan a la comprensión. En suma, interpretar poesía significa cuestionarla desde uno mismo para reconocer nuestro límite ante ella y sólo entonces, poder asumir lo extraño dentro de uno: entenderse para entenderla.

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

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

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

apuntan estos elementos personales es a una actitud creadora de sentido superior al propio.

En suma, la tarea es manifestar mi experiencia como lector de «Sindbad el varado», pero esto no significa que ésta sea el poema mismo, pues se llegaría a la absurda y pedante conclusión de que el Sindbad no existe si no lo experimento y de que lo recreo con cada lectura, de esta manera no habría un Sindbad, sino tantos como lecturas realice. De tomar esto en serio, sería imposible explicar por qué ha de ser mejor la experiencia de un determinado lector o por qué es posible corregir la interpretación de cualquier otro, con lo que se acarrearía el acabamiento definitivo de toda enseñanza de la literatura, llegando a la instauración del escepticismo y la anarquía más completos. «Por muy interesante que en sí sea [...] la psicología del lector siempre quedará fuera de los estudios literarios —la obra de arte concreta—, y no podrá zanjar la cuestión de la estructura y el valor de la obra de arte».¹⁵

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

«Sindbad el varado», el ciclo completo, toma prestada la forma de un cuaderno de bitácora en el que se apuntan los acontecimientos que suceden a un viaje truncado por el naufragio; instalada en los límites

¹⁵ René Wellek, *et al.*, *op. cit.*, p. 174.

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

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

Comentario

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

Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hope to turn.

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

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

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

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

Día primero,

EL NAUFRAGIO

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correvedile colibrí, estático
dentro del halo de su movimiento.
Y no hablas. No hables,
que no tienes ya voz de adivinanza
y acaso te he perdido con saberte,
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
tierra que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada.

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

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

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

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

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

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

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

Un elemento reclama especial atención en la segunda estrofa: «la escalera inaccesible de la noche», su presencia es al mismo tiempo am-

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

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

sido transfigurado. Pero en este momento del poema, el viaje interior aún está en ciernes.

La tercera estrofa resulta particularmente importante para el desarrollo del poema, ya que amalgama y ofrece continuidad al argumento poético a través de un recurso muy usado en la prosa: la recapitulación. Owen actualiza los hechos para el lector en términos de una lucha entre el yo y el mar, un combate que duró el tiempo de una noche, que equivale a decir una eternidad. No es necesario advertir el uso metafórico del lenguaje, pero ¿qué encierra este cifrado poético? Se trata de la vida como un viaje accidentado, en este sentido, el mar representa la dinámica de la vida a la que se enfrenta el Ser en el transcurrir de su tiempo.¹⁸ Pero la travesía no es exitosa. En su lucha, el yo gastó su tiempo a través de la literatura «desde Homero hasta Joseph Conrad», pero no logró nada; en este sentido, el viaje se vuelve un perpetuo rechazo de sí mismo, pues, busca lo deseado en la experiencia ajena y esto sólo lleva a la vacuidad, a la desesperanza, a la suspensión miserable del Ser. El yo se ha distraído en abismos ajenos. Su búsqueda, que en el fondo no es más que una demanda, se convirtió en una huida de sí. Inevitable recordar los versos de Baudelaire:

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

Si el yo es un náufrago es porque su viaje ha sido equivocado, a través de mares ajenos, por ello su tierra, los límites de su ser quiero decir, es desierta y árida. La búsqueda del yo desea «la otra orilla» —frase

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

¹⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1940, V. 1, p. 444.

¡Amargo saber, el que sacamos del viaje!

El mundo, monótono y pequeño, hoy

Ayer, mañana y siempre, nos hace ver nuestra imagen;

¡Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento!

[La traducción es mía]

con la que Luis Cortés Bargalló resume la finalidad del diálogo entre la poesía y el hombre—, una donde pueda escuchar su voz, es decir, un estado donde pueda celebrar sus bodas con el Verbo. Pero tal parece que la suerte está echada; la voz de T. S. Eliot aún se escucha como el eco de la desesperanza: «que nada espere, / que no espere misterio, que no espere».

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

Día dos,

EL MAR VIEJO

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

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

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

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

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

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

El viaje interior que se anunciaba el día primero toma forma a través de la memoria, de ahí que se cuenten los muertos, que se hable de lo que ya pasó. Una cosa queda clara, estos muertos son ríos. La metáfora puede entenderse con la descripción que se hace de cada río: poco tiene que ver con lo acuoso y el fluir del agua. Más bien, se trata de ríos muertos, pues no fluyen: el Lerma es un pantano, el Rimac está seco, el Mackenzie congelado y el Guayas estancado, el color verde de sus aguas así lo sugiere.

