

24, 5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL MITO, LA MÁSCARA Y EL MONÓLOGO:
EL DISCURSO AMOROSO DE GILBERTO OWEN

Tesis que presenta

Vicente Quirarte Castañeda

para optar al grado de
Maestro en Letras
(Literatura Mexicana)



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES



México, 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

CONTENIDO

Introducción	5
I. Imágenes de una biografía interior	11
Donde el mar es más mar que en parte alguna y a la luz del Nevado de Toluca	13
Portraits of the lover as a young artist	24
Encontrarás tierra distinta de tu tierra	34
Un poco de humo se retorció en cada gota de su sangre	39
II. Todo viajero se llama Sindbad	55
La conciencia de ser contemporáneo	57
En los astilleros de Sindbad	67
La canción de amor de Gilberto Owen Estrada	83
III. Las máscaras del amante	99
El heroísmo de ser hombre	102
El ángel es vampiro	124
Ser la voz del que clama en el desierto	136
IV. El azogue y la granada	155
La isla y el caracol	158
Con mi muerte de música a otra parte	170
El azogue y la granada	182
Apéndice. <u>Sindbad el varado</u> (Variantes y notas)	197
Bibliografía	236

INTRODUCCIÓN

A cuatro décadas de haber publicado su libro central; a 36 años de su desaparición física -entonces ya ignorado por una tierra donde amor y olvido fueron sentimientos encontrados-, Gilberto Owen es uno de nuestros poetas cuya figura crece a través de los años. Con todo, su aventura terrestre y su escritura continúan siendo víctimas del mal que Xavier Villaurrutia advertía entre nosotros: la admiración como una forma de la injusticia y, lo que es aún peor, de la ignorancia. En el fondo, y sinceramente, Owen sonreíría satisfecho: sabía que su escritura estaba destinada a "numerales lectores", y a ese hermetismo provocador y luminoso apostó sus pasiones.

Las hogueras que el naufrago Gilberto Owen encendió en demanda de rescate comienzan a ser descifradas: Tomás Segovia demostró, en un ensayo pionero, los alcances de la obra oweniana y los elementos que lo singularizan de sus contemporáneos; Jaime García Terrés emprendió una lectura alquímica, apasionante y polémica, sobre Sindbad el varado; en varias zonas de ese minucioso retrato de familia que es Los Contemporáneos ayer, Guillermo Sheridan coloca en su justo lugar a nuestro poeta; Eugene L. Moretta ha estudiado el síndrome del naufragio y la relación de Owen con Ramón López Velarde, en dos ensayos iluminadores. Finalmente, debemos a Inés Arredondo investigaciones acuciosas sobre la biografía del poeta.

En el afán por recorrer las rutas, usar las armas y abordar la mismas naves que el objeto de análisis, tarde o

temprano el lector de Owen termina contagiado por las mismas obsesiones de su fantasma, aunque las traduce de acuerdo con su propia visión del mundo. La lectura es en principio una reinterpretación del mundo expuesto por el poeta. Sin embargo, en una obra como la emprendida por Owen y su generación, en que la poesía es el sistema crítico que anunció su mastro Ramón López Velarde, el camino es inverso: la interpretación crítica busca llegar a la transparencia que el original concibió como un sistema de coordenadas.

En 48 años de vida, y en una febril actividad literaria que en conjunto no llegó a una década, Gilberto Owen logró, sin demagogias ni actividades que lo llevaran a ascensos en el escalafón de nuestro panteón literario, demostrar que la poesía mexicana es uno de los orgullos del arte nacional. A su generación, los Contemporáneos, debemos que la poesía haya alcanzado la solidez y la permanencia de la pintura mural. Muerte sin fin, Canto a un dios mineral, Nostalgia de la muerte o Sindbad el varado son tan vivos como una sinfonía de Carlos Chávez, un mural de José Clemente Orozco o un edificio de Juan O'Gorman.

Para mi lectura del mundo Gilberto Owen, decidí tomar como punto de partida y referencia central el poema Sindbad el Varado, publicado íntegramente por primera vez en 1948. Aunque a lo largo del trabajo menciono la obra oweniana en su conjunto, mi lectura se concentra en el análisis del poema mencionado, pues en él confluyen el tema y las búsquedas formales que el autor emprendió desde sus primeros

textos. Por otra parte, la generación de Contemporáneos dedicó sus mejores esfuerzos al ideal mallarmeano de El Libro Único, del poema simbólico. Sin restar importancia al poema individual, autónomo, ceñido en la forma, como su tiempo les imponía, concentraron sus mejores energías en el poema extenso: aun Nostalgia de la muerte puede considerarse un solo poema con diversos espacios.

Mi propuesta consiste en leer los 28 fragmentos de Sindbad el varado como un poema de amor. Para ello ha sido necesario reconstruir el camino transitado por Owen, conjeturar sobre pistas verdaderas, rechazar las que considero falsas y, después, aventurar mi hipótesis de los hechos. Para otro Gilberto -Chesterton- el artista es el criminal y el crítico el detective. Más allá de los méritos de cada una de las partes, lo importante en esta clase de antagonismos es el deleite obtenido y el conocimiento de esa creatura que todo lo ha inventado, hasta el amor y las formas de comunicarlo. Sólo así el testimonio personal abandona el dominio íntimo para convertirse en patrimonio colectivo. Por lo mismo, no creo en este trabajo haber descubierto todas las cuerdas que movieron al poeta ni pretendo dar todas las respuestas. En cambio, creo haber encontrado un Gilberto Owen menos gratuitamente hermético, más vinculado a las pasiones inmediatas que él supo convertir en arte permanente.

El subtítulo de este trabajo -e hipótesis del mismo- proviene del libro de Roland Barthes, Fragmentos de un

discurso amoroso. No obstante el eclecticismo de mi texto, intenté, en la medida de lo posible, que todos los afluentes por donde navego con Owen, nunca pierdan de vista el río central, ése que determina los que él llamaba "cien lugares comunes" de uno de los temas centrales de Occidente.

A pesar de laberintos y antifaces, cambios de tiempo y espacio, toda obra de arte es autobiográfica. En su obra breve y sin sásmo, Gilberto Owen hizo, como pocos, una disección del conejillo de Indias más próximo a él. Sin embargo, sabía que para que la confesión alcanzara dimensiones de epopeya, era necesario convertirse en un iniciado y al mismo tiempo iniciar a sus lectores en el descenso que es preciso emprender para recobrar la luz. Las imágenes de la vida con que comienza este trabajo aspiran a iluminar las vidas de Gilberto Owen. De ahí, mi reconstrucción biográfica no es total, sino busca llegar al conocimiento de las ondulaciones de una conciencia donde cada acto tiene correspondencia con una de las poesías más autobiográficas y mejor disfrazadas que se hayan escrito Jamás.

Los Contemporáneos se dieron el lujo de volver a nombrar las cosas. Se empeñaron en vestir los disfraces de los héroes, resucitar mitologías, hacer del estado del alma un sistema de coordenadas. Leerlos y disfrutarlos en plenitud precisa cuestionarlos y llegar a sus raíces; por ello creí necesario trazar un mapa de Owen y sus compañeros de navegación. En su extraña cofradía, los Contemporáneos

-sobre todo los mosqueteros dotados de mayor capacidad crítica, Cuesta, Villaurrutia, Gorostiza y Owen- fueron uno para todos, pero no todos para uno: generación no significó en ellos pérdida de la voz individual.

Con objeto de que Owen navegara con mayor soltura, evité en lo posible citar dentro del análisis poemas íntegros de Sindbad el varado. Para no entorpecer la lectura del ensayo proplamente dicho, preferí incluir, como apéndice, el texto definitivo del poema, sus variantes y notas. Sin la ayuda invaluable de Fernando Charry Lara, quien me proporcionó una copia del Sindbad cuando aún no era la versión definitiva, esa parte del trabajo no hubiera sido posible.

Sin las conversaciones con Blanca Margarita Guerra Estrada y Clementina Otero, ambas figuras femeninas esenciales en el universo de Owen, estas palabras estarían más perdidas. Elías Nandino, Rubén Salazar Mallén y Alf Chumacero me concedieron su tiempo para saber de viva voz sobre el poeta.

A todos ellos, mi agradecimiento sin límites, así como a mis amigos y, por tanto, colaboradores permanentes de esta investigación que siento colectiva: Rubén Bonifaz Nuño, director de esta tesis, por su generoso y doble patrocinio, y su permanente lección de valentía; Sergio Fernández, maestro hasta cuando no lo pretende, provocador de las líneas generales de esta investigación; John West, de la Biblioteca Arthur Hopkins de Austin College, por la

humanidad con que puso a mi servicio la tiranía de las computadoras; George Wingerter, por su bondad y su inteligencia, sólo tan grandes como su estatura, en recuerdo a las tardes en que traducíamos a Owen al inglés -y "del español al español"-, entre silbatos de trenes y reconstrucciones del mundo; Leticia Algaba, por su empeño para la obtención del periodo sabático que la Universidad Autónoma Metropolitana me concedió para escribir la mayor parte de este trabajo; Antonio Marquet, por haber hecho posible que el Axel de Villiers de l'Isle Adam cruzara el Océano Atlántico; Guillermo Fernández, por el descubrimiento del mundo de Edgar Wind; César Amescua y Rosario Valdés, por sus luminosas guías en los laberintos fisiológicos; María del Carmen Cuenca Carrara, por su orientación en los códigos pictóricos; Dolores y Jacinta, por estar siempre ahí; José María Muriá, por las facilidades para consultar el expediente de Owen en la Secretaría de Relaciones Exteriores; mis compañeros del seminario de crítica de la Facultad de Filosofía y Letras, especialmente Adolfo León Calcedo, Blair Tate y Manuel González Casanova.

Buffon decía que el estilo es una larga paciencia. Ernesto Sábato agregó que, efectivamente, pero de la paciencia del ser más próximo a las veleidades del que escribe. Por eso, este trabajo fue posible gracias a Carmen Carrara y a su buen amor.

I

IMÁGENES DE UNA BIOGRAFÍA INTERIOR

Donde el mar es más mar que en parte
alguna

y

A la luz del Nevado de Toluca

Esta mañana de 1923 hay fiesta en la ciudad de Toluca. La flamante comitiva del Vencedor de Celaya, el general-presidente Álvaro Obregón, ocupa su sitio en el acto académico que realiza el Instituto Científico y Literario "Ignacio Ramírez", así bautizado en honor del combativo ex-profesor y director del plantel. El encargado de pronunciar la pieza oratoria del acto solemne es un estudiante de 18 años. "Su cara angulosa, de azteca, evocaba el perfil de Neruo. Tenía negra y lisa la cabellera abundante; ancha la frente abovedada; agudos los pómulos cobrizos; negros, grandes y enloquecidos, los ojos... aquilina, la nariz; la boca amarga, con un gesto de invencible melancolía." (1)

A medida que el Joven avanza en su discurso, el Caudillo pierde la rigidez a que lo obligan su investidura, el ceremonial, la puesta en escena; en cambio, se concentra en el tono mesurado, la precisión del lenguaje, la claridad de las ideas en un discurso que refleja una nueva retórica, una nueva concepción de la vida. Con la mirada escrutadora y desconfiada que le ha ganado el sobrenombre de "El Jabalí", el Caudillo evoca el entusiasmo que despertaron en él dos años atrás los versos de Ramón López Velarde, el poeta vecino de la avenida Jalisco, de cuyos funerales se encargó el gobierno por órdenes del propio presidente, y por cuya muerte la Cámara de Diputados se enlutó tres días.

Vuelve a su memoria la noche del 30 de noviembre de 1920 en que, del brazo de Adolfo de la Huerta, ascendía al

estrado del Congreso de la Unión, vestido de frac y ya no con el uniforme de campaña, para convertirse en presidente de México. Ahora, al escuchar las palabras del joven, sustentadas en concreciones y posibilidades reales, Obregón comprende -como lo ha venido haciendo a lo largo de giras y campañas- que la Revolución ha dejado de ser un concepto utópico para convertirse en una realidad práctica.

El discurso termina. Con su única mano, el general aplaude sobre la mesa, pero su acción no obedece al reflejo inmediato sino al sincero convencimiento de que la Revolución está cambiando la fisonomía del país. La gente se dispersa. Entre la banda de música, las moñas de colores, los trajes de gala y los mesabancos, se cruzan la mirada desconfiada y calculadora del Guerrero y la mirada melancólica -desconfiada a su modo- del Poeta. Ninguno de los dos lo sabe, pero no es éste el primer encuentro. Los caminos se cruzaron antes, cuando una familia de tres miembros abandonaba la población sinaloense de Rosario, empavorecida por los terremotos y la caída de Culiacán en manos de las tropas del general Ramón Iturbe. Quizás el tren que llevaba al futuro poeta y su familia huyendo del turbulento norte haya encontrado, en su trayecto, las fuerzas del antiguo profesor de primaria que tomó las armas, junto con 300 de los suyos, para combatir a Pascual Orozco. Como fuere, el milagro de las revoluciones es la consagración del aquí y del ahora; sus encuentros fortuitos,

consecuencia natural de su proceso. El poeta y el caudillo han tenido el encuentro destinado a ser el definitivo.

En el cuarto de la casa que ocupa con su madre y su media hermana, el joven se encuentra poseído por una doble excitación: haber estado cerca del Presidente y concluir la nueva versión del poema que le ha llevado varios días. Sobre la mesa se halla el manuscrito de su "Canción del alfarero". Es el primero en asombrarse ante el resultado; nunca antes había escrito un texto igual: a pesar del aliento que las ideas, sus composiciones anteriores abundan en términos que considera peligrosos, pero a los cuales no deja de considerar "poéticos". Dos años antes, un impulso nuevo, incontrolable, lo llevó a escribir la primera estrofa de una "Canción de Juventud":

Una alegría fértil va poblando de rosas
y anegando en perfume mi huerto de emoción,
y su encuentro trasmuta la prosa de las cosas
en una melodía que alegra el corazón.

Ahora sonrío benignamente ante su propia ingenuidad; ahora sabe que están prohibidas las palabras "rosa", "emoción", "corazón", y que el trabajo del poeta consiste en encontrar el sentido oculto, primario, de esas realidades. En la mañana de domingo que le ha permitido estar toda la noche en vela leyendo versos ajenos y los propios, repasa otro texto donde comienza a decir lo que desea, y no lo que le dicta ese impulso lírico subyacente en todos. Pero no basta disfrazarse de las cosas; es preciso disfrazarse en

ellas, volverías a nosotros a través de una alquimia refinada, paciente y poderosa. Aún no llega el Mefistófeles que le enseñará a concebir en la poesía la pura actividad del Diablo. Aún no está en su vida el Jorge Cuesta que lo hará comprender la importancia de apasionarse en los objetos y no con ellos. Por lo pronto, esa "canción ceñuda y optimista" donde ahorca "la Esperanza y la Fe", esa "trivial aleluya de otros días", a sus 18 años no puede ser más que la Infancia. Y el poeta que desea conjurar sobre su cabeza aquel "sol negro de la melancolía" debe perder su gesto adusto de poeta romántico, rebelde y provocador, cuando a la mesa, más por un prurito de señorío nacido de la pobreza elegante que por obligada urbanidad, su madre le dice: "Cúdate, muchacho, de coger más de cinco chícharos en el cuchillo".

A través de la puerta lo interrumpe la voz de su media hermana. "Beto, te buscan". Quizá sea Rafael Sánchez Frausto, con otra invitación a las faldas del Nevado de Toluca. Recuerda aquella tarde, tras la Nochebuena de 1920, en que la montaña le dio aliento para escribir un poema dedicado a su compañero de escalada:

En la bruma se pierde la lejana
montaña tutelar, y prisionera,
mi fantasía añora una mañana
de no sé qué distante primavera...

Detrás de sus palabras están -inevitablemente- las de otro poeta que había pasado por Toluca, José María de Heredia y su poema al Nevado. Las armas son aún las

primarias: el paisaje -específicamente- es todavía un estado del alma. Cuando se convierta en un sistema de coordenadas y la poesía sea la "emoción recordada en la tranquilidad" que exigía Wordsworth, la montaña será un sujeto creado, a salvo de la realidad fugitiva: "O volveré a leer teología en los pájaros/ a la luz del Nevado de Toluca." Echándose hacia atrás los mechones lacios, densos, pesados, contra los cuales nada pueden pelnes ni brillantinas, el poeta abandona su refugio. No, no es Rafael Sánchez Frausto. En su lugar, a la entrada de la casa se halla un joven atildado, que sostiene en la mano un sombrero de carrete.

- Buenos días. ¿El señor Gilberto Owen Estrada?

Y con esa sonrisa fácil, nacida de muy dentro, que lo hará ganar amores a lo largo de futuros naufragios, el aludido responde:

-Sí, pero le aseguro que no he puesto nada de mi parte para serlo.

El Joven del carrete, que toma su papel tan en serio que parece más irónico que la alusión, prosigue con el tono más oficial que encuentra:

-Por instrucciones del secretario particular del Ciudadano Presidente Álvaro Obregón, deberá usted presentarse en las oficinas provisionales que el Ejecutivo tiene en esta entidad.

Antes de responder, Gilberto Owen Estrada sabe que la etapa toluqueña ha llegado a su fin. Piensa en la destinataria del poema "Elogio de la novia sencilla" y evoca

sus ojos inmensos, los mismos que más tarde le revelarán sus temores de lo que va a encontrar en "ese México" donde habrá de serle fatalmente fiel al único destino deparado a los auténticos viajeros: perderse para reencontrarse.

Los Owen habían llegado al "frío aséptico de Toluca" desde el mineral del Rosario, distante 5 kilómetros de la vía del Ferrocarril del Pacífico. La oleada de gambusinos proveniente sobre todo de California había convertido a la población en una de las más prósperas y activas de la zona. Margarita Estrada pudo todavía llevar a sus hijos Gilberto y Enriqueta a admirar el barandal de oro macizo obsequiado por los mineros a la Parroquia del Rosario del Mineral.

Margarita Estrada era oriunda de Michoacán y de su unión con Rafael Guerra había nacido Enriqueta en 1900. Más tarde, Margarita conocería al futuro padre de Gilberto, un gambusino cuyo físico recordaba a William Cody, el legendario Búffalo Bill. Su nombre era Guillermo Owen, y en su apellido había resonancias de otro Owen que había peregrinado por esas regiones del norte de México para cristalizar sus utopías: el ingeniero Albert K. Owen, quien había vivido su niñez en New Harmony, aunque sin ningún parentesco con el utopista Robert Owen, y había elegido la bahía de Topolobampo -entonces llamada Ohuilra- para establecer una colonia. En 1889 desembarcaron 300 colonos, pero en noviembre de 1893 la mayor parte de ellos había vuelto a su lugar de origen. Con todo, alguno permaneció en

nuestro país; Carlos Owen Sheridan, administrador de la aduana marítima de Mazatlán, fallecido el 13 de agosto de 1885, según consta en una esquela fúnebre que se conserva en el archivo de Vicente Riva Palacio. (2) Alguno de estos utopistas permitiría el nacimiento del que "se fue a Sinaloa y se dedicó a abrir minas y a dar a luz a los 3 000 personajes que se resumen en Gilberto Owen. Lo mataron un trece de febrero, en las calles del Rosario". (3)

El desierto y el mar. Entre Rosario y Mazatlán, el niño aprendía a descubrir el asombro en la realidad: las futuras "jalbas bibliopiratas" de sus poemas no eran una metáfora sino una realidad cotidiana: el niño Gilberto miraba a los crustáceos llevarse, con sus enormes tenazas, los libros de la casa; el mar era amarillo a fuerza de ser mirado por los chinos; el sol, una moneda de oro que el mar, viejo barítono, guardaba en su chaleco. Las cortinas de la casa, "recogidas en una curva como de muslos de mujer, de amazona de circo que cabalga un potro de luz invisible; y, muy pequeñito, en un marco sin importancia, mi retrato, el que me hicieron todo de blanco, cuando mi primera comunión". (4)

Como una venganza tras el sacrificio del Torbellino Rubio -así se referirá Owen a su padre-, la tierra ya vulnerada por los gambusinos se abrió para tragar hombres y casas. En el instante del sismo, Margarita miraría al niño de ojos enormes, al precoz Gilberto que en días pasados le había dicho: "Creo que va a temblar." Desde entonces, Gilberto fue enemigo no declarado del pueblo, un poseedor de

"los seis sentidos mágicos" que ya no cabía en la estrechez de su provincia. Cuando los médicos del lugar sugirieron abrirle la cabeza a ese niño que vaticinaba terremotos y leía con voracidad, Margarita supo que el instante del éxodo había llegado: a las amenazas médicas y a los terremotos, añadía una tercera preocupación: el movimiento revolucionario que cundía por el norte y daba a la región -finalmente- un sitio de primera línea en la Historia de México. "Estamos como las jericayas, a dos fuegos", repetía Margarita.