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

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

Día tres,
AL ESPEJO

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

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

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

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

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

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

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

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur!, Des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité!²⁰

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

La segunda estrofa eleva un reclamo en un tono infantil y pusilánime, es una escena que culmina de forma violenta y, me atrevo a decir, grotesca. Dentro del tú una boda fingida, como el hielo a la sombra, se desvanece lentamente en risas que no son ya más que ecos perdidos; y la culminación de la traición personal como un acto sexual que no es otra cosa más que un acto expiatorio donde se sacrifica ¡con el olvido! al ser mismo. Ya Guillermo Sheridan ha hablado de esta imagen sexual. La diferencia que yo alcanzo a percibir es que no se trata del descubri-

²⁰ Mallarmé, *Hérodiade*

¡Basta! Ante mí el espejo.

¡Oh espejo!

Agua fría por el tedio de tu marco helado.

Cuántas veces y durante horas, apesadumbradas

De los sueños y buscando mis recuerdos que son

Como hojas bajo tu hielo de agujero profundo.

Me aparecí en ti cual sombra distante,

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

¡Conocí de mi disperso sueño la desnudez!

[La traducción es mía]

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

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

Una cosa más de este poema llama la atención, la voz que se pronuncia expresa un conflicto de sentido, de identidad y de significación.

La relación primigenia entre la palabra y la cosa, en este caso su nombre y su ser, se ha desarticulado, está vacía de sentido y significación. Cuando se ha conseguido enmudecer el canto interno, ese que viene de lo más arcaico del alma, cualquier nombre puede ser un rostro y todos los rostros pueden ser un nombre, menos el suyo; tal como si la identidad del yo lírico pudiera ser rellena indistintamente por cualquier rostro o cualquier nombre. Se trata de la exclusión, del destierro, de uno mismo. El mundo interno de este ser ha quedado reducido a una insignificación angustiosa. El yo está «des-animado», por consiguiente, su mundo poético se desarticula, está socavado y debilitado anímicamente. El punto final de estos versos es una angustia insondable, un abismo en el que todo flota y se despedaza.

Día cuatro,
ALMANAQUE

Todos los días 4 son domingos

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

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

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

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

Ahora bien, existe un problema mayor con este poema: ¿qué es aquello que en sí expone?, es decir ¿qué sentido tiene este eslabón? «Almanaque», como se titula, está dividido en dos frases. Éstas conforman dos estrofas: una para el nacimiento; la otra, para la muerte. Una se-

²¹ Gilberto Owen, *Obras*, México, UNAM, 1953, p. VII.

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

Al leer este poema resulta imposible no adelantar la lectura hasta el día trece del ciclo para constatar lo que se nos dice. Sin embargo, es necesario conservar la calma y retroceder el impulso junto a las páginas. El hecho que se presenta es el de la vida como consecuencia de las condiciones del nacimiento que en el caso del quiromántico son las propias de aquellos que nacen fuera del abrigo divino, pues quién más puede ser Él sino Dios. Otro hecho se revela en esta afirmación: el que habla se reconoce dentro de una comunidad a la que familiarmente nombra con su nombre. Ya mencioné que en el poema del día anterior existe el conflicto de la insignificación del ser que habla, el cual se acentúa borrando por completo la propiedad de la voz lírica, pues ésta pertenece desde ahora a una comunidad más que a un individuo. El riesgo es ahora de quien quiera pronunciar los versos. Una cosa más, el acto de nacer es para esta comunidad de los owen una delirante huida obligada por el apetito o la necesidad de algo, lo que me hace recordar las palabras del poeta en su «Nota autobiográfica»: «Mi padre era irlandés y gambusino; de lo primero he heredado los momentos de irascibilidad, disimulados por un poco de humorismo, y de lo otro la *sed y manera de buscar vetas*

nuevas en el arte y en la vida, no sé si compensada por hallazgo alguno».²² Si he esbozado la idea de que el ciclo del Sindbad habla de la búsqueda de la voz poética, estas palabras del autor lo confirman de alguna manera, sin embargo, no hay que perder de vista lo que el poema dice en realidad. Sí al final quedamos frente a una obra que nos habla desde lo incierto, como ya lo he mencionado;²³ será más valioso que quedar frente a la mera afirmación de lo que el poeta Gilberto Owen quiso decir en su poema y, tal vez, no consiguió. De hecho, si lo logró o no, no importa, pues el poema ha encontrado un equilibrio propio.

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

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

²³ *Supra* p. 61.

Día cinco,

VIRGIN ISLANDS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero el arribo es negado. El apetito por aquel litoral deseado desde el día primero no puede saciarse, pues, al parecer, no a cualquiera se le permite ir tierra adentro. El último verso de esta estrofa me parece de un enorme contenido simbólico; es posible que se escondan en él

resonancias bíblicas. El libro de Jonás²⁴ habla de la transmutación sufrida por el profeta después de haber sido engullido por una ballena para ser escupido en tierra, tres días después. No es difícil hacer la conexión: quien habla en el poema es rechazado por las islas-ballenas, es decir, se le impide la entrada en el refugio que significa la experiencia literaria y, por lo tanto, no puede ser transformado por ella, de aquí que pueda leer dos posibilidades de sentido: como una afirmación de la experiencia de no poder asir aquello que ya alguna vez se poseyó; o bien, afirma que aquella experiencia que se suponía conocida es ahora diferente, o sea, transfigurada sin poder participar de ella.