Bardomiano Estrada, hermano de Margarita, era Juez de paz en Toluca. A esa ciudad se dirigieron los tres Guerra-Owen-Estrada (la media hermana de Gilberto usó siempre el apellido del primer esposo de Margarita). Allá deben de haberse instalado hacia 1918; si creemos en el testimonio del propio Gilberto: "A los trece años me fugué de Balmes y de los Trozos selectos de la más pura latinidad... y me fui al altiplano y al Instituto de Toluca, donde habían estudiado medio siglo antes los mejores compañeros de Juárez." (5) Su relación sanguínea con el Juez de paz puso a los Owen en contacto con las mejores familias de la sociedad toluqueña; de este modo, Esperanza y Gilberto no encontraron obstáculo para ingresar al Instituto Científico y Literario. La inteligente irreverencia de Ignacio Ramírez parecía animar a Owen, quien se sentía como pez en el agua en un recinto donde el positivismo había introducido el fervor por la ciencia y el pensamiento

liberal. En carta dirigida a Rafael Hellodoro Valle (Filadelfia, 9 de agosto de 1948), Owen recordará:

Supongo que debo mi fe al triste hecho de haber estudiado en el Instituto Ignacio Ramírez de Toluca. La escuela de los escépticos nos venía tan guanga como una escuela dominical. Los 18 de julio enronquecíamos tanto de vivir a don Benito y de fumarnos a todos los curas, que parecíamos mayores de edad. (6)

La muerte del Juez Bardomilano Estrada interrumpe la estancia casi idílica del Joven poeta en Toluca. La madre de Owen -de quien el poeta era vivo retrato físico- organizaba con frecuencia tertulias literarias y fiestas de disfraces. Aún verde, el poeta ya sabe de máscaras. En una fotografía se le puede ver vestido de militar, muy erguido y atildado y en compañía de diablos y doncellas. Se conserva una invitación impresa donde Enriqueta Guerra, la hermana de Owen que entonces tenía 18 años, convoca a una fiesta para celebrar el onomástico del tío Bardomilano. Como dirección se da el número 31 de la Avenida Isabel la Católica. El programa anexo incluye declamación de poemas, obras musicales y dos representaciones: el drama en tres actos "Perlas y flores" de Luis Mariano de Larra, donde Owen desempeña el papel de Perafán y un criado, y del sainete "La carta perdida", donde el papel de Simplicio corresponde a nuestro poeta. En ambos casos, su nombre aparece como Gilberto O. Estrada. El Owen parecía un parche mal pegado, y esa ausencia del padre será una de sus obsesiones futuras. Por lo pronto, una nueva figura paterna -antes lo había sido Bardomilano- lo lleva a otros horizontes. Y esa figura es la

de un hombre que no le teme a las balas ni a los poetas. En la estación del Ferrocarril de Toluca, un hombre joven y delgado, acompañado de dos mujeres, mira por última vez la cima del Nevado de Toluca. Un nuevo éxodo ha comenzado.

Portraits of the lover as a young
artist

Cuando Obregón llega a Toluca, el destino vuelve a unir a dos personajes que, por diversas vías, eran herederos de la Revolución. De los 14 millones de habitantes que entonces tenía la República Mexicana, el Presidente lo elige a él. En agosto de 1923, el joven poeta inicia su trabajo en la Secretaría de la Presidencia: bajo la sombra del Caudillo hace de las noticias un resumen diario que el general lee mientras desayuna.

Aún no había sido abierta la avenida 20 de noviembre cuando Gilberto, Esperanza y Margarita llegan al número 105 de la calle de Uruguay. Que el 10 de octubre de ese 1923 el sueldo de los empleados del gobierno haya disminuido un 10%, no arredra al poeta: está en el centro del poder, en el tráfico y el vértigo de la capital milagrosa, y su "Canción del alfarero" le ha abierto la puerta grande, tras ser publicada en La falange, revista de cultura fundada y dirigida por Jaime Torres Bodet.

Revolución es vértigo, novedad, maduración acelerada. El campesino ayer unido a la yunta, de pronto se ve con un 30-30 en una mano y la rienda del caballo en la otra; el universitario que escucha las altas lecciones en las aulas y hace de la escritura una geometría, se ve transportado al campo de batalla, y pone su inteligencia al servicio de centauros que ensanchan "como por arte de magia, el horizonte". Hay que rehacerlo todo, ensayarlo todo. México es un país que apenas comienza a existir:

Su realidad joyen, al día siguiente del doloroso, del iracundo huracán de la revolución armada, nos ofrecía una espléndida dote de posibilidades de servirla, nos ponía ante una larga tarea gozosa, apasionante. Teníamos al frente una naturaleza nueva para mirarla largamente, para explicarla, para contribuir a ordenarla; todos podríamos servirla... todos teníamos la misma edad, ni ella ni nosotros teníamos, casi, pasado. Nuestra actualidad se palpaba, se respiraba. Hacia 1921, año en que empezamos a medir nuestro México, no había en todo el país un solo viejo, ni un solo brazo cansado, ni una sola voz roída de toses. Nos habían dejado solos, como a los buenos toreros, ante una larga faena, ante una tarea que iba a ocupar todos los minutos de nuestra vida. (7)

Ya en el viaje de Toluca hacia la capital, el desplazamiento del paisaje a través de la ventanilla del tren le había hecho descubrir a Owen el signo de su tiempo: la velocidad, ese vértigo que lo llevará en unos cuantos años a pasar de una poesía tímida y provinciana a una literatura donde los límites de los géneros se confunden; su aguda inteligencia habrá de dar algunos de los frutos más permanentes de la generación que lo aguarda en esa "Bagdad olvidadiza" que deja perderse los nombres de quienes más la aman.

No ha sido otra la evolución del protector de Owen: a las 5 de la tarde del 14 de abril de 1912, el teniente coronel Álvaro Obregón, presidente municipal de Huatabampo, sale a la cabeza de los 300 hombres -50 de caballería- que forman el 4o. batallón Irregular de Sonora. Dos años y meses más tarde, el 15 de agosto de 1914, el general de división Álvaro Obregón, Jefe del Cuerpo de Ejército del Noroeste, hace su triunfal entrada en la Capital, como vanguardia del Ejército Constitucionalista. Revolución es

precocidad y, por tanto, envejecimiento prematuro. " Vivía biológicamente las etapas fugaces de su papel en la historia y en la política mexicanas. Su vejez, prematura para su edad, no era tanto un desarrollo natural como una manifestación histórica de su incomprensión de muchos procesos que él mismo había propiciado y alentado y promovido." (8)

Con la misma velocidad, Owen devora cuanto le rodea. Obregón es comprensivo con quienes, como el poeta de Rosario, también están haciendo la Revolución; si al alba exige que éste llegue a hacer el resumen de las noticias, le deja el resto del día para estudiar y vivir. Velozmente y con voracidad, Owen se entera de la alquimia verbal que se ha estado llevando a cabo del otro lado del Océano y más allá del Río Bravo. En los poemas en prosa que más tarde formarán Línea, y que lo representan en la Antología de la poesía mexicana moderna de Jorge Cuesta, se escucha el eco de la vanguardia europea, desde Max Jacob hasta Joyce y Proust, como hace constar en una carta de 1928 a El Universal:

Owen se ofrece, desde ahora, devoto lector y seguro servidor de usted, poniendo a sus órdenes, también, una pequeña biblioteca en la que encontrará algo de Proust y de Joyce -que si por Línea los conoce es no conocerlos-, así como ediciones en portugués de Eça de Queiroz. (9)

Un día, en una clase de la Escuela Preparatoria, Owen conoce a Jorge Cuesta, el enfant terrible de la nueva generación de escritores mexicanos a la cual pertenecía Owen por

cronología y afinidades. Quien hubiera visto por la calle de Argentina caminar a esos dos jóvenes "muy delgados y muy inteligentes" -al decir de Villaurrutia- que celebraban con carcajadas sonoras su expulsión de la clase de Historia, no habrían sospechado que tenía lugar otro de los encuentros inevitables que configurarían la visión del mundo del futuro Sindbad.

El 6 de agosto de 1925 El Universal Ilustrado publica, como su novela semanal de esa fecha, La llama fría de Gilberto Owen. El primer libro del poeta aparece junto a noticias destinadas al momento. En ese mismo número del semanario artístico popular se convoca al concurso "¿Quién será la tiple mexicana de 1926?"; se guarda registro de enlaces matrimoniales, graduaciones profesionales y juntas de negocios; entre la última aventura de Pola Negri -"la pelliculera de los ojos garzos en Hollywood, la ciudad viciada y fantasmal"- y la moda del pantalón balón, asoman -en apariencia intrusos, tímidos, fuera de lugar- una colaboración de Henri Bordeaux y el importante ensayo de Fernando Vela "El Superrealismo".

Como muchos escritores de su generación, Owen publica en el semanario que Carlos Noriega Hope dirige con clara conciencia de la significación de los Contemporáneos en la cultura mexicana, y de la necesidad de impulsarlos con todos los medios al alcance. A dos años de llegado a la capital, Owen debuta con una novela heterodoxa para el espacio

editorial en que aparece, (10) pero dentro de la "prosa deshumanizada" practicada al mismo tiempo en España por Pedro Salinas, Antonio Espina y Benjamín Jarnés. Como advierte Guillermo Sheridan -quien ha estudiado a conciencia la prosa creativa de los Contemporáneos-, cronológicamente la de Owen es la primera novela del grupo en ser publicada, y se anticipa a Villaurrutia y Torres Bodet.

La llama fría es, en principio, una novela de amor, pero simbólicamente una ruptura con el cordón que lo mantiene unido a su antigua tierra. Además, en ella se ven los principales elementos del estilo de Owen que más tarde va a llevar a consecuencias mayores en Novela como nube y en Sindbad el Varado: la burla y -con ello- el rescate del lugar común, el bombardeo de citas literarias y de otras artes, el fino sentido del humor, la crítica a los valores establecidos.

El protagonista descubre inexistente y vacío el rostro de Ernestina, la mujer quien ha amado o ha creído amar, y encuentra inútil el "retorno maléfico" que ha llevado a cabo tras diez años de ausencia del pueblo natal. En la vida, ese retorno ya no se llevará a cabo. Tres semanas antes de asesinado, el Vencedor de Celaya aún alcanza a darle la venia la primera de sus navegaciones -en el aire- hacia Estados Unidos, a fin de iniciar una serie que sólo interrumpirá esporádicamente para tocar las playas de su Itaca inaprehensible. Sin embargo, antes de ese tercer éxodo de su vida, le esperaba el primer gran combate con el ángel.

Llevaba voz y traje de mujer y respondía al nombre de Clementina Otero.

"El azar y la necesidad. De la mano de mi hermanito Juan me hallaba de pronto frente al número 42 de la calle de Mesones, en una casa de viviendas, esas donde habitaba la clase media acomodada. Me acostumbré desde niña a vivir con mi familia en casas grandes y solas; ahora, al miedo se sumaba la vergüenza de la gente que desde las otras viviendas corría los visillos para vernos. Finalmente, pudieron más mi curiosidad y la insistencia de Celestino Gorostiza, novio de mi hermana Araceli, empeñado en hacer teatro contra viento y marea. Nos esperaban dos Jóvenes. El primero, la galantería en persona, me extendió la mano y me dijo:

-¿Cómo le va, Denise?

Yo, naturalmente, no supe qué contestar. Pero mi futuro amigo continuó, de la manera más natural:

-Porque usted es Denise, porque va a ser Denise, ¿verdad?

Como el estupor y la timidez me mantenían callada, se dirigió al otro Joven, para decirle:

-Gilberto, se me hace que te encargas de la muchacha, porque creo que es muda.

Así, de esa manera informal, y debido a la ausencia de una de las actrices, conocí a Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, entré a formar parte del teatro de Ulises y di comienzo a lo que iba a ser motivo principal de mi vida.

Cuando me decía Denise, Xavier Villaurrutia se refería al personaje femenino de Le Pèlerin de Charles Vildrac, la obra en que debuté con Gilberto Owen como mi tío, el peregrino que emprende la educación sentimental de la sobrina. Más tarde montamos El tiempo es sueño de Lenormand, donde yo era Romée, y él hacía el papel de Nico, mi prometido." (11)

Él, que siempre creyó vivir sin timón y en delirio, sin los pies en la tierra, conoce ahora el vértigo del vuelo verdadero, a bordo del avión que ha salido de Nuevo Laredo rumbo a St. Louis Missouri, vía Nueva York; él, que se disfrazó de Ixión para mirar encima de las nubes, ahora entra, aterrado, en un cúmulo de ellas, temeroso de que al piloto se le ocurra la genial travesura -alarde de pericia- de hacer el looping the loop que aumente sus terrores. Atrás han quedado el calor infernal de Nuevo Laredo; bajo un techo de zinc, la espera agobiante antes de abordar el avión. Arriba -aquí- está el cielo con todas sus promesas. Morirse. ¿Morirse? Ser llorado y después olvidado a los tres días; recordado cada año durante unos diez o veinte. ¿Qué queda allá abajo, en esa realidad ya imaginaria llamada México? La madre, una media hermana, una sobrina, un grupo de amigos, cruzados en la batalla contra el lugar común. Y una mujer. Una mujer que -ojalá- lo estará llorando, preocupada de saber que -ahora sí- vuela encima de las nubes y que la muerte esta más próxima a él que a otros mortales con los pies en la tierra. "Se respira el heroísmo de ser hombre."

Pero aquí, por lo pronto, no hay más literatura ni existe el deseo de no llegar ni el movimiento del pequeño avión a merced del viento da pie al viajero inmóvil. Una nueva sacudida. Recordar, repetirse, creer en las declaraciones de González Pacheco y Fritz Bieler tras su vuelo sin escalas de Canadá a México, a bordo de su Stimpson de 220 caballos: "...hemos creído firmemente que los motores modernos están por encima de las contingencias y preparados para afrontar todos los peligros de la atmósfera", o la fotografía de Emilio Carranza, tan joven, flamante e invencible como su Ryan Bourgham. Escribir lo más pronto posible a Villaurrutia; decirle que "la prisa es lo que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar ". Llegar -pero ya- a Nueva York y antes que los cigarros comprar un marco tan hermoso como el retrato de la Usted culpable de todas las angustias y quebrantos. Ojalá Nueva York lo reciba bajo la lluvia. Ojalá todo sea muy triste y muy lleno de pretextos, escenario propicio para la primera copa que nos convenza de estar -aún- en la tierra. Llegará a Nueva York, se sentirá "movido, removido y conmovido" por el subway neoyorquino, contemporáneo de los Contemporáneos, nacido como varios de ellos en 1904; comerá como lobo, se subirá a la montaña rusa, hará retratos físicos llamados pasaportes y expedirá licencias y permisos para marlineros que dicen Yah, Yeah, Yos, y sólo con las mujeres hablará en inglés; dormirá de cinco a seis horas diarias, visitará a Orozco y escribirá

innumerables cartas, esas botellas lanzadas al mar para convencernos de que no hemos muerto en los otros.

Por ahora, el nuevo Ixión mira a su derecha una nube orlada por la luz agonizante. Pero no es la nube, sino un rostro, el rostro. "Clementina, me muero de sin Usted." Cierra los ojos para recordar mejor, convencido de un nuevo plagio de la naturaleza, permanente imitadora del arte: "Es un consuelo pensar en que nada se nos da, no conocemos nada en efecto. De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos, casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura." (12)

Encontrarás tierra distinta de tu
tierra

La escena tiene lugar en un bar de Bogotá, cercano a las oficinas del periódico El Tiempo. Acodado en su mesa -esa isla donde el tiempo no nos toca- un hombre recapitula sobre lo que ha sido su existencia en los 12 años que ha permanecido fuera de su país. También él ha vivido, ha escrito, ha amado; se ha integrado a la generación más brillante e inconforme posterior al triunfo de la Revolución; ha viajado, a veces por ciudades que no quiso ni esperó conocer; vuelven, con vértigo de cinematógrafo, imágenes de una vida: el mar de Mazatlán, cuyas olas degen mienten el nombre del Pacífico; el Nevado de Toluca, coronado de nubes; Detroit y la hostilidad de unos tiempos modernos a veces más allá de su comprensión; y después, América la nuestra, con sus relámpagos de loros y sus indios; la llegada triunfal a Guayaquil, en compañía del aprista Luis Alberto Sánchez; la expulsión del servicio exterior mexicano y su naufragio en una casa de juego de la capital colombiana; su matrimonio con Cecilia Salazar, hija de un ex-presidente de Colombia, y su adaptación a costumbres que le eran ajenas y distantes, el frac para la misa de los domingos, el tenerlo todo a cambio de echar anclas.

La velocidad. ¿Cómo decía Paul Morand en palabras de la Rivas Mercado? "Hay en la velocidad algo irresistible y prohibido, una belleza trágica, de incalculables consecuencias, una necesidad y una maldición. Todo conduce a ella, el placer y el fastidio, la riqueza y la pobreza, y las consecuencias son sino decepciones crecientes, mayores

necesidades, accidentes, suplicios, abismos, nuevos." (13) ¿Y con qué otro ritmo les era posible emprender el único "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau?"

Al tiempo que vacía su copa, vuelve a su memoria y es rescatado, reconocido, asimilado, un párrafo de Las mil y una noches que, a través de la lucidez dolorosa -por instantánea- que el alcohol otorga, parece resumir su propio destino: "Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no hallarás otra." Se mira al espejo, ese pasaporte al otro lado del que se han valido sus compañeros Gorostiza, Cuesta y Villaurrutia. "Me sé la sombra del que palpo en el espejo." Es una línea de Owen, escrita hace tiempo, pero cuyo significado apenas ahora comprende: siempre somos "el otro", siempre somos "los otros". La alquimia verbal exaltada por Rimbaud era, entre otras cosas, la posibilidad de unir en un punto preciso todos los lugares del planeta; de hacer confluír, en el espacio del espejo, una tarde bogotana de soledad y alcohol, todos los rostros de Gilberto Owen: su sonrisa ante la tragedia, esa manera de respirar que los griegos llamaron ironía; la precocidad que lo condujo a ser uno de los niños terribles de la literatura mexicana; su poder alquímico para transformar lo que toca en materia literaria. Las mujeres: Rosa de Lima, "transfigurada por la voz plebeya"; la moabita Ruth, y su "serena plaza pueblerina que algunos llaman frente"; Clementina Otero, la de los mil nombres y ninguno: Emel, Denise o Romée.

Quien lo mira es él mismo, no en el espejo sino más allá del espejo. Pero la tragedia de descubrirse sin rostro, desgraciado, desamorado, desamparado, héroe al que califica el más desdichado de los prefijos, no impide que lo invada la sonrisa de siempre. Ha amado. ¿No ha hablado ya muchas veces con Xavier sobre el rostro cruel del amor cuando pierde su misterio? ¿No lo dirá el hermano Orestes en uno de los poemas más estremecedores de la lengua?

Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo.

El poeta Gilberto va a escribir un poema de amor. Y qué ha hecho, sino vivir los poemas que a veces se acercan a lo que sentimos; en su permanente cruzada contra el lugar común, la palabra corazón ha desaparecido para dejarnos la realidad del espíritu, como la rosa Inmaterial de Villaurrutia. En una carta de hace muchos años, escribió lo que había sido tema de conversación con Fernando Otero, hermano de Clementina, hasta las altas horas de la noche neoyorquina: "Ya sé que el amor no es toda la vida mía, pero sí lo que me acerca más a mi eternidad." Quizá no ha hecho otra cosa a lo largo de esa existencia que algunos denominan "carrera literaria" y que no es sino la fidelidad a un destino al cual es imposible renunciar: la llama fría que da luz pero no calienta; imagen desenfocada a la cual él -puro aprendiz de fotógrafo- nunca podrá captar con nitidez. La poesía es, en el fondo, igual a esa niebla que recubre y amortigua las

lucos y los pasos en Bogotá: la niebla oculta momentáneamente los objetos, retrasa su visión para al final dejarnos una imagen más verdadera. Así, al tiempo que mira el rostro del hipócrita lector que ha estado midiendo y mirando sus actos durante 36 años, mientras crece el ruido del bar y la niebla se asienta poco a poco en el centro de Bogotá a medida que se encienden las luces de las casas, todos los Owen que se resumen en ese hombre triste que se mira al espejo y se lava las manos en un baño de cantina, comienzan a armar la otra biografía, la única capaz de trascender la muerte. Con la torpeza y el asombro de los primeros pasos del niño, las notas del poema hallan sitio en el pentagrama de la música del mundo:

Esta mañana te descubro 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,
correvelidilecolibrí, 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 estas aquí, de pronto inmóvil,
isla que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida.

Un poco de humo se retorció en cada
gota de su sangre

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 ostentaba 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 quién podía decirle que no, que mañana era día de clases y en dos semanas los exámenes; quién podía negarse si a su generosidad se unía esa sonrisa triste y lejana; cómo negarse a sus locuras, si sabía contagiar su entusiasmo, como cuando se le metió la obsesión de enviar a su esposa en Colombia una fuente de Talavera, y para que no se sintiera tan sola -la fuente- unos pescados blancos de Pátzcuaro -vivos- que seguramente se aclimatarían a las altitudes bogotanas, para que su esposa y sus niños supieran que eran verdad sus panegíricos de que el mejor pescado del mundo es originario del mismo Michoacán donde nació mi abuela Margarita, la mamá de Gilberto ("O en Yuriria veré la mocedad materna/ frente al gran ojo insomne y bovino del lago").

Y nos lanzábamos por las calles de una ciudad de México que mi tío Gilberto descubría con sus ojos de buzo, su avidez de niño, su humor de Harold Lloyd melancólico; era

como si el hombre de 25 años que se montó en un aeroplano para irse a Nueva York, encontrara, 13 más tarde, una ciudad nueva, y cómo me hacía reír cuando decía que las tres mejores novedades de su vuelta a México habían 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 San Juan de Letrán, al cabaret Leda en la colonia de los Doctores, allí donde nuestros compañeros de mesa, todos señores grandes (a los dieciocho 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. Entonces no comprendía por qué mi tío Gilberto decía que Paco y Pepe, los muchachos sabios del comic, eran iguales a Villaurrutia y Cuesta: inteligentísimos, celosos de su tarea, incapaces de entrar en este mundo. En cambio, mi tío Gilberto se sentía tan niño como Panza Piñón, tan sibarita como don Seve, tan píllo como el Médico y Solomillo.