Enseguida, las siguientes cuatro estrofas son un recuento —permítanme llamarlo «experiencial»—. Son, al mismo tiempo, sensaciones, comprensiones, dudas, presunciones, sospechas... recubiertas con un disfraz de imaginería que decrece en complejidad conforme avanzan las estrofas. La segunda estrofa, Ignorantina, es una cripta profunda llena de vacío que evoca la ausencia completa de conocimiento del mundo: la experiencia del mundo, reflejada en el arte literario, se aleja del lector pues es inconmensurable como las arenas de una playa que es el tiempo; la tercera estrofa degrada un paso la complejidad, pues como dice el primer verso «se pone por el revés la frente», es decir que se ha renunciado al ocultamiento de las ideas y los pensamientos, no así de la forma o de la carnalidad pues «cubre su pecho cristalino»; la estrofa siguiente evidencia elementos bíblicos. Marta²⁵ y María participan de estos versos como de la literatura cristiana; como en aquélla, en estos son polos opuestos: experiencias enfrentadas que mantienen en zozobra, es decir, naufragio en un mar de indecisión al que se pronuncia. La penúltima estrofa, sin mayores complicaciones, rastrea algunos personajes literarios y los describe a través de una imagen que los caracteriza. Para finalizar, la última estrofa remata con dos mujeres-obras literarias-islas más, donde lo mismo se puede recordar la historia de Lewis Carroll que los versos de López Velarde. Pero lo importante está en los últimos tres versos, por un lado, cortan la enumeración; y, por otro, resumen la experiencia de la lectura,

²⁴ Jonás es el quinto de los profetas menores, como éste es el quinto de los poemas del ciclo.

²⁵ *Cfr.* Evangelios de Lucas (10,38-42) y Juan (11, 1-5).

ya que al desprenderse del nombre particular de una obra, lo que queda es siempre lo mismo: la palabra verdadera, «la plena de gracia, la más fuerte», la que se ha buscado desde el primer día. La estrofa termina apegándose a la tradición bíblica: «ahora y en la hora de la muerte». El remate le da al poema una doble sensación, por un lado, le da un sentido de oración, como si se estuviera pidiendo por algo; por otro lado, es como una sentencia eterna.

Día seis,

EL HIPÓCRITA

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

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

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

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

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

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

Día siete,

EL COMPÁS ROTO

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

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

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

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

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

A partir del cuarto verso, precisamente a la mitad del poema, se deja entrever el nuevo rumbo que el ciclo toma. Impulsado bajo el pensamiento social, expresado en la lengua de trapo de la ciudad, bajo el lamento obsesivo de la familia, bajo el desatino del sujeto, regresa el pensamiento vivo y consigo, bajo un juego de palabras, un choque de sentimientos: amor y cólera. El calambur «me sabe amar, me sabe a mar colérico» es

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

Día ocho,

LLEGADO DE SU MANO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

repugnante e ilegítimo con respecto al espíritu. Además, la provocación a la que está expuesta el yo recae en su «tortura». ¿Cómo entender esto? Está muy claro: el que habla, quien quiera que sea, se refiere a una aflicción grave que pesa sobre él causada por la incapacidad de conseguir algo, por tanto, el deseo de renuncia se presenta como una salida fácil o, sería mejor decir, seductora.

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

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

Día nueve,

LLAGADO DE SU DESAMOR

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero ya no. Al parecer todo se ha perdido, incluso las voces que se hablaban desde el amor se han consumido, quedando de ellas sólo cenizas. Lo único que se tiene es el desvelo agotador y la certeza de haberlo perdido todo, de hallarse vacío. El poema acentúa la desesperación y el fracaso. Tal parece, estos versos son una declaración abierta de la impotencia. La nave se ha ido a pique. El náufrago ha tocado fondo.

Día diez,

LLAGADO DE SU SONRISA

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

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

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

Pero tocar fondo no sugiere el término del viaje, es tan sólo llegar al final del camino y, entonces, la posibilidad de regresar. El yo desnudo ha llegado al fondo y, con todo el peso del agua a sus espaldas, acecha en la fuente oscura del abismo donde prepara su regreso a la superficie. Una vez desandados los pasos se habrá llegado a casa, y no importa si está vacía y en ruinas, lo importante es volver a ella.

Regresar al origen significa también saber de dónde venimos. El balance de la vida se compone de dos movimientos: primero, el repaso de todo cuanto se ha perdido y se ha dejado en la hipoteca propia de la vida; segundo, tratar de prever su solución. Tras un camino inefable, no un camino de progreso y de evolución, sino un descenso en espiral a través de los círculos del mundo subterráneo del alma, un camino sutil y complicado que ya no sufre avance ni retroceso, sino sólo un abrirse paso, es necesario llegar hasta el fin último, porque allá donde crece el peligro, también crece la fuerza salvadora. El que dice yo ha tocado fondo; ahora en el día diez de este viaje interno que ha sido la serie se ha conseguido el punto más bajo, ya no se puede caer más, y es ahí, como suele pasar, donde la vida se reafirma. Parece que lo peor ya ha pasado, tal vez no lo más difícil, pero al menos se ha conseguido algo de serenidad sobre lo que era inquietud, sobresalto y desesperanza, así lo deja ver la frescura que hiende el alma y apacigua la ardorosa lлага que significa el temor de haberlo perdido todo. Es tiempo de intentar recuperar la voz del filo de la ausencia.

Día once,

LAGADO DE SU SUEÑO

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

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

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

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

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

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

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

Día doce,

LLAGADO DE SU POESÍA

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

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

Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina
una luz que no llega hasta las ramas
y que no emana de las raíces,
y que me multiplica, omnipresente,
en su juego de espejos infinito.

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

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

El árbol situado en el centro del poema se refiere a la dualidad muerte-vida y al camino que se debe andar entre uno y otro extremo. El *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant dice lo siguiente sobre este símbolo tan rico y extendido:

[...]el árbol en la simbólica analítica contemporánea: simboliza la evolución vital, de la materia al espíritu, de la razón al alma santificada; todo crecimiento físico, cíclico o continuo, y los órganos mismos de la generación; toda maduración psicológica; el sacrificio y la muerte, pero también el renacimiento y la inmortalidad.

Pero, en una primera aproximación, se impone comprender de la manera más sencilla posible. La palabra verdadera, donde es y habita el *logos* divino, crece como un árbol y sostiene de milagro el cielo evitando el colapso que parecía inminente; por supuesto que de lo que se habla es de la vida y cómo la palabra logra sostenerla. Cualquier transposición debe orientar a partir de aquí su sentido. No es difícil ver cómo lo dicho remite en última instancia al hecho de que una vez que se ha tocado fondo es posible desandar los pasos para rehabilitar la casa abandonada en que se ha convertido el alma. Este tronco, que puede identificarse fácilmente con el Árbol de la Vida judeocristiano, persiste a la pobreza que embarga y consume el ánimo de quien dice yo. Es un árbol vestido de carne muerta, pero que alberga un mundo de luz infinito en donde se multiplica la vida. Esto se puede entender como un puente que comunica la vida con la muerte en ambos sentidos. Los vasos comunicantes se abren de par en par. Este árbol es la escala de la que se nos habló el día primero, simboliza la columna vertebral de la vida espiritual, es el pilar que sostiene la casa. El movimiento del poema regresa del mástil al árbol: de lo inerte y sin movimiento real a lo vivo y con movimiento interno.

El yo que se halla fuera está consumido, pero se mira con vida dentro del árbol. Este árbol hueco es a la vez una matriz que reduce las distancias sin fin entre el alma y el cuerpo, entre la palabra y el cuerpo, entre los dioses y el hombre. Hasta la *desindividuación*. Y es por sus caminos donde el yo puede ver cómo su voz reaparece. Es un prodigio. El ser agostado que aún se halla fuera puede verse reengendrado. Asimismo, el árbol es comparable a los monstruos legendarios que tragan y escu-

pen a sus víctimas después de haberlas transfigurado, como la ballena a Jonás, que aparece desde el día primero. En suma, este árbol hueco es a la vez matriz y ataúd; anuncia la muerte y la regeneración de la vida, plantado a la mitad del poema sostiene el universo del yo.

Día trece,

EL MARTES

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

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

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

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

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

Tal parece, el balance al que se ha entregado quien dice yo, quien quiera que éste sea, ha concluido; sin embargo, es evidente que los platillos no se encuentran a la misma altura. La correspondencia entre el cosmos formal y el cosmos esencial no está en equilibrio; la relación del lenguaje y las cosas que éste denomina, entre la palabra y la

²⁷ *Supra* pp. 83-86.

esencia, no ha alcanzado equilibrio. Llevar a la horizontal el astil de esta balanza es sin duda el empeño que busca recobrar del filo de la ausencia, del peso del hábito, la palabra poética y, sólo así, encontrar un espacio habitable.