Mi tío Gilberto tomaba. Y mucho. Su ritmo era lento, elegante y paciente, como si saboreara hasta la última gota del caballito, igual como iban saliendo una a una las cuartillas de A Latin American Speaks que traducía para el Fondo de Cultura Económica; así modelaba los versos de la Ruth que me daba a leer a mí, a la nena que entonces no

sabía -que no podía saber- que presenciaba el nacimiento de uno de los poemas mayores de la lengua: "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 desvelo." Mi madre y yo teníamos entonces una papelería en Pino Suárez, cerca de la cantina El salón de los espejos, y entre cada montoncito de páginas que él me dictaba y yo iba trasladando a la máquina, se interrumpía y con una sonrisa cómplice me dejaba momentáneamente para ir a tomarse un tequilla a la mencionada cantina. Un día hubo una explosión en un edificio cercano y perdimos gran parte de las cosas de la papelería. Quizás allí iban los originales de la Ruth o algunos de los poemas de Sindbad el varado, que mi tío Gilberto terminó también aquí, durante su estancia de dos años en México. También se perdió un cuadro de Tamayo que mi tío tenía en gran estima. Pocas veces lo vi enojarse, como cuando descubrió que nuestra gata había encontrado que la obra del maestro era el mejor de los lugares para tener a sus gatitos.

Todo esto lo recuerdo ahora que sé que mi tío es uno de los mejores poetas del siglo XX. La adolescente de entonces se asombraba más de los actos espontáneos de ese hombre de sonrisa triste que por galantería -quizá la forma más elegante de la generosidad- hacía las cosas más inverosímiles, como en aquel balie en la calle de Oaxaca en que le dio su reloj al mesero, en agradecimiento por sus atenciones. El mesero se negaba a aceptarlo, pues

argumentaba que al otro día, en cuanto se le borrara el efecto de las copas, regresaría a reclamarlo. Entonces mi tío saco un billete -de a cien- y sobre él escribió: "El señor Gilberto Owen declara que por este documento hace dueño de su reloj al señor Fulano de Tal". O a la salida de la parranda en el cabaret Leda, donde yo llevaba el vestido tan lindo que me había comprado, cuando nos encontramos a un borracho dormido. Mi tío Gilberto se acercó lentamente a él, mientras me decía con señas que guardara silencio. Con su sonrisa de niño travieso sacaba otro billete de a cien y lo ponía en la bolsa del saco del dormido. A mi tío no le importaba ganarse un pedazo del cielo; su único comentario era lo contento que se iba a poner al otro día el hombre; yo creo que su felicidad sería aún mayor al sentir que los ángeles descienden de cuando en cuando a la Tierra. Ahora, cuando leo el poema "Día ocho, llagado de su mano", de Sindbad el varado, entiendo mejor el sentido de sus versos, porque aquella noche allí íbamos por las calles de la ciudad de México, como si fuera la neblina del Bowery, donde algún día también anduvo así, náufrago del mar neoyorquino, él como un Quijote sin rocín, y yo como su orgullosa escudera, a quien él transformaba en Edeiwelas o en Alba y Flor, con esa magia tan suya para vivir tangiblemente en los sueños.

(14)

Una historia de los destinos y paralelos literarios como la escrita por Walter Munschg demostraría que en la

fenomenología llamada escritor nada es obra de la casualidad. Al tiempo que Eugene O'Neill se encerraba en un hotel de Boston para morir como otro más de sus personajes, en septiembre de 1953, uno de los actores y traductores que habían montado sus obras en México hacia 1928, era internado con cirrosis crónica en un hospital de Filadelfia. O'Neill fue marinerero, y sus primeras obras tomaron como pretexto el mar para examinar las profundidades del alma; Owen vivió toda su vida delirando bajo el viento civil de su mar interior, y jamás encontró puerto de llegada; los dos emprendieron viajes de un largo día hacia la noche. La historia terrestre de Owen termina unos meses antes que la de O'Neill, a unos kilómetros de Boston, en 1952.

El 12 de febrero de 1952, el doctor William S. Huabrich, residente gastroenterólogo, envía una carta oficial del Graduate Hospital de Filadelfia a R.J. Serrano, cónsul de México en la misma ciudad. Le comunica que desde el 25 de enero de 1952 Owen fue "admitido debido a hemorragia masiva provocada por ruptura de várices esofágicas, así como por hipertensión portal inducida por cirrosis de Laennec del hígado". (15) Continúa diciendo que si bien ha mejorado notablemente, requerirá por lo menos de hospitalización y descanso de dos meses. Sin embargo, el 11 de marzo de 1952 Owen era sepultado en el cementerio Holy Cross de Filadelfia. Si César Vallejo había profetizado "me moriré en París con aguacero", Owen creía que sería "martes el 13", y de febrero, en que habría de abandonar esta vida.

El cónsul Raúl Baca informa al Secretario de Relaciones Exteriores: "La causa de su muerte fue, según los médicos, el endurecimiento del hígado, que causa derrames interiores de sangre."

El testimonio más fiel de los últimos días de Owen lo proporciona una carta dirigida por su esposa Cecilia Salazar a Esperanza Guerra, media hermana del poeta. Con una letra de rasgos agudos y exactos que, decía Owen, su esposa había aprendido con las monjas del Sagrado Corazón, se consigna:

Cecilia Salazar de Owen

Barcelona, Junio 7/52

Estimada Enriqueta:

Slento muchísimo que la primera vez que le escribo sea por un motivo tan doloroso como la muerte de Gilberto. También hubiera querido hacerlo antes, pero ignoraba su dirección, y hasta hace unos pocos días logré obtenerla.

Gilberto cayó gravemente enfermo en Philadelphia el 10. de febrero, encontrándome yo en ese momento con los niños en Ginebra; mi hermano, que en esos días estaba en Estados Unidos me avisó inmediatamente; yo resolví viajar cuanto antes, pero mientras obtenía mi visa, Gilberto empezó a reaccionar de una manera sorprendente, a tal punto que él mismo me escribió dos cartas diciéndome cancelara el viaje, ya que él se sentía muy bien, y teniendo 4 meses disponibles, 2 por licencia por enfermedad y 2 de vacaciones, quería venir a pasarlos con nosotros en Europa. Estábamos pues esperándolo de un momento a otro, cuando el 4 de marzo recibí la noticia de que había recaído; el 5 salí para Philadelphia y llegué allí el 6 a encontrarlo moribundo; me conoció y pudo conversar conmigo, pero a pesar de todos los esfuerzos que se hicieron, el domingo 9, a las 6 y 20 de la mañana murió. Sus médicos

fueron los Drs. Zockees y Johnson, ambos de fama mundial; se le hicieron 17 transfusiones de sangre, millares de inyecciones, tenía 3 enfermeras que se turnaban cada 8 horas para que no estuviera un solo instante solo; en fin, se hizo todo lo posible por salvarlo; desgraciadamente se trataba de una enfermedad muy vieja y descuidada. En octubre de 1949 estuvo hospitalizado por un mes; salió en magníficas condiciones, pero claro debía seguir un régimen muy estricto; lo llevó por unos cuantos meses, pero luego se aburrió y volvió a su antigua vida; los médicos dicen que si se hubiera cuidado, habría podido curarse por completo.

Cuando Gilberto estuvo en México en 1942, me escribía hablándome con verdadero entusiasmo y cariño de Ud. y su hija, a quien llamaba la Nena; además sé que durante la enfermedad que tuvo en esa época Uds. lo atendieron y 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 Ud. 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 todos en México, no nos vimos con Uds. Sin embargo no pierdo las esperanzas de volver algún día con mis hijos, y tanto para ellos como para mí será un gran placer verlos; los niños, como es natural, desean conocer a la única tía y prima que tienen por parte de su padre. Por lo demás estoy segura de que si Gilberto hubiera vivido y hubiera realizado su proyecto de un viaje a México, todo se hubiera arreglado entre Uds. dos.

Yo quiero pedirle un favor; si tiene algún retrato de Gilberto cuando era niño, lo mismo que algunos de sus padres y de Ud. y su hija le agradecería inmensamente me los mandara para mis hijos. Ellos están en el colegio en Suiza, pero pasaremos el verano en España, de manera que me los puede enviar al Consulado de Colombia en Barcelona, Pelayo 11.

Ojalá Ud. me escriba, y si hay alguna otra cosa que Ud. desee saber respecto a Gilberto, por favor pregúntemela y yo se la contestaré inmediatamente.

Con mis saludos para todos los suyos, me despido afectuosamente.

Suya

Cecilia de Owen (16)

Aunque todavía casado, Owen llevaba tiempo de estar sentimentalmente desvinculado de su esposa, y estuvo más ligado los últimos años a Josefina Procopio. En las Obras de Gilberto Owen se incluyen doce cartas dirigidas a ella, entre el 6 de Julio de 1948 y el 29 de Julio de 1951, todas fechadas en Filadelfia, consulado donde Owen trabajaba.

Veinte años después del epistolario a Clementina Otero, el enamorado sustituye pasión con serenidad. Se nota en estas nuevas cartas un afán por hacer de la amiga una embajadora personal en México, con sus amigos. En una carta le da la dirección de Alf Chumacero; en otra, la mejor manera de ponerse en contacto con Alfonso Reyes; le pide que lleve personalmente una carta a José Vasconcelos en su oficina de la Biblioteca México. El desconocido de sí mismo dice en una: "Habrás visto, y seguirás viendo por los amigos que te presenté, que cada uno de ellos tiene una imagen mía, un recuerdo de mis ademanes, de mis palabras, de mis pensamientos, tan completamente distinto, que cuando regreses vas a llegar pensando quién soy, en realidad, yo."

(17)

A la idea de Cecilia Salazar de que Owen deseaba volver a México con ella y su familia, se opone el desencanto de Owen, en carta del 19 de Julio de 1950. En espera de noticias sobre sus vacaciones, hay un bolcot inconsciente a emprender el retorno: "Todavía no sé claramente qué puedo ir a hacer allá. Sólo, tal vez, 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 encuentren." (18)

¿Qué había pasado los diez últimos años de la vida de Owen? En 1948 aparece -por fin- Perseo vencido, pero el poeta había dejado de latir desde tiempo atrás. En Nueva York, Owen recibe diez ejemplares que le entrega personalmente Luis Alberto Sánchez. Alf Chumacero conserva uno de esos escasos ejemplares, con la leyenda: "Para Alf, el bibliógrafo, este raro animal de su amigo Gilberto. Ejemplar 7 de 10 que llegaron a manos del autor." Desde abril de 1945, Owen había hecho saber al Secretario de Relaciones Exteriores de México que deseaba ser agregado cultural honorario de México en Colombia, en virtud de que "la amplitud económica de la familia de su esposa le permite ofrecer esta desinteresada colaboración". Por esas fechas, el cuñado de Owen -hermano de su esposa- era Secretario general del ministerio de Relaciones Exteriores. El 8 de septiembre del mismo año recibe su nombramiento firmado por el oficial mayor de la Secretaría, Lic. Pablo Campos Ortiz. La noticia no tiene mayor trascendencia en México; en cambio, es recibida con júbilo en Bogotá. Los periódicos El espectador, El siglo y El liberal se apresuran a hacer grandes elogios del poeta mexicano. Del conjunto de notas bien intencionadas, pero de retórica social, se diferencia la firmada por Ximénez en El Tiempo, el periódico donde colaboraba Owen:

Gilberto Owen no es, meramente, altísimo poeta, gentil animador de empresas espirituales y amigo y camarada insuperable, sino, también, exponente de cuanto de valor, de inteligencia límpida y de fervor democrático sobresale en las nuevas generaciones mexicanas. Será bueno decir que la designación de Gilberto como agregado cultural a la Embajada de su país en Bogotá, reanuda, oficialmente, el ejercicio de una carrera diplomática que se ha sostenido en el curso de más de diez años en aparente receso pero en eficaz ejecución de servicio. Owen se separó de la nómina oficial de la cancillería mexicana cuando, movido por su fervor democrático, puso, en tiempos oscuros para América, su voluntad y su prestigio a las órdenes de las fuerzas liberales y democráticas. La designación de Gilberto Owen para agregado cultural en Bogotá es, a más de insuperable acierto, una reaparición que colma de alegría a la muchedumbre de amigos y admiradores de este insigne intelectual. (19)

El artículo se refiere a la experiencia aprista de 1932, cuando Owen es cesado de su empleo de escribiente de primera, "por la falta de cumplimiento a sus labores oficiales, abandono del lugar de su residencia sin previa autorización e ingerencia e asuntos políticos de un país extranjero". (20) El 24 de noviembre de 1932, Owen había enviado a México un telegrama angustioso y lacónico: "Situación aflictiva. Owen suplica pasajes Luquín." La "Bagdad olvidadiza", por lo visto, no lo quería. Era preciso, entonces, buscar otra tierra, hacer real la ilusión de que cuanto pisamos es una isla tan mutable y fugitiva como las ballenas y sirenas que Sindbad encuentra en sus viajes. Varado en Bogotá, pierde su último dinero en una casa de juego. El 2 de diciembre de 1935, en la parroquia de San Pablo de Bogotá, Iglesia de la Veracruz, casa con Cecilia Salazar Roldán, hija del general Víctor Manuel Salazar, de tendencia conservadora y ex presidente de

Colombia. Testigos: el propio general Salazar, el doctor Eduardo Santos, y el escritor colombiano Jorge Zalamea, el mejor traductor castellano de Saint-John Perse, y con quien Owen seguramente habló largamente sobre los Pájaros que Zalamea transportaría a nuestro idioma en versos inolvidables, como aquella aliteración donde sentimos el zureo de las aves que también visitaron a Owen: "grito de guerra santa al arma blanca." La leyenda -que era una verdad- de la inmensa fortuna de Owen llegaba a México de tanto en tanto. Jose Rojas Garcidueñas, quien fuera su amigo de los últimos tiempos, lo creyó extranjero, al igual que muchos otros colaboradores de nombres exóticos que publicaban en Ulises y Contemporáneos. Los diez últimos años del tránsito terrestre de Owen, desde su retorno fallido a México hasta su separación conyugal y su establecimiento en Estados Unidos, están determinados otra vez por la dualidad: entre semana, según sus palabras, Owen vivía como pobre, en un departamento de Filadelfia, y los fines de semana como príncipe, cuando visitaba a sus hijos en el departamento que Cecilia Salazar tenía en Park Avenue.

A las puertas del cementerio de Holy Cross de Filadelfia, es breve el cortejo que ha salido del servicio religioso en la Iglesia de San Juan Evangelista: la carroza que transporta el féretro, y el Cadillac de negro impecable, a bordo del cual viajan una mujer madura, vestida de elegante luto, y sus dos hijos: Victoria Cecilia, de 15 años de edad, y

Guillermo, de 13. En el lote 57, hilera 26, fila 13, la fosa que se ha cavado para la última navegación de nuestro Sindbad tiene seis pies de profundidad, como las destinadas "al difunto que no tiene parientes, cuando se sabe bien que no se va a colocar otro cuerpo a su lado". (21)

El niño lleva el nombre de Guillermo Owen, como el padre de Gilberto. Mirará caer poco a poco la tierra sobre el ataúd del hombre que contribuyó para traerlo al mundo. Tal vez más tarde, cuando las Matemáticas lo lleven a explorar otros mundos, comprenda el significado de los versos que el padre le escribiera al abuelo, el gambusino alucinado: "y los salmos, la azada, el caer de la tierra/ en el sepulcro del largo frío rubio/ que era idéntico a Buffalo Bill/ pero más dueño de mis sueños." Y tal vez, si alguien le pregunta ahora qué puede decir de su padre, él contestará que le gustaba el beisbol, le enseñaba las tiras cómicas y tenía una sonrisa hermosa. Todo llega a destiempo y se va cuando apenas comenzamos a gozarlo.

México esta muy ocupado preparando sendos funerales para don Mariano Azuela y Enrique González Martínez. Es preciso sonar bombos y platillos por quien elevó a los condenados a protagonistas de una novela maestra, y por quien se atrevió a torcerle el cuello al cisne azucarado de la pastelería modernista. Allá, lejos, en Filadelfia, el cortejo abandona el cementerio, y mientras el viento ulula entre los cipreses de ese mundo aséptico y sin prisas, parece que reptiera el texto ausente de la lápida del poeta

que escribió para sí mil epitafios: "Un poco de humo se retorció en cada gota de su sangre."

Al año siguiente, Gilberto Owen continuaba convirtiéndose en leyenda. En su Antología de la poesía mexicana (1963), Antonio Castro Leal escribía en su nota introductoria a los poemas de Owen: "Ingresa en el servicio exterior y va al consulado de México en Nueva York. Pasa después a Ecuador, Perú y Colombia. En este país entra en la fábula. Se contaba que la riqueza de su mujer era inmensa y que él vivía cazando fieras en la selva colombiana." (22)

Por su parte, Octavio G. Barreda, entrevistado por Emmanuel Carballo, hace el siguiente retrato: "Inquieto, sagaz, un tanto indígena. Su prosa no se parece a la de sus compañeros de equipo. En sus poemas se advierte una gran emoción y una gran imaginación. El alcohol y otros excesos lo perdieron." (23)

"Vivía cazando fieras". "El alcohol y otros excesos lo perdieron". Owen hubiera aceptado ambos juicios como verdades absolutas, confirmación de quien se empeñó en vivir "sin timón y en delirio". Abro al azar -objetivo, calculado, sorprendente, como quería André Breton- Oscura coincidencia de Francisco Hernández, y me sale al paso el diálogo, de poeta a poeta, "Poema en que se usa mucho la palabra Owen". Terminó de leerlo y me doy cuenta de que las palabras, después de todo, no son llevadas por el viento:

Gambusino de perfil y de frente
Ibas a la otra orilla en busca del azufre y el mercurio.

Lo sabías todo porque nunca dijiste lo que sabías
Bajo tu lengua la furia descubrió sueños tranquilos
En la mano de un ciego te vieron caminar a tientas
Rojo y amarillo pronto serían dos manchas del paisaje
Te aterraba la impuntualidad de la muerte
Olvidaste la puntualidad de la vida
Orfeo vencido, huíste de las estatuas y de aquello que
William Blake llamaba "porciones de eternidad"
Empieza tu ley a ser oída por sordos
No hay descanso: en tu féretro se multiplican los espejos
(24)

NOTAS AL CAPITULO I

1. Luis Alberto Sánchez, "Gilberto Owen. Siluetas latinoamericanas". Reproducido por Inés Arredondo en Diálogos, V. 21, núm. 7, Julio de 1985, p. 18.
2. Archivo Vicente Riva Palacio, Fondo Benson de la Universidad de Texas en Austin, doc. 59 (189-1)
3. Carta a Margarita y José Rojas Garcidueñas, en Gilberto Owen, Obras, p.294
4. Gilberto Owen, La llama fría, en Obras, p. 133.
5. Gilberto Owen, "Nota autobiográfica", en Obras, p. 197
- 6 Ibidem, p. 287
7. Gilberto Owen, "Poesía y Revolución", El Tiempo, suplemento Lecturas dominicales, Bogotá, 25 de febrero de 1934, p. 1.
8. Jorge Aguilar Mora, Un día en la vida del general Álvaro Obregón, p. 54.
9. Gilberto Owen, Obras, p. 256
10. Otras novelas publicadas por El Universal Ilustrado fueron: "Nuestro pobre amigo" de Daniel Cosío Villegas; "La señorita Etcétera" de Arqueles Vela, varios cuentos cinematográficos de Juan Bustillo Oro, "El vagabundo" de Gregorio López y Fuentes", "El consejo del búho" de María Enriqueta. V. Francisco Monterde (ed.), 18 novelas de "El Universal Ilustrado". 1922-1925., México, Ediciones de Bellas Artes, 1969.
11. Esta ficción verdadera es -casi- la transcripción de una entrevista a Clementina Otero.
12. Gilberto Owen, Novela como nube, en Obras, p. 186.
13. Paul Morand, "De la velocidad", en Contemporáneos, no. 15, agosto de 1929, p. 36.
14. Como en el caso del fragmento de Clementina Otero, este texto fue escrito con base en conversaciones con Blanca Margarita Guerra Estrada, sobrina de Gilberto Owen.
15. Esta y el resto de las referencias sin notas sobre las actividades diplomáticas de Owen pertenecen a su expediente no. 14-18-5 que se encuentra en el Archivo General de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

16. Documento proporcionado por Blanca Margarita Guerra Estrada.

17. Gilberto Owen, Obras, p. 282.

18. Ibidem, p. 285.

19. El Tiempo, septiembre 20 de 1945.

20. Oficio de Manuel C. Téllez de la SRE de México, 5 de octubre de 1932. Secretaría de Relaciones Exteriores, expediente de Gilberto Owen.

21. Margarita Villaseñor, "La tumba de Gilberto Owen", en El Sol de México en la Cultura, 6 de noviembre de 1977.

22. Antonio Castro Leal, La poesía mexicana moderna, p. 355-356.

23. Emmanuel Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana, p. 222.

24. Francisco Hernández, Oscuro coincidencia. México, UAM, Col. Molinos de Viento, 1986, p. 57.

II

TODOS VIAJEROS SE LLAMAN SINDBAD

La conciencia de ser Contemporáneo

En el lenguaje artístico de los últimos cien años no existen terminos más repetidos ni arriesgados que lo nuevo, lo contemporáneo. Desde los más radicales movimientos de vanguardia hasta la publicidad para las brillantinas que las mujeres deben usar para los nuevos peinados establecidos por la dictadura de la moda, la urgencia por ser "muy siglo XX" fue el indicador de un vértigo al cual contribuyeron la simultaneidad de cambios geopolíticos, perfeccionamientos tecnológicos y la primera gran guerra donde se ponía de manifiesto la capacidad del hombre para arrasar su planeta. A lo largo de la historia, el adjetivo nuevo surge con diferentes matices cuando determinada actitud estética parece agotar sus posibilidades; la sustitución irrumpe primero de manera violenta, para adoptar más tarde la serenidad meditativa que recogerá la cosecha. A la violencia de los cambios sociales corresponden análogas mutaciones del espíritu. Los escritores que comienzan a perfilarse de modo definido al principio de la década de los veinte, cuando la Revolución mexicana busca encaminarse por el sendero de las instituciones, defienden su derecho a ser nuevos. Si en esto no hacen sino seguir un proceso semejante al de otros movimientos juveniles que hacen tabla rasa con el pasado, el empuje de una revolución industrial a nivel mundial y la dinámica de una revolución política en el ámbito nacional provocan que esa irrupción tenga lugar de manera muy violenta y que los cambios que precisan años se realicen en unos cuantos meses. Al igual que la generación de 1927 en

España. Los Contemporáneos logran, en breve tiempo, consolidar un lenguaje, una poética, una visión del mundo, objetivos que no lograron del todo los más avanzados vanguardistas mexicanos, bajo la bandera del estridentismo y la capitanía de Manuel Maples Arce.

Lo anterior no resta significación al estridentismo mexicano: las actitudes eran las diferentes, y si los Contemporáneos tuvieron un mayor ascendiente sobre la poesía mexicana posterior a ellos, fue porque antes que exorcizar la tradición con el agua bendita de una modernidad negadora y condenatoria, prefirieron perderle el miedo, conocerla, hacerle la autopsia, poseerla y, a la manera de un nuevo Frankenstein, vivificarla.

Los Contemporáneos no redactaron manifiestos; su intento no era la emancipación inmediata ni la expresión de una inconformidad hostil; con el trabajo mismo, demostraron que América, y en particular México, ya no estaban dispuestos a ser caja de resonancia de lo que ocurría en Europa. En un fragmento de la obra narrativa inconclusa Examen de pausas, Owen hace un autorretrato que bien pudiera ser común a toda su generación:

Atento siempre a la poesía francesa, comienza a ensayar un ismo cualquiera cuando en París ha sido aceptado hasta por el Mercur de France, y no habla ya nadie de él. Va a necesitar que le envíen por cable los nuevos poemas... el mar, por ejemplo, no sirve para personaje de poesía: lo pusieron donde está para que las noticias de París le lleguen con retraso. (1)

No es casual que nuestra Revolución haya procreado Mozarts al por mayor y en los más diversos terrenos: el estratega de escuela Felipe Ángeles y el guerrillero instintivo Francisco Villa; la versatilidad política e intelectual de Jaime Torres Bodet, Salvador Novo o Manuel Maples Arce; las conquistas tempranas de la visión privilegiada de Diego Rivera en Montparnasse. El que Enrique Krauze llama "vértigo de la victoria" que personifica Álvaro Obregón, se explica sólo por la existencia de una revolución. Al contrario del grupo de los científicos, los protagonistas de la Historia que actúan entre las dos décadas en que la Revolución estalla y se consolida, son obligados a ser niños prodigio y, por tanto, niños viejos, de experiencias tempranas, capaces de mantener intactas la curiosidad y la inventiva. Como advierte Guillermo Sheridan, es en este sentido que los Contemporáneos entendieron el calificativo de Los niños terribles de Jean Cocteau.

Cuando los Contemporáneos establecen sus primeros contactos entre sí y se forman en las mismas lecturas, del otro lado del Bravo y del Atlántico están apareciendo los grandes poemas simbólicos que hacen de la poesía un arte tan ambicioso, imperecedero y sólido como las artes figurativas. En 1922 Eliot publica La tierra baldía; a lo largo de diez años, de 1912 a 1922, Rilke compone pacientemente -de acuerdo con la lección de su maestro Rodin- las Elegías de Duino, que pueden ser consideradas un solo poema extenso; Paul Valéry cede, en 1922, a las peticiones de su editor, y

le entrega el manuscrito de Cementerio marino para comprobar su propia idea de que los poemas no se terminan sino se interrumpen.

El parnasianismo había ensalzado el poema perfecto, cincelado, esculpido, llmado. El poema de fines del siglo XIX es un objeto de belleza que se enfrenta a la creciente industrialización, a la luz eléctrica y a las guerras colonialistas. A partir de Baudelaire, toda esa "fealdad" de la vida moderna pasa a formar parte de la poesía, y consecuentemente se expresa a través de un nuevo lenguaje. Baudelaire se dio cuenta, entre otras cosas, de que no era posible cantar las cosas nuevas con versos viejos, como pretendían algunos de sus contemporáneos, sino que el vértigo de la vida moderna precisaba ritmos diferentes. Así lo vio André Gide en un artículo que reivindicaba la modernidad clásica de Baudelaire. (2)

Si Unamuno llamaba a combatir la "elocuencia rimada", Gorostiza se pronuncia contra la "pastelería modernista". Las sensaciones exaltadas por el simbolismo y traducidas por el modernismo hasta erigir edificios verbales, la mayor parte de los cuales caerían por su propio peso, se transforman en una exploración ultraconsciente, intelectual y rigurosa, de la realidad. Cuando en 1933 Bernardo Ortiz de Montellano publica su libro Sueños y solicita a sus compañeros de generación que le envíen sus opiniones por escrito, Gorostiza se apresura a criticar la atención excesiva que Ortiz de Montellano da a las sensaciones:

¡Lástima que no se pueda fundar un arte duradero en ninguna sensación! La sensualidad, el puro goce de los sentidos, está destinada, como ellos, a subsistir, esto es, a nutrir su capacidad de ejercerse, por el olvido; que si no ¡qué haríamos, al tocar una rosa, para saber que no estábamos tocando una piedra? El único beso de amor, contrariamente a lo que piensa el cine, es el beso que no dura; pero el poema que no dura podrá equipararse a un beso, a un aroma, a una caricia, mas no a un poema. (3)

Para lograr este arte mayor de las sensaciones, y hacer verdadera la mentira del "engaño colorido" que es toda obra de arte, habría que llamarse Luis de Góngora y Argote. Los Contemporáneos trazaron una línea desde las búsquedas conceptuales de los poetas del siglo de Oro hasta el clasicismo de los franceses de principios del siglo XX. Y si en Góngora aprenden esta capacidad para construir abstracciones a partir de realidades, en Gide encuentran una lección de moralidad hacia la escritura; en Valéry, el magisterio del poeta constructor, único paso a su juicio para convertirse en un creador de realidades poéticas. Se trataba, en suma, de "proclamar un nuevo clasicismo 'formal': el 'sólido' objeto externo, como opuesto a la 'blanda' emoción general." (4)

A una modernidad que de manera cada vez más sistemática borraba al individuo del mapa, los poetas respondieron con murales que dieran una visión del hombre que eran y del que habían sido. La fragmentación de la conciencia moderna se expresa así a través de un caos lingüístico -Huldobro-, de una alternancia de tiempos y espacios -Eliot-, o de una revitalización del sustrato mítico -Joyce. Tras una primera guerra mundial, el poeta descubre las posibilidades de la

extinción: el poema no puede ser más la biografía de un hombre sino pretende convertirse en testimonio de una colectividad, en reflejo de la conciencia. Ya no se confía a las sensaciones sino a la aventura de la inteligencia; su heroísmo consiste en saber, desde un principio, que tampoco a través de ella es posible encontrar respuesta.

El título de un libro de Guillermo de Torre, tomado de Apollinaire, La aventura y el orden, resumía las posiciones encontradas del arte de la época. Después de un primer estallido de rebeldía vanguardista, el péndulo vuelve a un compás sereno. ¿Qué Eliot permanece más ahora? ¿El de audaces experimentos formales de La tierra baldía o el de la voz más clásica de Cuatro cuartetos? El primer poema es una búsqueda en la Babel de las voces humanas contemporáneas; el segundo, una meditación de tono apocalíptico sobre la futilidad y la grandeza humanas. Un lector de Canciones para cantar en las barcas (1925) que más tarde se enfrente a Muerte sin fin (1939), difícilmente podría creer que ambas son obras del mismo autor. Evolución tan sorprendente ilustra nuestra idea: el escritor nuevo se convierte en tradicional sólo cuando ha recogido lo más representativo de su lengua, cuando está viviendo el pasado ya como presente.

En el conjunto de la obra de un poeta, de manera oculta o manifiesta late el proyecto de elaborar un poema extenso, resumen de las obsesiones que el autor, a lo largo de su trabajo, va desarrollando en poemas breves y aislados. Y si bien no puede afirmarse categóricamente que el poema extenso

constituya un fenómeno literario de nuestro tiempo -recuérdense el Beowulf o De rerum natura, a finales del siglo XIX, tras el triángulo brevedad-intensidad-efecto establecido por Edgar Allan Poe, tiene lugar una revaloración del poema extenso o, como prefiere llamarlo Alfred Glauser, el "poema-símbolo", meditativo y de gran aliento, sin por ello perder la explosión intensiva que defendía Poe.

Los Contemporáneos no fueron ajenos a esta preocupación. Recordamos a José Gorostiza por Muerte sin fin; Canciones para cantar en las barcas y Del poema frustrado son experimentos, textos de asedio para el poema mayor; no obstante la perfección de sus sonetos, es en Canto a un dios mineral donde se vierte la complejidad temática de Jorge Cuesta; el bien Reflejos de Xavier Villaurrutia se inscribe en la más avanzada estética de vanguardia, son los poemas de Nostalgia de la muerte los que más permanecen en la memoria. Con excepción de Carlos Pellicer, en quien el desbordamiento fue siempre cualidad instintiva, los Contemporáneos se caracterizaron por la concreción del trabajo poético en un libro central o en un poema extenso, la idea de el libro anunciada por Flaubert y desarrollada por Mallarmé. (5)

Sin embargo, para llegar a estas navegaciones por mar abierto, los Contemporáneos tuvieron que fabricar antes, con paciencia y artesanía, las naves perfectas del poema breve. A través del matiz de la decantación juanramoniana, Owen

emprende un proceso de los elementos exclusivamente necesarios para que la forma se alfe a la emoción igualmente concentrada. El clima de la época exigía un arte de síntesis y no de extensión. Si examinamos libros como Desvelo de Owen, Canciones para cantar en las barcas de Gorostiza, los XX poemas de Novo, veremos que comparten la preocupación por esa "pureza de cifra" que caracterizó a la poesía de la segunda década de nuestro siglo, y que en todos los casos se derivaba de una nueva manera de enfrentar la tradición: las canciones de Gorostiza no se explican sin una lectura del Romancero; el libro de Novo debe su dinamismo y su carga metafórica a la poesía de lengua inglesa, a la vez un rescate de la sustantivación de la poesía primitiva; por su parte, el de Villaurrutia deriva de una lectura atenta de simbolistas como Francis Jammes y Albert Samain.

En su concepto de la palabra tradición, los Contemporáneos compartieron, aun sin conocerla, la visión de Eliot, quien en su ensayo "Tradition and the Individual Talent" (1919) opinaba que para preciarse de ser moderno, el escritor debía conocer cuanto le había antecedido, con objeto de hacer que esa herencia en apariencia agotada tuviera la renovación que el escritor -lector en el presente- le daría hacia el futuro. Con su poderosa capacidad dialéctica y su demoledor sentido histórico, Jorge Cuesta puso en escasas y luminosas palabras los puntos sobre las íes en cuanto a lo que su generación entendía por escritor tradicional:

Es la tradición quien vela, y quien prescinde de los que usurpan su conciencia. Para durar, para ser, se vale de los que usurpan su conciencia... La tradición no se preserva, sino vive... La tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie.
(6)

En los astilleros de Sindbad

Al ser examinada en conjunto, la obra de Owen muestra la mayor amplitud de espectro dentro de de los Contemporáneos. En una generación encauzada a través del nuevo clasicismo de Gide y Valéry antes mencionado, Owen es quien más arriesga: del simultaneísmo y la poesía sintética de Apollinaire a las voces yuxtapuestas de Eliot o las máscaras de Browning, Yeats o Pound; de las audacias ultraístas a la greguería ramoniana; de la prosa deshumanizada al récit de Gide, dominio de las metáforas sobre las acciones.

El Gilberto Owen de 1923 a 1928, se perfila como un escritor precoz, de evolución sorprendente, con una capacidad asombrosa para posesionarse de cuanto encuentra en el aire. La víspera de su primer viaje al extranjero (1928) lo encuentra convertido en una de las luminarias de la generación más vilipendiada y brillante del México de entonces: escribe verso y prosa, traduce, actúa, colabora en las publicaciones más prestigiadas. Como ha visto Tomás Segovia, en Desvelo Owen introduce el "ritmo hablado", que será una de sus aportaciones a la poesía en español, y a cuyo cultivo sólo fue afecto Novo entre los otros Contemporáneos. (7) Sin embargo, el antecedente formal más importante de Sindbad el varado en la obra de Owen no hay que buscarlo en los poemas de Desvelo, sino en los poemas en prosa de Línea, que Alfonso Reyes publicara en 1930, dentro de sus Cuadernos del Mar del Plata. (8)

Es significativo que dos años antes, en la Antología de la poesía mexicana moderna (1928), el Owen de 24 años de

edad aparezca representado exclusivamente por poemas en prosa. Allí puede leerse 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 ".(9)

Cuesta -o el autor de la nota sobre Owen- señala entre líneas nombres como los de Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, el primer Martín Luis Guzmán, y otros nombres de la generación del Ateneo preocupados por hacer de la prosa un arte tan riguroso como la poesía. La lectura de Proust, Gide y Joyce, pero sobre todo la de Le cornet à dès (1916) de Max Jacob, conduce a Owen a intentar ese juego sorpresivo sobre la cuerda floja de la lógica. En el prólogo a su libro citado, Jacob establece los lineamientos generales del poema en prosa. En su opinión, la paternidad del género se debe a Aloysius Bertrand y a Marcel Schwob. (10) Como elemento indispensable señala: "El poema en prosa debe evitar las parábolas baudelerianas y mallarmeanas si desea distinguirse de la fábula." Agrega que Rimbaud no debe ser tomado como modelo del género, pues "el poema en prosa para existir debe someterse a las leyes de todo arte, que son el estilo o la voluntad y la situación o emoción, y Rimbaud no conduce sino al desorden y la exasperación"; sin embargo, admite que Rimbaud extendió el campo de la sensibilidad. Más adelante, señala los lineamientos del poema en prosa:

En este sentido, pongo en guardia a los autores de poemas en prosa contra las piedras preciosas demasiado brillantes, que cautivan al ojo y sacrifican el conjunto. El poema es un objeto construido y no el aparador de un Joyero... el poema en prosa es una alhaja. (11)

En esta distinción entre el objeto construido y la Joya de ornato se encuentra uno de los fundamentos de la poética generacional de Contemporáneos. Max Jacob censura a Mallarmé -del mismo modo en que Rimbaud lo hizo a Baudelaire- porque sus poemas en prosa no se deciden a abandonar el terreno de lo anecdótico, no se arriesgan a ser pura, simplemente, poesía. Jacob peca de injusto en su juicio sobre Mallarmé, pues él fue uno de los primeros en notar que las fronteras entre la poesía y la prosa se volvían cada vez menos precisas. Él, que solía hacerse la pregunta irónica "¿En verdad existe la prosa?", se dio cuenta de que "en el género llamado prosa, hay versos más o menos logrados, más o menos difusos. Siempre que hay esfuerzo o estilo, hay versificación." (12) Por su parte, Cuesta señala: "La prosa es el límite a que aspiran la pintura y la danza. La prosa es el límite a que aspira la poesía". (13)

En sus dos experimentos narrativos, La llama fría (1925) y Novela como nube (1928), Owen lleva a sus últimas consecuencias la idea jacobiana de un arte puro, sin preeminencia de lo anecdótico ni explicaciones obvias. Aunque Jacob intentó definir los límites del poema en prosa, la escritura de principios de siglo se mantiene en esa zona que Octavio Paz llama de "arenas movedizas", donde coinciden, en precario equilibrio, la aventura y el orden de

Apollinaire, el cuento y el canto de Antonio Machado, el flujo de la conciencia en Proust o el juego gratuito de las palabras en Joyce.

A principios de siglo, los escritores de habla española practican una prosa no derivada de ninguna herencia narrativa anterior, y más entroncada con la poesía. No es extraño que la mayor parte de quienes practican este género indefinido sean precisamente poetas. Uno de los principales cultivadores del género en España, Benjamín Jarnés, en México se pone en contacto con los escritores del país y colabora en Ulises, Escala y Contemporáneos. Precisamente en el número 4 de Ulises, aparecen trabajos de él y de Owen: un texto titulado "El número 479" del primero y varios poemas en prosa del segundo. Anteriormente, Owen había reseñado los textos que integraban el libro de otro "deshumanizado", el Antonio Espina de Pájaro pinto (1927). La reseña ilumina la búsqueda formal en que se encontraba el propio Owen:

Todo consiste, en efecto, en sorprender en él [Espina] una lógica no discursiva, sino más afinada, injerto de la poética mallarmeana y la fotogénica, situándose en un plano fronterizo 'entre el poema y la cinegrafía', como lo explica nuestro autor, buscando una 'especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro'. (14)

Owen intenta esta aventura por dos caminos: arriesgarse a escribir el poema en prosa a la manera de Max Jacob, y hacer la teoría literaria de una novela que habla sobre una novela que nunca termina de ser tal, o que en su aparente frustración encuentra razón de ser. Los poemas de Línea buscan ser cuerpos sin sombra -en otras palabras, objetos

poéticos sin la sombra de su referente inmediato-, visiones del ángel, de ese "hombre deshabitado" de la poesía del Alberti de Sermones y moradas (1929-1930). También contemporáneos del libro de Owen son los textos en prosa de Pablo Neruda El habitante y su esperanza y Anillos (1926), así como algunos incluidos en Residencia en la tierra (1925-1931); el Cid Campeador (1928) de Vicente Huidobro y Víspera del gozo (1926) de Pedro Salinas.

No hay que perder de vista la influencia relevante del André Gide de Les nourritures terrestres (1897), obra que se convirtió en lectura de cabecera de los Contemporáneos. En el prólogo, Gide había señalado que escribía una obra distinta a cuantas se habían hecho, y que no era prosa ni poesía ni ensayo, pero sí participaba de los temblores primarios de cada género. Desde el primer poema de Línea, Owen rinde un doble homenaje a Gide, al utilizar a Natanael como destinatario y al anticipar que los textos que va a leer Natanael -nombre colectivo del tú lector- son obra de alguien cuya estrella se ha apagado, de alguien condenado al tiempo y a transcurrir en un mundo caído. Por eso, las "perlas" que une con la línea (de allí el título) invisible de la escritura son un Baedeker de nombres, juegos artísticos, burlas de la palabra como objeto decorativo. Sin decirlo, Owen está muy cerca de la idea Jacobiana en el prólogo a Le cornet à dés: "Tout ce qui existe est situé". Pero esta aparente estabilidad no impide la aventura; al contrario, incita al juego. Si todo ha sido dicho, Juguemos

entonces, porque el azar -y Jacob hace aquí simultáneamente un homenaje y una burla al adagio mallarmeano- siempre habrá de intervenir en las acciones humanas.

¿Qué representan los poemas de Línea en la obra futura de Owen? En la prosa encuentra una fuerza liberadora, un instrumento para comunicarse sin el auxilio de la lógica del como. Un proceso semejante ocurría con un estricto contemporáneo suyo, el español Rafael Alberti. Tras la crisis existencial que da como resultado Sobre los ángeles, Alberti practica el verso largo, visionario, de encuentros fortuitos, de Sermones y moradas. Como si el verso ceñido que había caracterizado a Marinero en tierra -también, como Desvelo, dentro de la línea Juanramoniana- necesitara de la liberación de las fuerzas ocultas.

La efectividad de los poemas de Línea reside en que siempre dicen "otra cosa" que aquella que expresan, fieles a la consigna mallarmeana: "Nombrar un objeto es suprimir tres cuartos de la alegría del poema, hecha de la felicidad de adivinarlo poco poco. sugerirlo, he ahí el ideal." (15) En Línea, la realidad viento da título a varios poemas de la colección, pues sólo asediando esa realidad desde distintas perspectivas y tratando de atraparla con diversos medios, es posible ese gozo de alejar el objeto para injertarlo en la carne del poema. Owen estaba, como Huidobro, empeñado en combatir a la Doña Poesía que reclamaba "los furtivos como iluminados"; de ahí la letanía del Canto III Altazor, donde

Huidobro demuestra que el poeta que crea puede prescindir de la logicidad estrecha del como:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
 De los furtivos como iluminados
 Otra cosa otra cosa buscamos
 Sabemos posar un beso como una mirada
 Plantar miradas como árboles
 Enjaular pájaros como heliotropos
 Tocar un heliotropo como una música
 Vaciar una música como un saco
 Degollar un saco como un pingüino
 Cultivar pingüinos como viñedos
 Ordenar un viñedo como una vaca
 Desarbolar vacas como veleros
 Pintar un velero como un cometa

En su proyecto conjunto no firmado, el equipo de alquimistas Owen-Cuesta elabora una ley que les permita caminar por esta cuerda floja sin necesidad de red y, de este modo, rescatar los objetos de la realidad para la ficción verdadera del arte. En su "Retrato de Gilberto Owen", Cuesta elabora ese sustento teórico:

RETRATO DE GILBERTO OWEN

Enviaba a la guerra su imagen indócil
 para que volviera sobria y mutilada
 pero volvía intacta y se ponía a llorar
 porque no era bastante equilibrista
 para ser un modelo de Cézanne.

Y envidiando el estable equilibrio
 de las frutas que posan sobre el mantel,
 ya más no iba a buscar por los paisajes
 mudables fondos que hicieran Juego con él;
 sino pensando en la geometría de sus líneas
 divagaba por otoñales huertos escondidos,
 donde las musas tenues se ríen entre las ramas
 y amarrándose al pie lastres de manzanas
 se arrojan sobre los labios distraídos.

Entonces descubrió la Ley de Owen
 -como guarda secreto el estudio
 ninguno la menciona con su nombre-:

"Cuando el aire es homogéneo y casi rígido y las cosas que envuelve no están entremezcladas el paisaje no es un estado de alma sino un sistema de coordenadas".

Y para defender los dulces numeros pitagóricos que dentro de sus nuevas proporciones cantaban, dibujaba a su lado muchachas apacibles cuya sola presencia confortaba.

Pero la constancia enseñándole pronto que el amor verdadero es menos breve que los gratos objetos que lo mueven las apartó luego de sí, para quedarse solo.