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

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

Día catorce,

PRIMERA FUGA

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

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

El yo ha callado su voz, se ha deshecho en la neutralidad de un «él». Quien habla, identifica al poeta con el abandono, de ahí la imagen del viudo. El poeta se encuentra irremediablemente solo, pues se ha negado a acompañar con su muerte a la poesía. Gadamer nos dice que la tarea del poeta consiste en aspirar, como si fuera a su verdadera patria, a la palabra verdadera que proviene del más allá. «Debe —nos dice— luchar contra la función desgastada, corriente, encubridora y niveladora de la lengua para permitir una mirada al brillo de allá en lo alto. Eso es la poesía».²⁸ Pero este poeta es incapaz de recordar su patria.

Por algún tiempo, durante mis primeras lecturas de la serie, creí que el poema trataba la pérdida del ánimo por «la espuma del sueño de la vida», sin embargo, tras leer y releer el texto me encuentro ante una conclusión distinta. Lo que en estos versos resuena es una música intensa que empuja en sentido contrario a la melodía que se había levantado en el poema. Se trata de una fuga, sí, pero más a la manera musical.

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

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

Día quince,

SEGUNDA FUGA

(«Un coup de dés»)

Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar.

Sólo su paz redime del Anciano del Mar

y de su erudita tortura.

Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.

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

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

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

Día dieciséis,

EL PATRIOTERO

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

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

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

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

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

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

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

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

Hacia esto se lanza el yo de estos versos. Va allí donde escucha que se pronuncian unos sonidos tan apremiantes como el palpito del corazón. La vida que ha llevado es como un canto en una lengua cascada, una tierra olvidadiza y extranjera a esta mar antigua que se mueve en la penumbra a la que se siente ligado incluso antes de que conociera la respiración. La zozobra originaria. ¡Ahora me queda claro! Toda la serie no ha sido otra cosa más que la meditación de ese estado de abandono, de soledad, de desnudez, de frío, de carencia de hambre, de vacío, de súbita

³⁰ Pascal Quignard, *Butes*, Madrid, Sexto piso, 2011, p. 14.

³¹ *Ibid.* p. 16.

amenaza mortal, de ausencia de todo socorro, de nostalgia radical que es el nacimiento... y que nos acompaña, aun sin saberlo, todos los días de la vida. «No huir. ¿Para qué?».

Día diecisiete,

NOMBRES

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

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

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

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

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

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

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

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

Día dieciocho,

RESCOLDOS DE PENSAR

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

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

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

Día diecinueve,

RESCOLDOS DE SENTIR

En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes
que 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.

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

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

Las alusiones bíblicas, una vez más, aparecen como una segunda voz. La historia de Susana³³ abre estos versos; pero ¿cuál es la intención de este pasaje dentro del poema? La historia original nos habla del temor a Dios y de la salvación de los que esperan en Él como virtudes, pero también de la lujuria y del falso testimonio como pecados. Según creo, el sentido de los versos apunta hacia el deseo. Donde la Biblia acusa un vicio, el poema halla un impulso afectivo. El poema se subtitula «Rescaldos de sentir», se refiere a la brasa mínima que aún sobrevive bajo las capas de fuego muerto que son las cenizas. Es como una promesa y un deseo al mismo tiempo, es como el nervio de un alma aturrida que aún lucha por sentir.

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

La presencia constante del *tú* en el ciclo abrumba y desconcierta. El yo lírico no deja de interpelar a alguien que recurrentemente toma la

³³ Biblia, Daniel, 14.

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

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

Odiseo (o *Vlîxes* en latín) pasó siete años en Ogiogia retenido por Calipso quien trató de hacer que olvidara Ítaca, pero él se cansó pronto del lecho de su anfitriona y empezó a añorar el mar. Por intervención de Atenea, Zeus envió a Hermes con la orden de que Calipso dejara partir a Odiseo. Él partió en una balsa, pero Poseidón, debido al odio que sentía hacia Odiseo, le arrojó una ola que lo arrastró a las profundidades. Sólo el velo de la compasiva gaviota Leucotea pudo salvar al héroe. Dos días después, completamente agotado y desnudo, tocó tierra en la costa de Drepane donde es encontrado por Nausícaa quien lo lleva en presencia de su padre, el rey Alcínoo. Odiseo relata sus aventuras a Alcínoo, quien motivado por su bondad le proporciona las embarcaciones que le llevarán finalmente a Ítaca. Nausícaa representa la recuperación del pasado para Odiseo. El regreso. Sin embargo, para la voz del Sindbad de Owen, Naussícaa es una espera sin término, pues no existe pérdida que recuperar. La sensación de separación persiste... La comparación que hace Owen entre Odiseo y Sindbad tiene la finalidad de oponer los términos separación-pérdida. Según veo las cosas a la luz del poema, Odiseo desea terminar la separación que hay entre él y Penélope. En este sentido, Odiseo-Penélope puede entenderse como una unidad: *γο-τίú*. Nausícaa es la operación inversa a la disociación. A través de Nausícaa las imágenes separadas por el espejo consiguen la unidad original. Sin embargo, tal parece que para el Sindbad de Owen esta relación primitiva es imposible de recuperar, y la conciencia de este hecho llena el alma de melancolía.

Día veinte,

RESCOLDOS DE CANTAR

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

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

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

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

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.

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

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

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

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

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

Asimismo, el número siete alude a las siete notas musicales, que a su vez se relacionan con los yunques pitagóricos; y también con las siete estrellas que conforman la constelación de la Osa Menor. Lo anterior se puede relacionar a la canción trenzada. Ésta es un motivo cerrado, al igual que el laberinto. La trenza vincula lo que está desasociado, en

este sentido figura la idea del perpetuo retorno. En suma, el poema nos habla de un canto que se envuelve a sí mismo e invita a la unidad original. Ahora el sentido de las dos primeras estrofas es más claro, se trata de la experiencia de lo increado, de aquel momento primero antes de la separación más temprana de nuestra historia.

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

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

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

inevitablemente tomó conciencia ante la dilución del vínculo. Entonces nada se habrá oído nunca.

Día veintiuno,

RESCOLDOS DE GOZAR

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

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

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

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

Ahora bien, ¿qué papel juega la «cuchillada infame»? Si se ordena el hipérbaton se puede leer: oraciones hipócritas y lujurias bilingües / que merodeaban por todos los muelles / me dejaron en el rostro / esa cu-

chillada infamante. Tal parece, el *nombre*, es decir, la palabra verdadera fue empañada, aunque sin intención, por la voz hipócrita y lujuriosa de *nadie*. Se refiere a una voz vacía que a diferencia de la voz poética que es presencia y habla, ésta sólo es una representación vil cuya firma es una grotesca cicatriz.

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

personajes que se observen. Se trata de una escena fuerte en todos los sentidos: la gente baila, bebe, forcejea y vomita. Rubens no se recata en mostrar los lados más crudos de la vida carnal, una sensualidad desinhibida y rústica.

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

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

El ciclo de los cuatro *rescaldos* se cierra el día veintiuno. Podría decir que estos poemas relatan una experiencia que al final no se cumple, aunque por momentos exista la apariencia contraria. De momento, al terminar este poema, me queda la sensación de que el yo, convertido

en su propio espectro, en un belfo, se estremece ante la separación más temprana de su historia; piensa que debe hacer algo para remediarlo, pero, presa de la pesadilla de un sueño despierto, sólo es capaz de contemplar cómo las murallas del abismo se desploman sobre él y lo aprisionan en angustia, convirtiéndolo en un residuo, en un rescoldo sepultado en la cenizas.

Día veintidós,

TU NOMBRE, POESÍA

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

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

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

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

La serie se precipita.

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

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

Día veintitrés,

Y TU POÉTICA

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

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

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

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

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

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

Día veinticuatro,

Y TU RETÓRICA

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

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

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

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

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

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

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

lenguaje hipócrita, aunque sea un bello juego de palabras, jamás podrá responder de manera justa a la exuberancia del canto original. La imagen de la estatua desmoronándose por la corrosión del devenir es la apariencia hosca de esa pretensión de querer alcanzar la palabra verdadera. Es la oposición grito-palabra, Butes-Orfeo, Ser-devenir. Finalmente, la renuncia que siempre es una aceptación; de este modo se prepara el verdadero enunciado del poema: «nunca tuve mucho que decir de mí mismo / que de tu milagro sólo supe la piel.

Día veinticinco,
YO NO VI NADA

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

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

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

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

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

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

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

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

Día veintiséis,

SEMIFINAL

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

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

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

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

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

Ocurre que conforme el ser humano envejece pierde su capacidad de aprender a hablar: «han sido niños y no adultos los que han accedido por primera vez al lenguaje, y, a pesar de los cuarenta milenios de la especie *Homo sapiens*, precisamente la más humana de sus características —el aprendizaje del lenguaje— ha permanecido tenazmente ligado a una condición infantil y a una exterioridad».³⁴ Es en los días más tempranos del hombre, quiero decir de cualquier hombre, cuando el niño estático y amedrentado que ha sido recién expulsado al mundo está verdaderamente a la escucha del Ser. Y su voz, libre de toda pres-

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

cripción, sin nada que decir puede *nóbrar*, como pretenden los poetas, en su lengua las cosas. En el nombre el hombre se liga al Ser. Pero este vínculo no es, de alguna manera, un evento que le ataña en absoluto al hombre, es más, ni siquiera es un evento, algo que pueda ser registrado en la memoria, sino algo que debe permanecer totalmente externo y ser confiado sólo al olvido, es decir, a una tradición. Cuando el poeta escribe trata de acordarse de nada, pero también, como nada, anticipa toda presencia y toda memoria.

Día veintisiete,

JACOB Y EL MAR

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

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

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

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

Día veintiocho,

FINAL

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

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

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

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

¿Qué va a mentir?