Y sembró en su soledad el gesto puro que amoroso cuidado nutre y guarda, para mostrarlo inalterable al día que traicionen su fondo las ventanas.

Pero con su pensamiento que atraviesa la densa niebla de la posteridad, para tener en paz y en regla su postura le roba al tiempo su madura edad. (16)

Más que homenaje circunstancial al amigo, el poema de Cuesta debe ser entendido como un sistema crítico: metalenguaje que hace la disección de la falsa realidad verdadera que llamamos obra de arte, es un retrato del artista moderno. La alusión a Paul Cézanne es fundamental, pues en él Cuesta reconoció a uno de los pioneros de la visión moderna, no limitada al ámbito de la pintura; Cuesta vio que en las fracturas tempo-espaciales de Cézanne había una violentación sintáctica semejante a la de Mallarmé:

Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo, de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo. (17)

Al tomar como modelo a Gilberto Owen, Cuesta intenta -y logra- la impersonalidad artística que anhelaba Cézanne al pedir a su esposa que posara como si fuera una manzana. La idea "Y envidiando el estable equilibrio/ de las frutas que posan sobre el mantel" es semejante a la exclamación de Villaurrutia al celebrar la permanencia del arte sobre la fugacidad de la existencia humana: "Será igual toda la vida/ tu carne dura y frutada." Por tanto, el de Cuesta no es un retrato del hombre de carne y hueso, sino el retrato deshumanizado del artista. El término estaba muy claro para Cuesta; al hablar sobre La deshumanización del arte de Ortega y Gasset, argumenta: "pero que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla. Es, al contrario, la única manera como puede vivirla sin repugnancia y como puede apasionarse en ella." (18)

Nótese que Cuesta insiste en el "apasionarse en ella", muy diferente del apasionarse con. Es a través del primer apasionamiento como el artista mantiene su distancia respecto a la realidad de que parte: su independencia lo lleva a la contemplación objetiva, a la "emoción desapasionada" que Owen admiraba en Poe. De tal modo, la llamada ley de Owen es aquélla que rige de modo global el fenómeno que llamamos poesía moderna, donde cesa el dominio de la descripción para centrarse en la acción del poema:

Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica -no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. (19)

Este afán por conocer los mecanismo internos de un poema antes que escribirlo, ocupó la atención de Owen, como lo demuestran sus notas dedicadas a la polémica sobre la que Paul Valéry llamo poesía pura, y que tal cantidad de inconformidades iba a desatar debido, en parte, a los equívocos del abate Henry Brémond. En los artículos de Owen, como en los de Cuesta, el sujeto anunciado no es en ocasiones sino un pre-texto para lo que realmente le interesa al futuro autor de Perseo vencido: la poesía como un arte autónomo, crítico antes que superficialmente lírico. Son tres los artículos donde Owen expresa sus conceptos sobre la nueva poesía: "La poesía, Villaurrutia y la crítica", a propósito de Reflejos; "Poesía -¿pura?- plena. Ejemplo y sugestión" y "Blombo, poemas de Jaime Torres Bodet" (20). Extraigo, a modo de aforismos, algunos de los conceptos centrales :

* Vivimos una "gran época del arte", caracterizada por el pan-criticismo, en contra del pan-lirismo defendido por Julien Benda (21).

* No son excluyentes la función de crear y la de juzgar, sino una es complemento de la otra. "No se excluyen la reflexión y el furor poeticus".

* La realidad constante de la sonrisa impide que la lágrima vaya más allá de su inminencia.

* El arte es el más refinado de los juegos.

* El anarquista, aparte de menos libre, es incapaz de la audacia, de la aventura, del descubrimiento.

* La "emoción desapasionada", inteligente, es el límite del arte poético.

En labios de su personaje Ernesto, de Novela como nube, Owen definía al poeta lírico como aquél que tiene una "profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica, hecha de la constancia en renunciar a los datos exactos del mundo, por buscar los datos exactos del trasmundo." (22)

Si el Sindbad de Owen, no el de Las mil y una noches, tuviera que hacer inteligibles las ideas precedentes para sus navegaciones, nos diría: Quiero navegar, pero no me basta saber esto se llama mar, aquello barco. Las leyes que rigen las navegaciones son fenómenos repetidos, reglas que se cumplen. Se navega siempre hacia adentro, y he ahí el riesgo. La vigilia es un monstruo que nunca se sacia, y se alimenta de nosotros aun cuando creemos soñar. Soy libre, pero no tanto como para no admitir -dice Gide- que "la libertad es una sucesión de cárceles", y que sólo entrando una y otra vez en ellas sabré lo que son la audacia, la aventura o el descubrimiento. La aventura es problema, y su resolución precisa de pasiones; para no caminar a ciegas, necesito la luz de la razón, aunque al final se burle y me deje repitiendo -nueva versión de Prometeo- mi eterno monólogo.

Owen sabía que la escritura de su generación nacía a contracorriente, y que su situación era semejante a la de

Edgar Allan Poe en su tiempo. Este "demonio de lucidez", como lo llama Owen, aparece con sus evangelios cuando "el huracán romántico ensordecía hasta a los más atentos europeos ('¿quién o qué es eso que se defiende del análisis con el ruido?'), era la poesía en las gargantas de casi todo el ochocientos, Juan Ramón), se limitaban y se separaban, por primera vez también, la razón, la pasión y la poesía." (23) Al separar estos tres elementos, Owen proporciona el triángulo que en su opinión constituye el auténtico poema; si bien sostiene que la pureza es una imposibilidad, defiende la poesía pura como aquella que tiene inteligencia y sentimiento, mas no sentimentalismo. Para nosotros puede resultar ya obsoleta la insistencia de los Contemporáneos en la "pureza" poética. Pero ubiquémoslos en su tiempo, en una época donde proponían una movilidad que la poesía mexicana no tenía, entronizada en su tono posmodernista y de fórmula, con la figura solitaria y excepcional de López Velarde.

La aversión a la poesía rabiosa, manifestada por el Jerezano, y su rechazo a los poetas que creían en la fuerza de la laringe, era compartida por Owen: "No hemos aprendido a leer con los labios cerrados; pensamos en voz alta, nuestros pintores pintan a gritos, y hasta las cosas más íntimas, como la poesía o el amor o la higiene, las hacemos a grandes voces." (24) Como pocos de sus contemporáneos, Owen se dio cuenta de que los antecedía una herencia fatal, como la carga abrumadora del Anciano del Mar sobre los hombros de su Sindbad: "...yo nací huyendo del Chocano a voz

en cuello, de nuestro paupérrimo y ensordecedor romanticismo americano, de la baratija de nuestro folklore, empapado éste de las dos cosas que más repugnaban con mi espíritu: las lágrimas y la sangre." (25).

Aun el amante más aséptico no puede dejar de lado las lágrimas y la sangre. Se trataba, entonces, como en la pintura de Cézanne, de que los sentimientos y las cosas participaran en ausencia. Así lo hace Owen en el "Poema en que se usa mucho la palabra amor", donde el sentimiento está expresado de varias maneras, pero nunca nombrado. En "Discurso del parálítico" Owen lo deja claro:

Porque yo tuve un día una mañana
y un amor. Fino y frío amor, tan claro
que lo empañaba el aire de pensarlo.

¿Hay en esta insistencia un retorno al decoro del escritor del siglo XVIII, tan impecable y rígido como las medias de seda y las pelucas empolvadas? En cierta manera sí, en tanto que se trata de crear un nuevo clasicismo, supliendo la caducidad de lo que ya no es, con la novedad clásica de lo que está siendo. Como advierte Marcel Raymond, para el poeta moderno la función de las imágenes no consiste en la descripción de objetos externos, sino en prolongar o revivir el éxtasis primario que les dio origen: "Las palabras no son más signos; participan de los objetos, de las realidades psíquicas que evocan." (26) Para Irving Howe:

Apasionadamente monista, el simbolismo desea que el símbolo cese de ser simbólico y se convierta en un acto u objeto "sin referencia", autosuficiente. Al igual que otras versiones extremas del modernismo, el simbolismo

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

se rebela contra la preposición sobre, en declaraciones que comienzan "El arte es sobre..." (27)

¿Cómo y con qué objeto entonces explicar, describir, decir acerca de qué tratan Sinbad el Varado, Nostalgia de la muerte, Canto a un Dios Mineral o Muerte sin fin? Los cuatro poemas llevan de una u otra manera a la realidad las conquistas fundamentales de la poesía moderna, una vez pasado el huracán revolucionario de las vanguardias. Irving Howe las resume así:

a. Crear en su poesía un reino de experiencia autónoma, con un mínimo de referencias anteriores o correspondencias con el mundo exterior, y procurando establecer un efecto de coherencia formal a través de una epifanía impresionista.

b. Abandonar en lo posible las estructuras lógicas y crear una revelación interior como sustituto para resoluciones de orden y forma.

c. Depender principalmente de la asociación de imágenes.

d. En consecuencia, convertir la escritura del poema mismo en un tema dominante del poema. (28)

De los puntos señalados por Howe, el primero y el cuarto corresponderían a la época "clásica" de los Contemporáneos, cuando tras los experimentos formales de su juventud, escriben en la madurez sus poemas mayores. El caso de Owen es en este sentido heterodoxo, pues él continúa valiéndose de las asociaciones sorprendivas e inconexas, y de las "revelaciones interiores" carentes de lógica que caracterizan Línea o Novela como nube. Su Sinbad no quiere dejar de jugar; acepta, como quería Valéry, que se trata de un juego solemne y riesgoso, pero insiste en que continúa

siendo una fiesta del intelecto, pero también de los sentidos. Como Breton, defiende una belleza, sobre todas las cosas, convulsiva.

Consciente de los riesgos que corría al escribir un poema de amor en terrenos donde también se movían un Rilke, un Valéry o un Eliot, Owen acepta la idea vanguardista del arte como actividad lúdica o, como afirmaba el sofista de Villaurrutia, "un deporte distinguido y nada más." La suerte estaba echada. El poema esperaba con sus luminosidades escondidas, como la figura late en el bloque de mármol creado por la naturaleza.

1

La canción de amor de Gilberto Owen
Estrada

Como el bebedor profesional Malcolm Lowry o el negociante Jean-Arthur Rimbaud, Gilberto Owen Estrada no era el mejor aliado de su obra. Si la mayor parte de sus compañeros coqueteaba desde el escritorio con la idea de ser una "agrupación de forajidos", regida por la aventura y el azar, Owen lo quiso comprobar en carne propia: la composición de Simbad el varado y sus naufragios constituye una historia dentro de la historia de quien siempre deseó "vivir sin timón y en delirio". Es sabido que Owen perdía manuscritos, los olvidaba a bordo de taxis o destruía los originales de poemas que sus amigos lo escucharon leer, como el mítico Infierno perdido. En una carta dirigida a Clementina Otero, se refería en los peores términos a Novela como nube. Cuando Alfonso Reyes le solicita los poemas en prosa que formarían Línea, Owen recoge los publicados en revistas y aquellos que puede rescatar. En carta a Reyes del 14 de marzo de 1933, desde Bogotá, Owen proporciona las primeras noticias que conocemos sobre la composición del poema:

La vida de Simbad, 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 de elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. Voy a respirar deliciosamente libre de él. (29)

Lo anterior significa que Owen comenzó a escribir su poema central en 1930 o 1931, es decir, cuando apenas iniciaba sus propias navegaciones lejos de su país de origen y cuando, tras su estancia en Estados Unidos, busca en Sudamérica

tierras más cercanas a su lengua y su sensibilidad. También desde Bogotá, el 8 de mayo de 1933, Owen escribe a Celestino Gorostiza: "Tengo por terminar dos obras de las que quiero despojarme cuanto antes: El infierno perdido, poema largo, y una vida de Simbad, novela que lleva ya más de 300 páginas."

(30) En la citada carta a Reyes, Owen recuerda la dicotomía valeriana de la poesía como danza y la prosa como marcha. ¿Pensaba originalmente en un Sindbad más puro, menos felizmente contaminado de nombres, genealogías verdaderas e imaginarias?

Acaso este cambio hacia una poesía más coloquial -que no abandona la anécdota disfrazada de la poesía pura- tiene lugar porque Owen concibe su poema en el instante en que sufre su "sarampión marxista" y busca una expresión más cercana a lo que la Revolución en México le había enseñado y exigido sobre la marcha. ¿Por qué en el quinto viaje Owen se encuentra con su generación? De los siete naufragios de Sindbad, el quinto es uno de los que contienen mayor número de equívocos, transformaciones y sorpresas:

Sindbad mira un domo	que es un huevo
Sindbad siente una nube que cubre al Sol	que es el ave Rokh
La isla a la que llega Sindbad parece el Paraíso	que es el Infierno
El viejo parece de "aspecto venerable"	pero es malvado
El viejo pide ayuda	pero no la necesita

Tras el naufragio que da pie a la secuencia narrativa, el Anciano del Mar obliga a Sindbad a llevarlo sobre sus hombros; en cuanto éste intenta descansar, el Anciano descubre las garras que tiene en lugar de pies, con las cuales hiere a su nuevo esclavo. Para olvidar el dolor físico y la pena que le causa su condición, Sindbad toma una bebida frutal que el sol ha fermentado. El engaño se revierte: Sindbad dice al viejo que el licor es un elíxir "que alegra el corazón y reanima el espíritu".

Finalmente, Sindbad embriaga al Anciano y lo mata de una pedrada. Creyente devoto, que en todo momento pide la misericordia y los favores de Dios, Sindbad expresa entonces: "Que Alá no tenga piedad de él". El alcohol, salvación de Sindbad, se ha fermentado gracias a su astucia -Ulises-, pues todas las anteriores víctimas del Anciano habían sido muertas por éste. Algunos han leído este pasaje como un elogio del vino eucarístico. Por su parte, el poeta-navegante Owen se salva de la dictadura del Anciano del Mar (la tradición, México, el recuerdo, la mediocridad) gracias a su valor (la poesía), a su engaño (el objeto estético) y su fe (la poesía como misterio).

De tal modo, y con base en la carta a Reyes, lo que Owen desea expresar entre líneas es lo siguiente: "Voy a embriagar de elogios a mis clásicos": Voy a cultivar las formas clásicas; "Daré una pedrada en la cabeza": Convertiré los elementos tradicionales; "Voy a respirar deliciosamente libre": Crearé un nuevo lenguaje.

Con todo, la figura de Sindbad no es exclusiva de Owen. Al igual que el agua, los espejos o el viaje del hijo pródigo, es patrimonio común de su generación. En la revista Ulises de agosto de 1927, aparece una cita de André Gide, perteneciente a sus Morceaux choisis: "Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse", para confirmar que el héroe arquetípico, cuya obligación ética es navegar, mantiene en el fondo el placer estético y gratuito de la aventura. Xavier Villaurrutia, por su parte, en una conferencia sobre Sor Juana Inés de la Cruz, considera al navegante árabe símbolo de la curiosidad como pasión y no como capricho, el que viaja sólo por el acto de hacerlo; traducido en el nivel de la escritura, como en el caso de la propia Sor Juana, quien se entrega a la Literatura de manera fatal porque no tiene más remedio que hacerlo. Para Sor Juana la curiosidad fue una pasión y no un capricho:

...una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive se hace más largo. Este tipo de curiosidad ¿por quién está representado? Como ejemplo puedo dar a ustedes un personaje. La fábula, la novela, la poesía que encarnará esta belleza del espíritu que deja la comodidad del espíritu para lanzarse a la aventura, para interesarse en ella, nos da Simbad el Marino. Simbad el Marino, dueño de riquezas, no se conforma con su comodidad, con su holgura. (32)

En una página de Return Ticket (1927), Salvador Novo defiende este afán de aventura y riesgo del navegante oriental, frente a la prudencia de la vida moderna:

Ya no se viste así a los niños, pero los marineros me siguen pareciendo infantiles. No me figuro así a Simbad el marino. Estos muchachos grandes no deben conocer las tormentas y su existencia estará siempre garantizada por los salvavidas científicos, por lo bien que sabrán nadar, por lo claro y tranquilo que el mar se ha vuelto desde que lo dejaron de su mano los novelistas lóbregos y los piratas. (33)

Por tanto, los Contemporáneos supieron leer entre líneas la personalidad de Sindbad. Lo miraron como un hombre escindido, dispuesto a provocar tormentas en un vaso de agua y a navegar por esa curiosidad que Baudelaire desarrolló como poética en varios poemas de Las flores del mal y de manera más explicativa en la prosa "El mal vidriero". (34) Entre todos, Owen fue quien mejor explotó el equívoco que desde el relato original provoca la aparición de la dualidad ontológica que da comienzo al relato: Sindbad el marino, dentro de su palacio y rodeado de amigos, comienza a narrar sus aventuras pasadas, tras escuchar a un mendigo quejarse de los golpes de la fortuna, y para demostrarle que él -Sindbad el marino- ha sabido sobreponerse a ellos. Espejo irónico: el mendigo también se llama Sindbad.

Sindbad el marino da comienzo a su narración a Sindbad el de tierra como una metáfora de que la riqueza, la satisfacción y el bienestar sólo se obtienen sobre la marcha y cuando nos entregamos a la aventura con pasión y no con lamentaciones. Pero bajo esta evidente intención didáctica subyace una lectura más sutil: Sindbad el marino acepta contar su historia a Sindbad el de tierra porque ve en él a un doble, un doppélgänger, un otro yo que le recuerda su

estado anterior. Rafael Canzinos-Asena, traductor y erudito de Las mil y una noches, proporciona una explicación sobre la tradición religiosa y esotérica que fundamenta esta dualidad:

Hay ahí una dinámica filosófica del esfuerzo en pugna con el quietismo fatalista de Simbad, el de tierra, y que pone frente a frente las dos tendencias teológicas que se manifiestan en el seno de la ortodoxia islámica; Simbad, el marino, es un Kadri, o sea, un defensor del libre albedrío con todas sus consecuencias de responsabilidad personal, frente a Simbad, el de tierra, que es un mozátil, es decir, un hombre abúlico, que todo lo hace depender del sino, de la predestinación; en último término, de la voluntad inescrutable del Todopoderoso.

Simbad el marino reconoce la parte que el Sino tiene en la producción de los hechos humanos; pero reconoce también, como los estoicos griegos, que la voluntad del hombre puede desviar en su favor esa línea de lo fatídico y es, más bien que un fatalista, un determinista a la moderna, que cree en la concatenación fatal de efectos y causas, pero dejando un elástico margen a ese elemento imponderable que los antiguos, y Goethe también, llamaban demoníaco, y Simbad, el marino, ejemplifica sus argumentos con su propia vida, en la que más de una vez logró, con su voluntad asistida de la razón y la esperanza, apartar de su blanco la flecha del Destino y trocar el mal en bien.
(35)

Como hemos visto antes, si creemos en la carta de Owen a Reyes, el primero comenzó a escribir Sinbad el varado en 1931. Sin embargo, al igual que los poemas extensos publicados por otros miembros de Contemporáneos, la versión final le llevó varios años a su autor. Entre 1943 y 1948, Owen disemina aquí y allá los fragmentos de su bitácora, cuya idea debe de haber evolucionado y cambiado conforme avanzaba en la escritura. En El hijo pródigo de octubre de 1943 aparecen "El naufragio", "El mar viejo", "Al espejo" y

"Ligado de su desamor", los cuales resumen los planteamientos que, a modo de una sinfonía, Owen expande posteriormente. El naufragio es preciso para que comience la voz que da testimonio del mismo. En este primer poema se plantea la mayor parte de los misterios que se desarrollarán en los 27 restantes.

En Letras de México, del 10. de marzo de 1944, aparecen "Virgin Islands", "El patriotero" y "El hipócrita". Es significativo que sobre todo el segundo y el tercero están poblados de alusiones autobiográficas en torno a la imposibilidad de Owen para reintegrarse a un país que lo ha olvidado.

En la primera edición de Perseo vencido (1948), donde se incluye el Sindbad..., éste lleva al final la fecha "Bogotá, 1942". Se trata, seguramente, de la fecha del primer borrador del poema, pues entonces aún no estaba constituido por los 28 poemas que le servirían para subtítular su obra "Bitácora de febrero". Aventuro otra hipótesis: en 1942, Owen está de regreso en Bogotá, tras su intento fallido por instalarse en México. Fernando Charry Lara, entonces miembro del consejo de redacción de la revista de la Universidad de Colombia, le solicita una colaboración. Owen le da un poema extenso que lleva por título Varado Sindbad. Éste aparece en el número 2 de la revista trimestral de cultura moderna Universidad Nacional de Colombia, de marzo-abril-mayo de 1945.

Varado Sindbad está constituido por veinte poemas que ya constituyen la columna vertebral del texto: el naufragio del personaje, su crucifixión simbólica a través de cinco heridas amorosas -identificación con Cristo-, el descenso a sus profundidades para recuperar los fragmentos de sí, y la iluminación final. En Julio de ese mismo 1945, en el no. 79 de la Revista de las Indias de Bogotá, bajo el título "Poética", Owen publica "1: Día veintitrés y tu poética", "2: Día veinticinco y tu retórica". Para un lector no iniciado en el desarrollo del poema, esta publicación fuera de contexto podría parecer otro de los juegos acostumbrados del escritor de vanguardia. Sin embargo, estos dos poemas, además del que en la versión definitiva llevará el título "Día veintidós, Tu nombre, Poesía", otorgan al conjunto una dimensión distinta: ya no es sólo una versión estilizada y erudita de los viajes de Sindbad, sino una confrontación entre la fábula y la materia verbal. Diálogo múltiple: el lector dialoga con el Sindbad despojado de gracia que habla desde los poemas, y el discurso de Sindbad se refleja en el espejo exigente e infiel de la tradición que se niega a secundar al poeta.