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

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,

tal vez mañana el sol,

tal vez mañana,

tal vez.

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

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

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

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

Lejos de ver en esta aporía [...] una limitación y una debilidad, debemos en cambio reconocerla por lo que es: una profecía que concierne a la estructura misma de la consciencia. No es que lo que hemos vivido y luego olvidado vuelva ahora, imperfectamente, a la consciencia, sino que se trata más bien de que nosotros accedemos en este momento a aquello que no ha sido nunca, al olvido como patria de la consciencia. Por ello nuestra felicidad está empapada de nostalgia: la consciencia contiene en sí misma el presagio de la inconsciencia y, es más, preci-

samente en este presagio reside su perfección. Ello significa que toda atención tiende en última instancia a una distracción y que, en su extremo apogeo, el pensamiento es tan sólo un sobresalto. El sueño y el recuerdo sumergen a la vida en la sangre de [*sic*] dragón de la palabra, y de esta manera le hacen invulnerable a la memoria. Lo inmemorable, que se precipita de memoria en memoria sin salir nunca al recuerdo, es propiamente inolvidable. Este inolvidable olvido es el lenguaje, es la palabra humana.

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

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

Epílogo

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

Este comentario está dedicado, pues, a un intento que sin duda contiene muchos errores, pero que como tarea no puede ser sustituida por nada. El hecho de que se haya tratado aquí el ciclo «Sindbad el varado» no tiene en principio más motivo que el que yo crea haber tenido una comprensión más o menos segura.

En general, creo sano el principio según el cual la poesía no debe tenerse por un acertijo erudito escrito para eruditos, sino considerarse destinada a las personas que participan de un mundo común debido a su pertenencia a una comunidad lingüística, en la que el poeta se halla en casa igual que su lector. Soy consciente de que el mundo de Gilberto Owen posee características distintas al mío, pero las tradiciones y las costumbres populares en que me crie no están tan alejadas a las suyas; por tanto, quizá, no sea mera casualidad que crea comprender, aunque con dificultad, estos poemas.

Claro está que el proceso de comprensión de cualquier poema transcurre en diversos planos. Si bien es cierto que abarcar la totalidad de ellos es imposible, no se puede pensar que es suficiente con

mantenerse en un primer plano. De hecho, ni siquiera es posible quedarse en la superficie, pues siempre hay diversos planos encajados uno en otro. Esto dificulta la tarea de la comprensión.

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

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

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

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

Fuentes

- AGAMBEN, Giorgio, *Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- ARREDONDO, Inés, «Apuntes para una biografía», *Revista de Bellas Artes*, Tercera época, núm. 8, México, noviembre de 1982, pp. 43-48.
- AUSTER, Paul, «Prólogo» en Jacques Dupin, *El sendero frugal. Antología poética 1963-2000*, México, Ocelote, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1940.
- BEJARANO, Álvaro, «Abolición de la Aventura. Gilberto Owen en Colombia», *Biblioteca de México*, núm. 14, México, CONACULTA, 1993.
- BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier, *Poesía tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*. México, UAEM-Difocur Sinaloa, 1998.
- , «Gilberto Owen, datos para una biografía», *Castálida*, núm. 7, Toluca, invierno de 1996, pp. 72-96.
- , «... a la luz de Nevado de Toluca. Los años de Gilberto Owen en el ICL», *La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 10, Toluca, primavera de 1996, pp. 6-10.
- y Cynthia Ramírez Peñalosa, «Algunas andanzas de Owen en el ICLEM» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA. 2004.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

- BOLDRIDGE, Effie Jolene, *The Poetry of Gilberto Owen*, tesis doctoral, Columbia, University of Missouri, 1970.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónicas de la poesía mexicana*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978.
- , «La juventud de Contemporáneos», en *La paja en el ojo, ensayos críticos*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980, pp. 53-123.
- BUBER, Martin, *Yo y tú*, Buenos Aires, Nueva visión, 2008.
- Burke, Kenneth, «Formalist criticism: its principles and limits», en *Language as symbolic action: Essays on life, literature and method*, Berkeley, University of California Press, 1966, pp. 480-506.
- CAJERO, Antonio, «Dos comentarios sobre Gilberto Owen en *El tiempo de Bogotá*», *Boletín Editorial*, número 114, México, COLMEX, 2005.
- y Celene García, «El primer texto de Gilberto Owen en *El Tiempo de Bogotá*» en *La jornada semanal*, México, 3 de julio de 2005.
- CAPISTRAN, Miguel, *Los contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994.
- , «México, Alfonso Reyes y los “Contemporáneos”», *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 9 (mayo 1979).
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2009.
- CHUMACERO, Alí, «La poesía de Gilberto Owen», *México en la cultura*, núm. 192, (noviembre de 1952), p. 3.
- COHEN, Jean, *El lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1982.
- CORONADO, Juan, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje, Gilberto Owen*, México, CONACULTA, 1990.
- CUERVO, José Sergio, *El mundo poético de Gilberto Owen*, tesis inédita, Bufalo, State University of New York, 1974.

- CUESTA, JORGE, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Québec, Écrits des Forges-FCE, 2003.
- DUSTER, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana*, Mexico, Ediciones de Andrea, 1956.
- , «El recinto inviolable», *Ensayos sobre poesía mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1963, pp. 108-119.
- ELIOT, T. S., *Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2000, pp. 71-91.
- ELVRIDGE-THOMAS, Roxana (comp.), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México, CONACULTA, 2004.
- ESCALANTE, Evodio, «Gilberto Owen o la musa cibernética», en *Ensayos heterodoxos*, tomo I, México, UNAM, 1991, pp. 139-147.
- FERNÁNDEZ, Sergio (comp.), *Multiplificación de los Contemporáneos, ensayos sobre la generación*, México, UNAM, 1988.
- FORSTER, Merlin H., «La revista *Contemporáneos*: ¿Hacia una mexicanidad universal?» *Hispanofilia*, núm. 17, enero de 1963, pp. 117-122.
- , *Los Contemporáneos, 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964.
- FRANCO CALVO, Enrique y Mariano Franco, «Crónica de un naufragio, Gilberto Owen, el inasible viajero», *El nacional*, México, 4 de febrero de 1995.
- GADAMER, Hans-Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona, Herder, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 2006.
- LEIVA, Raul, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1959.
- LUNA, Víctor, «Mito y realidad en Gilberto Owen» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, pp. 14-20.
- MENDOZA, Felipe, «Gilberto Owen en El Rosario. Mito y biografía» en *Los centauros*, Culiacán, CONACULTA, 2004, pp. 24-28.

- MONSIVÁIS, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1967.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Tres contemporáneos*. México, UNAM, 1981.
- MORETTA, Eugene L, *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, México, FCE, 1985.
- NANDINO, Elías, «Laude en mármol negro», en Ernesto Higuera (comp.), *Antología de prosistas sinaloenses*, Sinaloa, Adiciones culturales del gobierno del estado de Sinaloa.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Empresas Editoriales, 1965.
- ORTEGA, José Hilario, *La personalidad poética de Gilberto Owen*, tesis inédita, Austin, University of Texas, 1988.
- OWEN, Gilberto, *Obras*, México, FCE, 1996.
- , *Obras*, México, UNAM, 1953.
- , *Cartas a Clementina Otero*, México, 1988.
- , «Playa de verano» en *Antena*, IV, octubre de 1924.
- PACHECO, José Emilio, «Primeros versos de Gilberto Owen» en *Estaciones*, México, núm., 7, otoño 1957, pp. 355-356.
- QUIGNARD, Pascal, *Butes*, Madrid, Sexto piso, 2011.
- , *Retórica especulativa*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006.
- QUIRARTE, Vicente, *Invitación a Gilberto Owen*, México, UNAM-Equilibrista, 2007.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, «Gilberto Owen y su obra» en *Cuadrante*, Tomo III, núm. 1-2 (Verano Otoño, 1954), pp. 5-22.
- ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, *El sensual mordisco del Demonio. La presencia del bien y del mal en la poesía de Gilberto Owen*, Toluca, UAEM, 2005.
- SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su esposa con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002.

-
- SEGOVIA, Tomás, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE, 2001.
- SHERIDAN, Guillermo, «Gilberto Owen y el torbellino rubio» en *Vuelta*, año XX, núm. 239, México, octubre de 1996.
- , *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 2003.
- , *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, México, UNAM, 2008.
- TORRES BODET, Jaime, «Reseña a *novela como nube*», *Contemporáneos*, núm. 4, septiembre 1928, pp. 87-90.
- VALERY, Paul, *El cementerio marino*, Madrid, Alianza editorial, 1970.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- WHITTINHAM, Georgina, *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, Toluca, UAEM, 2005.
- XIRAU, Ramón, *Dos poetas y lo sagrado*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

Índice

Introducción, 9

PARTE I

Suma de apuntes para una biografía, 13

PARTE II

Comentario a «Sindbad el varado», 53

 Preámbulo, 57

 Cometario, 67

 Epílogo, 153

Fuentes, 155

Gilberto Owen. Dos encuentros de Claudio Vázquez Pacheco, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, se terminó de imprimir el mes de julio de 2015 en los talleres de CREATIVA IMPRESORES S.A. de C.V., calle 12, número 101, local 1, colonia José López Portillo, Iztapalapa, 09920, México, D.F., tel. 5703-2241. En su composición se utilizaron tipos Baskerville, Georgia y NEW YORKER. Los interiores se imprimieron en papel cultural de 90 gramos y los forros en papel couché de 300 g. La edición estuvo al cuidado del autor y consta de 500 ejemplar.