En otras palabras: los 20 poemas del Varado Sindbad que Owen publica en Bogotá como una bofetada con guante blanco para la "Bagdad olvidadiza" que algunos llaman México, ya constituirían la reelaboración de los viajes de Sindbad. La añadidura de los poemas que mayormente reflexionan sobre problemas de composición y creación, otorgan al texto un

espacio distinto. Finalmente, Owen añade cuatro "Rescoldos" ("Día dieciocho, Rescoldos de gozar", "Día diecinueve, Rescoldos de sentir", "Día veinte, Rescoldos de cantar", "Día veintiluno", Rescoldos de gozar", como respuesta a las cinco heridas señaladas desde el poema del "Día primero, el naufragio"

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

A cada una de estas cinco heridas corresponden, respectivamente, los poemas "Día ocho, Llagado de su mano", "Día nueve, Llagado de su desamor", "Día diez, llagado de su sonrisa", "Día once, Llagado de su sueño", "Día doce, "Llagado de su poesía".

Toda esta construcción parecería accidentada o fortuita, pero en el poeta mentalizante y constructor, en el sentido del método defendido por Poe y que Valéry vio en Leonardo Da Vinci, importan los andamios y las herramientas. Un esquema de los 28 poemas que integran Sinbad el Varado podría trazarse así:

ESTRUCTURA DE SINDBAD EL VARADO

1	
—	
—	El naufragio (postulación de los misterios)
7	El desplazamiento (aparente en el espacio)
—	
—	Primera interrupción (el compás roto)
—	
13	Las cinco llagas
—	
—	Muerte y resurrección futura (mitad de la canción)
—	
—	Autobiografía
—	Rescaldos de las llagas
—	Arte poética
26	
—	Semifinal
—	
—	Identidad del ángel
—	
28	Final (umbral de la vía iluminativa)

La estructura definitiva de Sindbad el varado obedece a las etapas de la aventura mítica del héroe tradicional, a las cuales Arnold van Gennep llama rites de passage: separación, iniciación y retorno. En la historia tradicional de Sindbad, el naufragio es el comienzo real de la aventura, la cual termina invariablemente en el triunfo, el reconocimiento y la recuperación de las riquezas. (36) El Sindbad de Owen inicia el viaje seguro de que no habrá restablecimiento de la situación inicial. Va en busca de la luz que ha perdido o, aunque parezca paradójico, al encuentro de la luz que en el instante del amor lo cegaba y ahora no lo ilumina. En ambos casos, el naufragio es el elemento que desencadena la acción; sin él, Sindbad no hubiera vivido las aventuras -o desventuras- que nos relata y justifican su papel de héroe; sin el naufragio de la ruptura amorosa, sin la mutilación necesaria para la elevación del héroe, Sindbad el varado no tendría que buscar su identidad fragmentada ni transmutar su duelo en canto. Si el Sindbad tradicional se encuentra desposeído al naufragar, el de Owen sabe que el naufragio es el principio de la vía explatoria para llegar a la reintegración y la iluminación final: gran parte de las imágenes de Sindbad el varado constituyen el paso de la oscuridad a la luz, de la noche al día, del Caos a la Creación, aunque la luz final sólo aparezca como promesa y no como realización.

Sindbad sabe que no obstante su afán de movimiento, permanecerá inmóvil. Si Villaurrutia habla del "viaje

alrededor de la alcoba", el de Owen es el del capitán que suelta las cadenas de la memoria al conjuro del alcohol y, desde su mesa, mira un mar lleno de visiones que la navegación real no le otorga. Si el ave Rokh conduce al azar al Sindbad primigenio, el pájaro con que Owen se identifica es el colibrí, el pájaro que mueve sus alas a toda velocidad y parece fijo en el espacio. Este "correvelidile colibrí" no puede servir ya como amuleto o intermediario: el diálogo entre los amantes se ha interrumpido y todo cuanto el desamado exprese será un monólogo cuya única salvación se halla en el cuerpo del poema. Para hacer verosímiles sus pasiones, y convertir sus sentimientos en geometría, el amante deberá convertirse en héroe. Su heroísmo consistirá en saber llevar las máscaras que fragmentariamente, momentáneamente, conceden identidad al ser escindido de nuestro tiempo.

NOTAS AL CAPÍTULO II

1. Gilberto Owen, Obras, p. 192.
2. "Baudelaire y Faguet". En André Gide, Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura. Traducción de Jaime Torres Bodet. México, Cultura, 1920, p. 105-119.
3. En Bernardo Ortiz de Montellano, Una botella al mar, p. 114.
4. Ralph Freedman, "Paul Valéry, crítico protelco", en John K. Simon (ed.), La moderna crítica literaria francesa, p. 19.
5. En 1982, año del homenaje oficial a los Contemporáneos, Luis Mario Schneider elaboró una antología siguiendo este criterio, es decir, eligiendo el libro o el poema que le parecía más representativo de cada autor. La selección quedó como sigue: Hora de junio, de Carlos Pellicer; Sueños, de Bernardo Ortiz de Montellano; Elegías romanas y otros poemas (incluye Estudio en cristal), de Enrique González Rojo; Muerte sin fin, de José Gorostiza; Cripta, de Jaime Torres Bodet; Nostalgia de la muerte, de Xavier Villaurrutia; Nocturna suma, de Elías Nandino; Canto a un dios mineral y otros poemas, de Jorge Cuesta; Perseo vencido, de Gilberto Owen; Nuevo amor, de Salvador Novo.
6. Jorge Cuesta, "La literatura y el nacionalismo", Ensayos, v. I, pp. 97-98.
7. Tomás Segovia, "Nuestro 'Contemporáneo' Gilberto Owen", en Actitudes, p. 166.
8. Como advierte Inés Arredondo: "Para dar una idea de la alta estima que Alfonso Reyes sentía por la poesía de Owen, daré la lista de los otros cuatro volúmenes que editó: Seis relatos, de Ricardo Güiraldes, en 1929; Cuaderno San Martín de Jorge Luis Borges, 1929; Papeles de recién venido, de Macedonio Fernández, 1929, y El pez y la manzana de Ricardo E. Molinari. "Apuntes para una biografía", p. 45.
9. Jorge Cuesta, Antología de la poesía mexicana moderna, p. 214.
10. Si bien con la publicación de Le spleen de Paris (1869), con cuyo subtítulo Petits poèmes en prose Baudelaire otorgaba carta de naturalización al nuevo género literario, y aunque insiste en que se distinguen del Gaspard de la nuit de Aloysius Bertrand en que el segundo no hace viñetas del pasado sino incorpora elementos de la vida moderna, los

poemas de Baudelaire no abandonan totalmente el tono narrativo ni dejan de acudir a la moraleja propia de la fábula. La yuxtaposición de imágenes, la incoherencia lógica, la violencia sintáctica habrán de manifestarse plenamente en las Illuminations (1886) de Rimbaud y en los poemas en prosa de Mallarmé reunidos bajo el título Divagations (1897). En ellos hay un riesgo mayor en cuanto a la búsqueda de una escritura autónoma, sin asideros anecdóticos.

Ahora bien, es importante evitar los equívocos entre la llamada "prosa poética" y el poema en prosa propiamente dicho. Al respecto señala la Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics: "Una composición que tiene una o todas las características del poema, excepto que su disposición en la página -pero no su intención- está en prosa. Difiere de la prosa poética en que es breve y concentrado; del verso libre en que no tiene cortes; de un breve pasaje en prosa, en que usualmente acentúa el ritmo, los efectos sonoros, las imágenes y la densidad expresiva."

11. Max Jacob, Le cornet à dés. Preface de Michel Leiris. Paris, Gallimard, 1945, p. 22-23.

12. Cit. por Saul Yurklevich, Modernidad de Apollinaire, p. 159.

13. Jorge Cuesta, "Un pretexto: Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet, en Poemas y ensayos, v. II, p. 40.

14. Ulises, no. 1, mayo de 1927, p. 26. Que la reseña de Owen se publique el mismo año de aparecida la novela de Espina revela que los mexicanos estaban muy al tanto de lo publicado por los jóvenes autores españoles en la colección Nova Novorum de Revista de Occidente. La estancia de Jarnés en México debía contribuir además a aumentar este intercambio de ideas. A él se debe una reseña de la "novela" Dama de corazones de Villaurrutia, cuyo título, "Arte, Juego, lujo", es una manifiesto de complicidad y síntesis de lo que perseguía la nueva prosa. Dando noticia de La rueda de aire (1930) de José Martínez Sotomayor, Jarnés señalaba: "Todo el libro prefiere el ritmo desenfadado, risueño, a ratos hasta la infantilidad, patrimonio de las mejores prosas juveniles de estos tiempos." Escala, no. 1, octubre de 1930, p. 12.

15. Cit. por Claude Martin en su introducción a Les nourritures terrestres de Andre Gide, p. 36.

16. Jorge Cuesta, Poemas, ensayos y testimonios, p. 14.

17. Jorge Cuesta, "Un pretexto"... en Poemas y ensayos, v. II, p. 42.

18. Ibidem, p. 41. Asimismo, en carta dirigida a Bernardo Ortiz de Montellano, Cuesta advierte: "...suele usted emocionar a su poesía, lo cual hace imposible que contenga otra emoción, absorta, como está, en la propia." Una botella al mar, p. 109.

19. Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", en Obras, p. 243.

20. Respectivamente aparecidos en Sagitario, 15 de febrero de 1927, Sagitario, 10. de marzo de 1927, y Revista de Revistas, 24 de enero de 1926.

21. Julien Benda (1867-1956) fue un apasionado defensor del caso Dreyfus, detractor de Henry Bergson y un permanente cruzado contra los excesos de la poesía pura, como lo demuestra su libro La France byzantine (1945). Al igual que Valéry, fue un devoto de las matemáticas y del ideal clásico de belleza.

22. Gilberto Owen, Novela como nube, en Obras, p. 165.

23. Ibidem, p. 225.

24. Ibidem, p. 238.

25. Ibidem, p. 201. Y Villaurrutia: "No me conmueve esa poesía llena de fibras que sacuden el corazón como un muñeco y lo hacen sangrar con un dolor innecesario. De las poesías sólo me quedan, enredadas en la memoria, las metáforas." Dama de corazones, en Obras, p. 581.

26. Cit. por Irving Howe, The Idea of the Modern, p. 28.

27. Irving Howe, loc. cit. En general todas las vanguardias hacen eco a este combate contra las preposiciones. Filippo Tomaso Marinetti observaba en su Manifiesto técnico della letteratura futurista (1912): "Del mismo modo que la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace cada vez más natural para el hombre. Por lo tanto, es necesario suprimir el como, el cuál, el así, el parecido a. Mejor aun, es necesario fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen en escorzo mediante una sola palabra esencial." Cit. por Mario Verdone, ¿Qué es verdaderamente el futurismo?, Madrid, Doncel, 1971, p. 66.

28. Irving Howe, ob. cit., p. 29.

29. Gilberto Owen, Obras, p. 278. En esta carta, Owen aún utilizaba la ortografía Simbad. Más adelante cambia a la más etimológica Sindbad (Sindi-Bad). Lo uniformamos de esta manera a lo largo del trabajo.

30. Varios autores, Cartas a Celestino Gorostiza, p. 57.

31. En sus "Ideas sobre poesía", Jose Gorostiza plantea este retorno a los poemas que en apariencia son estáticos y marmóreos, hechos presentes a través de la lectura. En su relectura y reelaboración del madrigal clásico de Gutierre de Cetina, demuestra que la tradición puede ser un lastre agobiante, como el Anciano del Mar oweniano, o un faro que sigue iluminándonos:

Ojos claros, serenos.
 Tan claros que podrían
 mirar la huella de una golondrina
 en el aire;
 serenos
 como los ojos de José dormidos
 en la cisterna de una lágrima.
 Dan ganas de escribir el madrigal de Cetina
 para romperlo entonces
 secretamente.

32. Xavier Villaurrutia, Obras, p. 776.

33. Salvador Novo, Return Ticket (fragmentos) en Guillermo Sheridan, Monólogos en espiral, Antología de narrativa, p. 142.

34. El poema de Baudelaire se emparenta con la historia "The Black Cat", donde Poe desarrolla la tesis de que la curiosidad tiene una parte demoníaca. Ambos textos -el de Poe y el de Baudelaire- dedican una buena parte a explicar teóricamente las acciones en apariencia absurdas y antisociales de sus personajes.

35. Rafael Cansinos-Asséns, notas a Las mil y una noches, Madrid, Aguilar, 1979, v. II, p. 269.

36. Algunos ejemplos: en el primer viaje, tras el naufragio y las aventuras posteriores, Sindbad se encuentra en la corte del rey Mahnachan, en Kabul, y los tripulantes de un barco que llega al puerto le comunican que transportan las riquezas de un tal Sindbad, muerto en un naufragio. Con el reconocimiento, Sindbad recupera sus riquezas y vuelve a Bagdad. En el viaje quinto, tras la aventura con el ave Rokh, el Anciano del Mar y la Isla de los Monos, Sindbad se dedica al comercio y, recuperado su patrimonio, puede volver a su ciudad natal.

I I I

LAS MÁSCARAS DEL AMANTE

One's outer life passes in a solitude haunted by the masks of others; one's inner life passes in a solitude hounded by the masks of oneself.

Eugene O'Neill

Tous nos actes ont un sens, tout a un sens. La réalité familière et crasseuse de chaque jour est, pour l'artiste ou pour Dieu, un poème allégorique: tout homme vit, chaque jour, en allant au bureau, au bistrot, n'importe où, une *Odyssée*. Et la vie n'est pas ce qu'elle semble, la médiocrité quotidienne d'un être insignifiant, puisque dans ces médiocrités l'art peut retrouver le "plan" invisible d'un poème épique...

R.M. Albères

El heroísmo de ser hombre

En el primer número de la revista Ulises, se inserta una publicidad en inglés sobre los cursos de verano ofrecidos por la Universidad Nacional, en la casa de los Mascarones de la Ribera de San Cosme, a estudiantes extranjeros: "La ciudad de México es fresca durante todo el verano. Está situada en el valle de México, rodeada por hermosas montañas, visibles desde todas sus calles." (1) En esa Arcadia de la eterna primavera vivían los Contemporáneos; el espacio propicio para la cultura difundida por la Joven Revolución, el aire diáfano, la posibilidad de inventar todo de nuevo, parecían brindar los alimentos celestes en la Tierra.

Sin embargo, el grupo de amigos se aburría. Tras rendir su diaria jornada, buscaban refugio en diferentes espacios: Villaurrutia, en su estudio decorado como escenografía de Jean Cocteau; Novo, en sus trajes claros, de magnate de compañía estadounidense (2); Cuesta, en su laboratorio químico, émulo del doctor Jekyll al encuentro del peligroso señor Hyde; Nandino, en los terrenos de la cirugía, menos inciertos que los del poema; Owen en la llama del alcohol, liberadora y tiránica. Necesitaban -también ellos, pedantes creaturas de excepción, desencantados, jóvenes, escépticos- el descanso que busca el común de los mortales: estirar las piernas por un rato, y así olvidar el tren monótono que conduce a un solo destino. Recuerda Salvador Novo, el mejor cronista de esos años:

Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano qué leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad. Luego, ya de noche, emprendían ese camino que va, por la calle de Bolívar, desde el Teatro Lírico por el Iris, mira melancólico hacia el Fábregas, sigue hasta el Principal, no tiene alientos para llegar al Arbeu y, ya en su tranvía, pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en que divertirse. Así, les vino la idea de formar un pequeño teatro privado, de la misma forma en que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra victrola. (3)

En esta remembranza de Había una vez... que utiliza Novo, falta la mención del hada madrina. Había también una mujer excepcional, culta, inteligente, curiosa, bella. Y muy rica: Antonieta Rivas Mercado. La hija del flamante autor de la columna de la Independencia, estaba de acuerdo en la necesidad de emprender un nuevo movimiento de emancipación y crear desde cero lo que no existía. Si se luchaba por hacer una pintura, una literatura, una música, ¿cómo no vencer el pequeño obstáculo material de un teatro? Con cuarteles generales en la calle de Mesones, los artistas se disponen a nuevas metamorfosis y a valerse de otras máscaras. Cuando se está dispuesto a "perdersé para reencontrarse", las confrontaciones son inevitables y fatales.

"Había un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima". En una de sus escasas referencias a Owen, Novo aclerta: esta careza la había

logrado Owen en los cuatro años que llevaba viviendo en la capital, donde bajo la lucidez demoníaca de Cuesta y Villaurrutia fue aprendiendo que el arte no es exclusivamente emotividad, sino un sistema de coordenadas; y este joven espigado y melancólico llegaba al escenario con la experiencia teatral de las funciones toluqueñas y -más importante aún- con la convicción de que sólo valiéndose de máscaras era posible eliminar los vicios declamatorios del "yo".

Si para Cuesta el denominador común de su generación era la voluntad crítica, para Villaurrutia tal confrontación los convertía en una clase aparte: "los poetas mexicanos no son hombres representativos, son héroes, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de que han surgido." (4) Entre líneas, la declaración de Villaurrutia arroja luz sobre la idea que los Contemporáneos -al menos el propio Villaurrutia, Novo, Cuesta y Owen- tenían de sí mismos. El héroe depende de la colectividad en tanto no demuestre ante los demás que sus acciones son únicas y diferentes a las realizadas por el común. Sin embargo, mientras el héroe lleva a cabo la tarea de mantener su congruencia, tiene que estar en contra de la sociedad que habrá de enaltecerlo. Sin obstáculo, el héroe no existe. El elemento opositor es necesario para la aparición del tipo diferente. De ahí que en vida, o durante el tiempo en que realiza sus hazañas, el héroe no sea el "hombre

representativo" que la sociedad desea para ejemplo de las generaciones que son contemporáneas de esos héroes.

Estar "en contra de la raza de que han surgido", ¿no es hasta cierto punto una incongruencia con la aceptación del mecenazgo y las condiciones propicias que la Revolución otorgaba al artista? Sí y no, porque si bien los Contemporáneos acuden al auxilio del movimiento social institucionalizado, nunca aceptan esa "pesadilla corpórea" -al decir de Novo- del nacionalismo superficial, estruendoso y machista que Ermilo Abreu Gómez decidió capitanear. Esta aceptación de su carácter contranatura va a aparecer en la figura del héroe que los Contemporáneos crearon a través de los proyectos colectivos, de los cuales el más revelador para nosotros fue la temporada del Teatro de Ulises. En las obras de la primera temporada, Welded (Ligados) de Eugene O'Neill, Le pelerin (El peregrino) de Charles Vidrac y Le temps est un songe (El tiempo es sueño) de Henri René Lenormand, los personajes centrales reúnen las características de estos héroes opositores, abúlicos, desencantados, provocadores; en una palabra, eternamente "en contradicción con la raza de la que han surgido". Las obras elegidas por los Contemporáneos para el teatro de Ulises, además de ser obras de vanguardia en sus países de origen, son espejo de las obsesiones de los poetas mexicanos, réplicas a sus búsquedas individuales y colectivas.

El propio Gilberto Owen debe de haberse sorprendido al ver la exacta medida de los personajes masculinos que

desempeñó en El peregrino y El tiempo es sueño, en ambos casos al lado de Clementina Otero como primera actriz.

La primera, en un solo acto, es una crítica a la estrechez mental de la vida provinciana. Edouard Desavesnes, de 50 años, vuelve tras larga ausencia a la casa de su niñez. Allí encuentra a su sobrina Denise Dentin, de 17 años, los mismos que entonces tenía Clementina Otero. Inicia con ella un diálogo que es, en rigor, el cuerpo de la obra. A partir de un suceso trivial, Desavesnes emprende, en un brevísimo espacio, la educación sentimental de Denise. Contra la grisura y la doble moral del medio en que vive la muchacha, Desavesnes afirma:

Es preciso vivir, mi pequeña. La mayor parte de la gente no vive ni ama la vida. Esperan a la muerte tras la ventana cerrada mientras hablan mal de sus vecinos... son incapaces de sentir alegría verdadera, verdadero amor...le hacen a Dios la afrenta de rogarle sin tregua, como pordioseros o cobardes, mientras ignoran todo lo que es bello y grande, todo lo que verdaderamente lleva la marca de Dios. (5)

La entrada en escena de la madre de Denise, hermana de Desavesnes, interrumpe bruscamente el diálogo y establece la distinción entre el estadio ético -regido por normas y prejuicios- y el estadio estético de Desavesnes, su peregrinar sin rumbo. El personaje se atreve a alterar un sistema de vida, aunque semejante transgresión lo conduzca a la soledad y el aislamiento. Desavesnes es el seductor espiritual que debe partir una vez que el objeto de su deseo -llámese amor, felicidad o embriaguez- deja de ser estético para ingresar en el ámbito ético.

Esta distinción kierkegaardiana vuelve a aparecer en El tiempo es sueño. Al igual que Desavesnes, Nico regresa de un largo viaje por países exóticos, para casarse con Romée, su prometida, y llevarla a esas regiones ideales donde ha vislumbrado la plenitud y la belleza. Si Desavesnes continúa el cinismo wildeano, que en su aparente burla lleva la penitencia, Nico es un héroe más explícitamente trágico: su escepticismo lo conduce a la muerte de cuanto alguna vez consideró esencial para su vida: sus amigos, el amor, los viajes. Héroe contemplativo que espera la llegada de las cosas antes de ir a su encuentro, Nico rompe la idea de felicidad que Romée y él compartían antes; contra la normalidad del matrimonio, defiende la supremacía del amor sobre el hogar, de la belleza sobre el utilitarismo. Para él, la realidad es un sueño inmóvil a cuyo alrededor nos movemos. Riemke, otro personaje femenino de la obra, expresa esta poética del viajero inmóvil, del movimiento hacia el interior de la conciencia; entre líneas, en el parlamento de Riemke puede apreciarse el estado anímico de los Contemporáneos en un medio hostil, por indiferente: "Después de todo, ¿cómo vivimos en esta casa? Bebemos té, soñamos y leemos -filosofamos- eso es todo y nada hacemos. Quizá algo nos ha arrancado de la vida." (6)

Años más tarde, Villaurrutia escribirá la obra Invitación a la muerte (1943), donde el personaje Alberto experimenta fascinación por el viaje inmóvil. Como Nico, Alberto tiene a su lado a un ángel femenino -llamado

simbólicamente Aurelia- que trata de alejarlo -inútilmente- de "el sol negro de la melancolía". En el "Juego angustioso de un espejo frente a otro" que los Contemporáneos practicaron, Owen escribe sobre Invitación a la muerte en -nada es azaroso- la revista El hijo pródigo:

...esa constante invitación al viaje que se adivina a través de toda la obra de Xavier Villaurrutia... nos presenta personajes que hemos creído reconocer; no literalmente, desde luego, pues queremos decir que muchos de los personajes de la vida real con que la imaginación del autor teatral forma a uno solo, conocimos alguna vez a uno de los que viven en Alberto.
(7)

Evidentemente, estos personajes "que viven en Alberto" son los personajes literarios, los héroes de las obras de Valdrac o de Lenormand, de O'Neill o Cocteau, con quienes se identificaba el Teatro de Ulises. De esa juventud permanente, de esa precocidad que despertaba la inconformidad y la envidia de los llamados escritores nacionalistas a ultranza, Owen no dejó de hacer proselitismo, no sólo a través de la bitácora de su poema mayor Sindbad el varado, sino a través de la trayectoria vital que acompañó a su obra.

Si bien Ulises y Sindbad fueron los viajeros más celebrados por los Contemporáneos, la admiración no estaba dirigida a la idea arquetípica e inmutable de los héroes. Se trataba más bien de traducirlos, de descifrar las señales que sus luces les enviaban a través del tiempo. Ulises se llaman el grupo teatral y la primera aventura literaria cristalizada en revista de conjunto; su campo de acción

principal -el agua- ocupa de manera obsesiva los poemas mayores de la generación: en forma de nube en Cuesta, entre las paredes del vaso en Gorostiza, bajo la forma de un mar interior en Owen. De todos, el último es quien mejor lleva a la práctica varios de los principios comunes que los poetas compartían en su juventud.

Owen se encargaría de demostrar que el héroe no es unívoco, y vio en la polivalencia el signo fundamental de su existencia. De esta manera desacraliza y disfraza la idea del héroe, precisamente para mejor convencernos. El actor, como el héroe, utiliza las mil máscaras que dice Joseph Campbell para explicarnos la contradicción permanente llamada ser humano. Basta recordar a los héroes que Owen re-crea desde sus primeros libros.

El hijo pródigo que en La llama fría vuelve al pueblo natal, donde el tiempo no ha transcurrido, y donde él ya no pertenece espiritualmente. Es un intruso desde el instante en que no acepta las convenciones. Igual que el Nico de Lenormand, el protagonista de La llama fría pretende que, a través de la visión estética, el tiempo no afecte a Ernestina, objeto de sus amores infantiles. En Novela como nube aparece el personaje dual Ixión-Alberto. El héroe mitológico estaba condenado a girar en una rueda de fuego; Owen lo cambia simbólicamente por el yugo del matrimonio. Por último, en el "Madrigal por Medusa", pórtico al Perseo vencido, el héroe ha sido derrotado por Medusa, aunque él le haya cortado la cabeza.

Con ese amor por el sincretismo tan propio de Owen, a la mitad del "Día primero, el naufragio", aparece su "conciencia teológica" Judeocristiana y el mito del Sindbad tradicional sufre su primera alteración importante: a la llegada del alba, el protagonista se encuentra luchando contra el ángel: Sindbad se ha convertido en Jacob. El Sindbad-Jacob lucha entonces contra un mar-ángel. Con la llegada de la luz, el antagonista se retira, no sin antes herir a Sindbad-Jacob y darle de este modo el atributo del héroe. El Jacob bíblico recibe una sola herida en el tendón femoral de la articulación del muslo; en cambio, el personaje oweniano sufre cinco heridas: Jacob se convierte así en símbolo del sacrificio cristiano.

No se trata, entonces, de un héroe unívoco, sino de un héroe ambiguo, dinámico, cubista, condenado a descifrar permanentemente los enigmas de su personalidad múltiple. Nagual versátil, héroe de las mil caras, es capaz de transmutarse en Jacob, Ulises o Jesucristo. En Novela como nube, Owen hacía la defensa de esta manera de construir un personaje con base en fragmentos:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta... Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventar una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también, una trama, no prestármela mitológica.

(8)

Owen sabía que Sindbad era un personaje muy próximo a su espíritu, pero también a su carne: la sed del que viaja por amor a la aventura, una vez que el tedio de la estabilidad lo invade, fue la norma de su vida. No se limita, por ello, a la transposición automática; en cambio, busca crear una entidad viajera que en su curso por el espacio vaya recogiendo y haciendo suyos los testimonios de otros exploradores de la conciencia. Aunque es un Sindbad que viaja en barco, puede valerse, como el ángel oweniano, del subway, del aeroplano o del alcohol.

¿Cuál es la estirpe de este Sindbad burlón y trágico, irreverente y sentimental? Un mapa de la conciencia colectiva como el que Otto Rank ofrece en El mito del nacimiento del héroe, demostraría que Sindbad pasa por los estadios del ser de excepción. Sin embargo, para precisar los contornos del héroe a contracorriente de nuestro tiempo, resulta iluminador el estudio que otro poeta hizo sobre el tema. W.H. Auden, en sus conferencias reunidas bajo el título The Enchafed Flood. The Romantic Iconography of the Sea, habla de tres categorías de autoridad ejercida por el héroe: a) estética, b) ética y c) religiosa. A la primera correspondería un Aquiles, dotado de cualidades superiores por agentes externos; el héroe ético es ejemplificado por Sócrates, poseedor de una verdad que defiende con la propia vida; por último, el héroe religioso está representado por Jesucristo.

Héroe plural y construido por la imaginación poética, el Sindbad de Owen reúne características evidentes de las dos primeras categorías: Como el héroe estético, posee valor, audacia y arrojo; al igual que el ético, defiende la verdad del riesgo, de acuerdo con la dualidad kadr/ mozátil estudiada por Cansinos-Asséns. Por lo que se refiere a la categoría religiosa, Auden señala los mayores peligros, pues la desviación del camino trazado tiene consecuencias mayores:

Los peligros para el héroe religioso son dos: primero, que pueda perder su fe, en cuyo caso cesa de estar comprometido; segundo, y más grave, que en el proceso de reconocer su compromiso absoluto, transmute su naturaleza de positiva en negativa, y así se comprometa con otra verdad en una pasión absoluta de aversión y odio. En el primer caso, simplemente deja de ser un héroe religioso; en el segundo, se convierte en un héroe religioso negativo: el diablo, el villano absoluto, Iago o Claggart. (9)

Si, como advierte Auden, el héroe homérico es patético en tanto que muere sin tener culpa, el héroe del drama griego es trágico porque su muerte es consecuencia de su orgullo, que despierta la envidia de los dioses. No otra ha sido la evolución del héroe trágico desde la caída de Luzbel hasta nuestros días. Por lo tanto, el héroe que Owen resume en su versión de Sindbad tiene una larga genealogía, cuyo punto de partida estético hay que buscarlo en héroes como Prometeo o el Satanás de John Milton. Después de ellos, ningún héroe que se atreva a desafiar la autoridad divina y el orden establecido, puede evadir el castigo.

Durante el romanticismo, alcanza su momento climático la celebración del enfrentamiento entre las fuerzas antagónicas de la razón y del instinto. De ahí que Peter L. Thorslev escriba: "El héroe de Byron es invariablemente cortés hacia las mujeres, ama la música o la poesía, posee un estricto sentido del honor, y lleva consigo como marca de Caín un profundo sentimiento de culpa." (10) Mario Praz, en The Romantic Agony, estudia cómo el romanticismo trae consigo una nueva visión erótica, una sensibilidad perversa donde placer y dolor, amor y odio, ternura y sadismo aparecen combinados, lo que en términos técnicos se denomina agolagnia. El mundo de los arquetipos se destruye y el hombre vive en un universo ambiguo condicionado por la relatividad. Uno de los primeros terrores del Sindbad oweniano surge cuando se da cuenta de que el presente es "un aire de haber sido y sólo estar, ahora".

Del mismo modo en que el héroe byroniano existía desde antes del propio Byron, y el romanticismo sólo se encargó de modelarlo, Owen escribe su vida de Sindbad, lo hace un personaje y escribe su autobiografía cifrada. En algún momento, la voz poética se confiesa yo, nuevo triste, yo nuevo romántico. ¿De dónde le viene esta necesidad de reafirmar el yo y de utilizar la peligrosísima palabra triste? Una pista valiosa para completar la filiación del Sindbad oweniano nos la da el poeta en el artículo "Monólogos de Axel", aparecido en Letras de México de abril

de 1940, en homenaje al centenario del nacimiento de Villiers de l'Isle Adam.

Edmund Wilson había publicado en 1931 Axel's Castle, su libro sobre la literatura imaginativa europea. El ensayo final se titula "Axel and Rimbaud", y aunque Owen no hubiera tenido conocimiento de su existencia, son notables las semejanzas entre las lecturas que Wilson y Owen hacen del personaje de Villiers. Owen escribe su texto -o su pretexto, pues habla de mil cosas más aparte de Axel- para destacar el hecho de que los latinoamericanos "no hemos aprendido a leer con los labios cerrados", pero lo que más nos interesa es el desencanto que el personaje de Villiers siente ante la idea del viaje. Owen glosa:

A la invitación al viaje de Sara, esa larguísima tirada de cuatro páginas de Baedeker, Axel responde poco más o menos que es mejor hablar de los viajes que viajar, el deseo del viaje mejor que las decepciones del viaje. Le dice que los viajes destruyen. Sellado ya el pacto del suicidio, ella propone una última noche de amor, y Axel le reprocha su trivialidad y la invita a seguir hablando, hablando, hablando. (11)

¿No hay aquí un símbolo de todos los grandes poemas de viaje, desde Gilgamesh hasta Cementerio marino? El Valéry tan leído por los Contemporáneos sintetizó en su gesta mental la odisea del poeta que demuestra la ilusión del movimiento y la separación entre dos formas de vida: la externa, manifestada a través de los actos de la naturaleza; la interior, donde los mensajes nacen a través de imágenes que se convierten en palabras. De tal modo, el viaje comienza desde el momento en que lo proyectamos.

Recuérdese la importancia que tienen para el Herman Melville de Moby Dick o para el Joseph Conrad de El negro del Narciso los preliminares del viaje. Para Auden, estos umbrales son para la literatura moderna lo que la selva oscura es para Dante.

Edmund Wilson, por su parte, considera a Axel un Fausto de fin de siglo (fue la última obra de Villiers y apareció en 1890), y ve en el protagonista al héroe de la literatura moderna: el Mario contemplativo e indolente de Walter Pater, el Lohengrin de Laforgue, el Des Esseintes de Huysmans. El punto central de la tesis de Wilson es establecer la diferencia entre el héroe romántico tradicional y el héroe de la poesía simbolista:

Hay una diferencia entre la habitación de Proust forrada de corcho y la torre de marfil de Alfred de Vigny. Vigny se enfrentaba, inclusive en su arte, con esa vida activa del mundo en el cual había participado, pero el escritor posromántico que duerme de día ha perdido contacto tan completamente con ese mundo que ya no sabe de manera precisa cómo es. (12)

De ahí que los esfuerzos de la literatura cada vez se parezcan más a los de la ciencia, empeñados en identificar las fases transitorias de "un mundo de finas gradaciones y condiciones sutilmente imbricadas, y que cambian con la complejidad con que nosotros lo hacemos." (13) Para Wilson, tanto la ciencia como la literatura "sugieren reinos imaginarios contruidos con base en elementos extraídos de nuestra experiencia del mundo real, que nos entregan relaciones que consideramos válidas sólo dentro de esos campos de experiencia" (14), mientras para Owen, desde su

Juventud quedó muy claro que la poesía era "constancia en renunciar a los datos exactos del mundo, por buscar los datos exactos del trasmundo". (15)

La introspección y la individualidad. A partir del romanticismo, el poeta rompe con la vieja rutina mecanicista, desintegra el materialismo, y revela a la imaginación una nueva flexibilidad. Como observa Northrop Frye, el romanticismo trajo consigo un cambio en la proyección espacial de la realidad. Si Dante podía ubicar el cielo arriba y el infierno abajo, un poeta posterior a Newton no puede pasar por alto que nuestro sistema es heliocéntrico, ni la existencia de una ley de la gravedad. La idea mecanicista del siglo XVIII sometía al artista a la imitación de la Naturaleza. El ser mecánico característico de la experiencia ordinaria, se encuentra particularmente en el mundo externo; consecuentemente, el ser superior del mundo orgánico se encuentra dentro, y aunque se le llame superior o supremo, la natural dirección metafórica del mundo interior es hacia abajo, hacia las profundidades de la conciencia. (16) Tal sería, entonces, el sentido que Owen daría al "nuevo romántico": el héroe vencido que paga su rebeldía al mundo con una elegante indiferencia -a lo Axel-, escribiendo en un lenguaje cifrado, construyendo su poesía como un conjunto de misterios accesibles a unos cuantos iniciados, a esos "numerables lectores" que anunciaba en su Novela como nube.

En su intento por hacer un poema mítico en Perseo vencido Owen no estaba solo: continuaba en un terreno abonado por otros autores que hallaron en James George Frazer una forma metódica para conducir sus intuiciones. Hacia 1890 aparecen los primeros volúmenes de La rama dorada, explicación antropológica de los patrones del inconsciente colectivo que los sabios del Renacimiento llamaron Anima Mundi. La tierra baldía (1922) no sería lo que es si T. S. Eliot no hubiera conocido el libro de Frazer. El mismo 1922, James Joyce publica Ulises, la novela-monumento a uno de los grandes mitos de Occidente. Eliot se apresura reseñar la novela en The Dial en 1923, y nombra a Joyce fundador del "método mítico". No era el primero, naturalmente, en valerse de mitos para expresar su visión del mundo, pero sí uno de los que mejor habían demostrado que el artista contemporáneo acude a los mitos para enfrentar "el inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea". (1)

En 1915 Eliot había publicado lo que muchos críticos consideran el principio de la poesía moderna en lengua inglesa, "La canción de amor de J. Alfred Prufrock". El personaje de Eliot no tiene la altivez y el orgullo del héroe romántico; como una más de las máscaras de la unreal city que es el mundo donde sobrevivimos, sus preocupaciones y angustias metafísicas nacen de hechos concretos como perder el cabello o medir la vida con cucharas de té. Como más tarde el Sindbad de Owen, Prufrock está petrificado, estático, seguro de una sola cosa: "No creo que las sirenas

canten para mí." Los últimos versos del Prufrock son utilizados por Owen como epígrafe:

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Las sirenas ya no cantan para el héroe moderno, quien ha dejado de sentirse un hombre elegido. El artista es, acaso, un ser distinto. Hemingway mismo, quien intentó hacer de su vida un acto de heroísmo, crea personajes cuya victoria consiste en rechazar a la sociedad o alejarse del mundo. Como ha visto Irving Howe, refiriéndose al héroe moderno: "Pero mientras más se afana en empresas heroicas, más se convence de lo absurdo de la existencia. Dios no le habla, las profetas no lo mueven, las doctrinas no lo convencen." (18)

El Sindbad de Owen comparte la irreverencia, la ironía el antiheroísmo de Prufrock y Leopold Bloom. El héroe tradicional triunfa, y su victoria es externamente notoria, aplaudida y coronada por los otros. El mito nos ofrece en Perseo a un héroe victorioso por haber degollado a Medusa. Owen lo altera: el estado actual de un mundo regido por la angustia y la pérdida de identidad comprueba que Perseo creyó vencer cuando en realidad fue vencido. En el poema que comienza "Mosca muerta canción del no ver nada", Owen se burla del poema épico que ha venido construyendo a lo largo de los días anteriores. El heroísmo de Prufrock, Bloom y Ulises consiste en burlarse del heroísmo.

Así como Eliot vio que en Ulysses Joyce elaboraba un poema épico más que una novela, en la literatura escrita en español, son los poetas antes que los novelistas quienes intentan la saga de este héroe sin rumbo: es El habitante y su esperanza de Pablo Neruda, el Altazor de Vicente Huidobro, El hombre deshabitado de Rafael Alberti. En todos ellos el hombre es el "animal metafísico cargado de congojas" de Huidobro, el caminante de Neruda que confiesa: "Sucede que me canso de ser hombre." El héroe de la poesía contemporánea, más que un individuo, es una conciencia, y aquí la diferencia fundamental entre romanticismo y simbolismo: el poeta moderno es, esencialmente, un yo artificial -las personae de Pound, las máscaras de Yeats, los heterónimos de Pessoa, las voces colectivas en La tierra baldía-, y es, también, un ser en busca de identidad, puesta en tela de juicio por descubrimientos cuyo trauma no ha sido completamente asimilado, como el descubrimiento del inconsciente, la teoría de la relatividad y el aumento de la crisis religiosa. Huidobro lo enuncia desde el Canto I de su Altazor:

Abrí los ojos en el siglo
 En que moría el cristianismo
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro
 ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
 Pondremos un alba o un crepúsculo
 ¿Y hay que poner algo acaso?

Lo que hay que poner es la otra religión llamada poesía. El heroísmo está terminado. Las grandes acciones no son inútiles; son imposibles. La guerra trajo consigo este

desencanto, esta caída en la desgracia -en el sentido teológico- que vuelve la vida fútil y la existencia vana. Nuestro Sindbad elige, entonces, otra vía, la del explorador que va a buscar los datos del trasmundo. Nada más lejos del Byron provocador que hizo de su vida su poética. Aquí, el heroísmo consiste en buscar el misterio al que tienen acceso los Iniciados, los "numerables lectores" que Owen y su generación deseaban. Un código cifrado tendrá mayores posibilidades de vivencia y de sobrevivencia.

A través de esta transformación mitológica, Owen estaba creando lo que Raphael Pathal denomina el protohéroe. No hay que olvidar que la primera edición de Perseo vencido está dedicada a José Vasconcelos, a quien Owen y su generación admiraron como el maestro, pero también como el héroe capaz de llevar al terreno de la práctica los proyectos de escritorio. El Juicio de José Joaquín Blanco es preciso en este sentido:

...hay en la biografía de Vasconcelos una distancia que no es autobiográfica entre el narrador y lo narrado: el escritor no es lo que está escribiendo, el escritor es el amanuense o el cronista de un Personaje Universal, prototípico de un destino nacional, que si bien encarnó en él, lo trasciende. (19)

A través de este proceso de difuminar al yo, es posible mirarlo, vigilarlo, no aceptar sus engaños. Perseo vencido y en particular Sindbad el varado pueden entonces también ser leídos como el diálogo (monólogo) del nómada con la patria a la cual ya no espera regresar: "Y acaso te he perdido con saberte". Sin embargo, el héroe que emprende esta gesta

inútil es un héroe sardónico, cínico, desencantado: no espera. En su actitud de rechazo se halla su fuerza y Justificación. El desarraigo fue desde el nacimiento uno de los estigmas de Owen.

Volviendo al paralelo que al principio de este apartado establecimos entre Owen y Villaurrutia, resulta muy sugerente en deducciones la publicación y fecha de la reseña del primero a Invitación a la muerte. En 1941 Owen vuelve a México tras 13 años de ausencia, en los cuales su actividad literaria en periódicos y revistas no ha tenido la fecundidad de los años 1923-1928 en la ciudad de México, en las revistas Voces y Contemporáneos. Publicar en El hijo pródigo, ¿no es una manera de acogerse bajo el nombre de una de las figuras generacionales por excelencia? Después de su partida en 1942, Owen continúa enviando durante un tiempo colaboraciones a la revista. Por esos años debe de haberse esforzado por rehacer su vida matrimonial y por disciplinarse ante la máquina de escribir, como lo atestigua la ya mencionada publicación de 20 poemas de Varado Sindbad en la revista Universidad Nacional de Colombia, marzo-abril-mayo de 1945. De las 10 colaboraciones suyas que publica El hijo pródigo entre octubre de 1943 y agosto de 1946, sólo dos están dedicadas a escritores mexicanos, ambos sus amigos y contemporáneos: "Encuentros con Jorge Cuesta" (vol. III, num. 12, marzo de 1944) y la reseña sobre Xavier Villaurrutia.

El cariño que Owen sentía por éste se pone de manifiesto en acciones: Casi recién llegado a Nueva York en Julio de 1928, es de los primeros a quien le escribe. A la muerte de Villaurrutia, dice en otra carta a Elías Nandino:

Le amaba [a X.V.], 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 cuando me encuentre con Xavier en el cielo. Y tiene que ser en el cielo de México. (20)

Dos años más tarde, Píladés Owen se reuniría con su amigo Orestes Villaurrutia, aunque no bajo el cielo de México. Sin embargo, el diálogo de los héroes no cesa, desde su inicio cuando en papel membretado del Hotel Pennsylvania, Owen comunicó su hallazgo a Villaurrutia: "La prisa es la que mata a los ángeles y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar." Sindbad revelaba así la existencia misteriosa de su ángel custodio, tan propenso como su pupilo a máscaras y laberintos.

El ángel es vampiro

Un día de 1912, cerca de Trieste, un hombre de 37 años pasea a orillas del mar. Agobiado por la enfermedad de la vida cotidiana, deseoso de salir de sí mismo y su presente, exclama: "¿Quién, entre todos los coros angélicos, me oíría?" Se han roto el silencio y la esterilidad que durante años lo mantuvieron en un estado semejante a la muerte. La visión ha ocurrido. El resto son palabras y trabajo que cristalizarán en las dos primeras Elegías del Duino.

Una noche madrileña de 1926, un joven que sufre insomnios y pesadillas diurnas encuentra, sumergido en uno de esos golfos de sombra que ya se le han hecho habituales, imágenes luminosas que le hablan de todos los seres que ha sido antes de la crisis de la primera Juventud. Nacen así, uno tras otro, producto de una fiebre helada, los poemas que habrán de formar Sobre los ángeles. Rainer María Rilke y Rafael Alberti se encontraron así con sus ángeles, transformando las apariencias visibles en realidades invisibles.

Los ángeles deben de habersele revelado a Owen desde su más temprana edad. En la catedral de Rosario, donde miraba, extasiado, el barandal de oro macizo que daba fe de la bonanza minera de la población, los supo mensajeros y legionarios de un poder superior. Sin embargo, conforme crecía, los fue desacralizando hasta hacerlos formar parte de su vida diaria y su mitología personal. ¿Cómo podía la figura del ángel continuar como guardián eficiente entre asonadas revolucionarias, en el tráfigo del subway de

Manhattan, en medio de las frivolidades de la alta sociedad bogotana que asistía a misa vestida de frac? De la misma manera en que Owen había hecho entrar en su poesía otros elementos de la realidad: así, el ángel fue obligado a sufrir metamorfosis, a fin de incorporarse al escenario moderno. De tal modo, al igual Rilke y Alberti, Owen hace de los ángeles no objetos decorativos, sino entidades vivas, personificadoras de nuestras visiones. Para Rilke:

El ángel de las elegías es ese ser que sirve para reconocer en lo invisible un grado superior de realidad. Por eso es 'terrible' para nosotros, porque estamos todavía suspendidos de lo visible... es esa criatura en que aparece realizada la transformación de lo visible en invisible que nosotros llevamos a cabo.
(21)

Sin embargo, en ningún momento Owen se hace ilusiones respecto al ángel objeto de su canto; sabe que su identidad es cambiante y su participación, voluble a lo largo de sus apariciones. Se trata de un "ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo". De ahí que, como en el libro de Alberti, varios ángeles aparezcan a lo largo de la obra de Owen: el de la guarda, el combatiente, el que es nuestro otro yo, el antagonista amoroso, el vampiro que nos succiona y huye con la llegada de la luz. Por ejemplo, para encontrarse con su ángel en el subway neoyorquino, una versión moderna del infierno:

..."Si has de llorar,
que sea con los ojos de la soledad en un cuadro,
o vete como un Owen a la estación mas honda del subway,
debajo de las piedras que se robaron de Prades

donde habita la virgen mutilada que oyó las infidencias de Abelardo.

Pero si te da miedo, quédate de ángel y no llores."

Desde el primer poema del Sindbad tenemos una alusión al ángel que se enfrenta a Jacob y la escala que le servía para llegar al cielo: "sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche/ ni en su hermoso guardián insobornable." De tal manera Owen deja establecida la dualidad que habrá de reaparecer a lo largo de su viaje interior: es el ángel de Jacob, pero disfrazado de mar: "Y luché contra el mar toda la noche", es una transformación metafórica de la lucha que Jacob libró con el ángel:

Quedóse Jacob solo, y hasta rayar la aurora estuvo luchando con él un hombre, el cual, viendo que no le podía, le dio un golpe en la articulación del muslo, y se relajó el tendón del muslo de Jacob luchando con él. El hombre dijo a Jacob: "Déjame ya que me vaya, que sale la aurora." Pero Jacob respondió: "No te dejaré ir si no me bendices." El le preguntó: "¿Cuál es tu nombre?" "Jacob", contestó éste. Y él le dijo: "No te llamarás ya en adelante Jacob, sino Israel, pues has luchado con Dios y con hombres, y has vencido." Rogóle Jacob: "Dame, por favor, a conocer tu nombre"; pero él le contestó: "¿Para qué preguntas por mi nombre?" y le bendijo allí. Jacob llamó a aquel lugar Paniel, pues dijo: "He visto a Dios cara a cara y ha quedado a salvo mi vida." Salía el sol cuando paso de Paniel e iba cojeando del muslo. (22)

Owen elige uno de los mitos hebreos más complejos y que ha tenido más numerosas interpretaciones. (23) Como en la mayor parte de las transformaciones míticas, Jacob sufre un daño físico, acción necesaria para la iniciación y la iluminación posterior del héroe. No es mutilado, pero su cojera lo marca para ser diferente a todos los hombres.

La serenidad trágica de Sindbad el Varado nos revela un ángel que simboliza no sólo al hombre caído, sino a aquella particular especie humana susceptible de verse afectada por el "sol negro de la melancolía" que calcinó a Nerval y que Marsilio Ficino descubrió en el sabio, el artista y el pensador. Uno de los medios para curar la melancolía, "el aire de haber sido y sólo estar, ahora", es la música, el "áspero clamor de cuerda rota" en que se resuelve el canto oweniano.

Como vimos en el apartado anterior, en su permanente fiesta de disfraces Owen hace de Perseo un ángel caído. Sabemos, es verdad, que el héroe venció al cortar la cabeza de la Gorgona. Pero a Owen, lector entre líneas, le llama la atención el hecho de que, no obstante la victoria, Perseo -el de Cellini- tenga el ceño fruncido: el mismo gesto adusto tiene el David de Miguel Ángel en el preciso instante en que su honda ha lanzado la piedra. En la visión artística y ontológica de Owen, Perseo y David experimentan el vacío posterior a la experiencia, la vacuidad que sigue a la consumación, la melancolía del que busca sin llegar a una meta. Si el héroe hubiera vencido a Medusa, si verdaderamente -como consigna la leyenda- hubiera evitado sus ojos, ¿podría continuar la historia del arte? También se trata de un ángel caído no por pecado sino por pensamiento. Su condena se halla en permanecer en tierra, rodeado de instrumentos para crear y construir, pero incapaz de utilizarlos. (24)

Por instantes, a lo largo de Sindbad el Varado, el héroe de Owen se trenza en una lucha que parece ballet -Jacob encolerizado y el ángel con una impavidez casi demoníaca-, como lo representa Eugene Delacroix: otras veces parece dominado por la serena belleza del andrógino, como en el lienzo de Rembrandt; Nahum B. Zenil, en "La lucha de Jacob y el ángel", subraya el contenido brutalment sexual del encuentro. Pero los ángeles que llenan la poesía de Owen, las diversas conciencias y personificaciones de los estados de ánimo de su Sindbad pueden resumirse iconológicamente en el grabado de Durero Melancolía, una de las obras del Renacimiento que mejor reflejan esta insatisfacción permanente del hombre moderno.

Como ha estudiado en detalle Erwin Panofsky, Durero fue el primero en valerse del tema de la melancolía ya no como un elemento folklórico o iconológico tradicional, sino con la idea de darle una interpretación psicológica, es decir, Durero pretendió hacer un retrato del artista en pugna con la imaginación y la realidad. De acuerdo con los neoplatónicos, como ser perfecto, el ángel debía tener balanceados dentro de sí los cuatro humores que determinan la conducta humana, sin que prevaleciera uno sobre otro. Semejante privilegio le es concedido únicamente a los inmortales y libres de pecado, dones que el hombre perdió desde su caída. Un ser de tal naturaleza sería capaz de eliminar inmediatamente sus cóleras y apetitos, y así llevar

una existencia armónica. Demuestran lo contrario el "gesto huraño" del Perseo oweniano vía Cellini, el David de Miguel Ángel y el ángel de Durero. Los tres han intentado una hazaña; los tres vuelven del combate; los tres descubren la vacuidad del tiempo y el espacio posterior a la realización.

La melancolía... es lo que puede llamarse la ultra vigilia; su mirada fija es un intento vano de búsqueda sin fruto. Se encuentra inactiva no porque sea perezosa para trabajar sino porque el trabajo ha perdido significado; su energía está paralizada no por el sueño sino por el pensamiento. (25)

Aquí nos hallamos ya en la confluencia de las aguas clásicas con las de nuestra sociedad tecnificada, pero aún temerosa de los misterios y las fuerzas incontrolables del corazón. La vigilia fue uno de los temas predilectos de los Contemporáneos; en ella veían la posibilidad de reconocer los mandatos del inconsciente. La "conciencia poética" de la generación, como llamaba Owen a Villaurrutia, estuvo orientada a examinar las características del sueño, pero desde la vigilia. En una carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro Sueños, lo deja claro: "...sólo la mano de un hombre despierto puede escribir el poema del sueño. Conviene, pues, que el poeta que ha optado por esta segunda y única manera artística, no permita que la mano se le duerma." (26)

Durero pretendió representar al mismo tiempo la melancolía y la geometría: el conocimiento exacto salva, pero una parte del corazón del hombre vive en la

Incertidumbre de que ese conocimiento puro no lo llevará a la posesión de lo que persigue. La idea de Durero entronca con una de las principales aportaciones renacentistas a la psicología moderna: la melancolía aparece cuando intentamos poseer aquello que sólo está destinado a la contemplación. De ahí que el ángel erótico de Villaurrutia, como el de Owen, sea un eros melancólico, ese que ataca, según Marsilio Ficino en Del Triple Vicio, "a aquellos que abusando del amor, transforman lo que respecta a la contemplación en deseo de fusión". Comentando este punto Giorgio Agamben señala:

La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta aquí como la que pretende poseer y tocar lo que sólo debería ser objeto de contemplación; la trágica insania del temperamento saturnino encuentra así su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere asir lo inasible.
(2)

El gesto al cual se refiere Agamben es el que prolonga el ángel en su puño, como signo de avaricia por aprehender aquello destinado a los ojos. En el caso del ángel oweniano de Sindbad el varado, su tragedia sobreviene cuando lo que parecía dominio de los ojos no es real. Si la mirada es incapaz de mantener lo que despertamos en el otro, el amante se empeña inútilmente en poseer con otras armas, en un vano intento de retener al objeto en fuga.

Esta pérdida del amor equivale, simbólicamente, a la pérdida de la gracia. La lucha con el ángel no ocurre durante el tiempo del amor, pues éste insta un presente que no concibe el futuro. El conocimiento del ángel como ser

caído ocurre tras el vértigo amoroso, cuando, "mutilado de todo lo imperfecto", se descubre con unas alas que -como al albatros de Baudelaire- de nada le sirven en tierra. La desgracia del ángel caído es la memoria; por ella, él sabe que ha sido y ahora sólo está. Recuerdo, Memoria, Rescuerdo son palabras constantes en el Sindbad. (28) Antes del destierro existía un vivir armónico; la navegación se realizaba de acuerdo con un orden imperturbable. La que el marinero oweniano -como el de Coleridge- emprende es una navegación expiatoria para purgar una doble trasgresión: haber querido poseer un objeto que sólo pertenecía al dominio de la contemplación, y atreverse a expresarlo en un lenguaje superior al del común de los hombres.

Una de las lecturas propuestas por Tomás Segovia para el poema de Owen, es la de "el infierno de la inmovilidad". Desde Novela como nube, el personaje Ernesto pierde su calidad de ángel dinámico, de Ixión en el Olimpo, cuando es condenado al Tártaro del matrimonio y, por ende, a la estatificación. Si el Ixión tradicional giraba en una rueda de fuego, el de Owen lo hace alrededor de un eje ético, sin abandonar la órbita que le dictan las convenciones sociales. Como ya examinamos anteriormente, el ángel bíblico de Jacob es sólo un punto de partida para el ángel creado por Owen. Todo equívoco posible sobre la identidad del ángel, tal y como se postula "El naufragio", cesa cuando en el "Semifinal" el poeta vuelve a su lucha cotidiana: "Qué

hermosa eres, diablo, como un ángel sin sexo pero mucho más despiadado".

La mutilación material de Jacob adquiere en Owen una simbología particular: la ruptura amorosa lo ha despojado de su parte femenina, sublimada en el cenit del diálogo. A través de la relación amorosa, el amante había recuperado las potencias de ambos sexos que palpitaban en él y que el amor sublima; en Owen, como en las mitologías más remotas, el andrógino físico es una aberración, no así el andrógino ritual: en todas las religiones, incluido el cristianismo, la androginia es cualidad esencial de los seres superiores. El proceso de recuperación, de reintegración del abandonado, del poeta que emprende su navegación por un mar de signos, es semejante al de la conciencia que busca su androginia primigenia, como descubre Mircea Eliade en su ensayo "Méphistophélès et l'androgyne":

...se trata, en suma, de salir de sí mismo, de trascender su situación particular, fuertemente historizada, y de recobrar una situación original, transhumana y transhistórica, puesto que precede a la constitución de la sociedad humana; una situación paradójica, imposible de mantener en la duración profana, en el tiempo histórico, pero a la que importa reintegrar periódicamente, con el fin de restaurar, aunque sea en el espacio de un instante, la plenitud inicial, la fuente no agotada de la sacralidad y el poder. (29)

Los amantes hablan de nuestra historia; en el momento de la ruptura, el enemigo más temible para la reintegración es, justamente, la memoria; ella se encarga de proyectar ante nosotros las imágenes de esa duración en la cual el tiempo profano invadió los dominios de la sacralidad: "Cómo duele

el haber jugado a ángeles/Si ellos no Juegan a ser hombres ya."

No es casualidad, entonces, que la protagonista femenina de La llama fría se llame Ernestina y el personaje masculino de Novela como nube responda al nombre de Ernesto: ambos nombres son partes de esa sexualidad unitaria que sólo la androginia es capaz de armonizar. Una nueva imitación del arte por la naturaleza: la cirrosis hepática, enfermedad debido a la cual murió Owen, acentúa características femeninas en el paciente masculino. El hígado cirrótico es incapaz de degradar los estrógenos. Los órganos donde éstos ejercen su acción visible es en las glándulas mamarias y en la distribución feminoide del vello púbico.

Como ángeles en tierra, despojados de la gracia, los amantes separados padecen el recuerdo, entendido fundamentalmente como la conciencia de alguna vez haber formado parte de la unidad y ahora ser sólo un fragmento. Ellos, que fueron alguna vez portadores de mensajes, están condenados ahora, como el colibrí oweniano, a batir sus alas para permanecer en un solo sitio.

A través de su grabado Melancolía, Durero fijó el emblema de la Melancholia artificialis o Melancolía de Artista. El Angel-Diablo que Owen construye con un procedimiento análogo al de Durero -geometrización del sentimiento y humanización de la geometría- es también una continuación de la idea angélica proveniente, más que de la teología cristiana, de los libros de los sufís islámicos.

Para el universo cristiano y para la psicología moderna, el ángel es, respectivamente, una proyección de la divinidad y una proyección de nuestras ideas sobre la divinidad. Para el Oriente, el ángel es el hombre. De ahí que el alma, una vez que traspone el umbral de la muerte, se encuentre con la imagen que ha construido a lo largo de su vida. Si el mortal ha construido con amor su imagen, le correspondera un ángel hermoso; si ha sucedido lo contrario, la imagen será monstruosa. Al evocar imágenes del frenesí amoroso, Sindbad termina por repetir, en angustiado eco:

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

A la manera de un nuevo Fausto, el héroe oweniano se ha atrevido a conocer sus ángeles. Su pecado, como el ángel de Durero, ha sido el intentar poseer lo que está destinado a la contemplación. Nuevo Mefistófeles, su ángel-demonio le ofrece y le niega todo, pues "cuando apenas te nombro flor, ya sobre el prado ruedan los labios del clavel". Es un ángel que niega toda retórica, toda posibilidad del alcanzar la realidad con la palabra "cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas". Sin embargo, es la presencia que nos recuerda nuestra condición antigua, aquella en la que el tiempo no existía y éramos, como en la niñez inconsciente y pasiva, "vida insular, que el sueño baña por todas partes".

Ser la voz del que clama en el
desierto

En el amor creemos e intentamos hablar con otro. Romper el sitio que el silencio impone, que el verbo adquiriera carne a través de la materia amada, son privilegios que el amante reclama cuando -merced al otro- siente recuperar la gracia perdida. Nacemos y morimos solos. Sin embargo, ¿qué provoca la necesidad y la ilusión de fundirnos en otro ser que buscamos a lo largo de nuestra existencia?

En varios momentos de sus dos vidas -la del hombre que siente y la del poeta que crea-, Owen pudo comprobar que el discurso amoroso es siempre unilateral. Como sucede en todo epistolario amoroso, en las cartas escritas por Owen a Clementina Otero el discurso fluye porque el amante habla para sí. Aunque exista un destinatario, la carta es, en el instante de su gestación, un monólogo: el amante se confiesa ante su objeto amoroso, pero en primera instancia su discurso es un mecanismo de defensa para que su Narciso tenga -al menos- la ilusión de poseer su objeto a través del lenguaje. "Nombrar la desesperación es trascenderla", escribió Lautréamont.

Todo discurso amoroso es parcial y fragmentario. Los otros saben del amor que sentimos sólo a través de nuestro testimonio: A ama a B como A sabe que ama. En los 28 poemas de Sindbad el varado, hay una sola participación activa de la otra voz, cuando la antagonista amorosa articula las palabras que infligen la más honda herida narcisista: "Siempre seré tu amiga." Ésa es la realidad subyacente bajo los silencios tácitos de toda relación:

cuando la protagonista del diálogo amoroso anuncia al otro "Siempre seré tu amiga", cambia los términos de la relación; paradójicamente, es el instante más doloroso y el más benigno: es el anuncio, el ojo del huracán en que todo es momentáneamente la calma, antes de la llegada de los vientos más terribles. La disculpa que pide quien causa la herida amorosa, el perdón que la heridora reclama para no sentirse muerta en el otro, elimina cualquier contenido posterior: en el amor, el anuncio de la catástrofe es la catástrofe misma, porque el daño ya se ha consumado.

El diálogo de los amantes fue posible gracias a la ceguera amorosa. El día es enemigo porque revela el rostro verdadero de las cosas. El naufragio es más doloroso a la luz del día porque entonces nos damos cuenta de sus efectos. Refugiados en su ceguera, en el deslumbramiento de la luz poderosa que envuelve y lleva a los amantes a mirarse sólo uno al otro, de pronto se descubren otros, con la llegada de la luz y el reconocimiento: "los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda."

En su ambigüedad permanente, Owen confunde la poesía con la mujer, e identifica la soledad con la viudez. En su "Primera fuga" se confiesa "poeta viudo de la poesía, / lotófago insaciable de olvidados poemas." Herido por la luz del día, que define los perfiles trágicos de la vida, con su luto a cuestas, busca refugio en la noche: "¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?", termina el poema "Día veintitrés, Y tu poética", donde se ilustra

con varias imágenes el paso de la felicidad nocturna a la desdicha del día:

Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños. Yo subo por los planos 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.

¿Cuáles son los quiénes que hablan en Sindbad el varado?

"Ebrio de mí, sitiado en mi epidermis, por un dios inasible que me ahoga", escribe José Gorostiza en los dos primeros versos de Muerte sin fin, para no dejar duda en cuanto a la identidad del que habla. Sin embargo, conforme el poema continúa, ese yo egoísta se transforma en la inteligencia en llamas, en el poder creador pero incapaz de poseer las cosas. Igual sucede con el "Capto la seña de una mano", verso con el cual Cuesta inicia Canto a un dios mineral, para más adelante dejarnos a solas frente al silencio pétreo del canto puro. En los poemas mayores de los Contemporáneos, es notoria esta desaparición paulatina de la primera persona. Owen trata de ser fiel a esta reticencia; sin embargo, su pureza está llena de impurezas; su universalidad, poblada de nombres, fechas y genealogías. Como poema que desde la inteligencia da testimonio de las mutaciones del sentimiento, Sindbad el varado parte de la ambigüedad presente en toda comunicación amorosa.

Una de las grandes contribuciones del romanticismo a la modernidad, fue la transformación de la visión lógica en intuición psicológica. El poeta romántico se planta a la mitad de un bosque, a la orilla de un lago, oprime la mano de Carlota para ofrecernos su experiencia y obligarnos a ser parte de ella. El Sindbad de Owen defiende la supremacía del yo, no una sino varias veces. Deliberadamente se para a mitad del foro para dar inicio a su monólogo:

Yo solo afuera y sin amor, mas prisionero,
Yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,
Yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.

Debemos tomar con pinzas la declaración de Owen. Su yo, subraya, es de nuevo romántico, que significa, como vimos antes, que cree en las intuiciones del delirio siempre y cuando éstas se subordinen a la geometría de la razón. Como en los monólogos dramáticos de Robert Browning, los elementos de Sindbad el varado no están unidos por una trama, sino por las diversas orientaciones que la voz del personaje toma, dependiendo de sus estados anímicos. Su proyección es, esencialmente, de dentro hacia afuera, y no desde afuera hacia el interior de la acción. De ahí la diferencia del monólogo dramático con la obra dramática. Si ésta precisa de un público destinatario, aquél presupone la existencia de alguien que escuche. Sin embargo, se trata de un recurso artificial, puesto que ese otro es, finalmente, el lector. En Andrea del Sarto, Robert Browning pone en labios del pintor italiano un discurso sobre los bienes y desventuras del amor. Como lectores, no nos importa la

existencia real de su esposa Lucrezia, a quien el artista se dirige. Y no nos importa porque lo que Browning simboliza es la condición del que monologa desde el instante de intentar el diálogo: Andrea del Sarto habla a quien ya no lo ama y, por tanto, a quien lo oye pero no lo escucha.

Si bien en el Libro de Ruth Owen desarrolla en su forma más pura el monólogo dramático a la manera de Robert Browning, en Sindbad el varado tiene presente que el poeta ya no puede hablar impunemente desde su yo. Por eso, el "Día primero, el naufragio" tiene lugar una deliberada confusión de destinatarios. Ya hemos visto que la voz se vale de las máscaras de Sindbad y Jacob. Sin embargo, detrás de ellas tiene lugar un nuevo desdoblamiento: el hombre que usa la máscara y el artista que se oculta. Los tus y los tes de la primera estrofa del poema cambian a su en la segunda, con lo cual queda establecida una distinción entre los destinatarios del poema.

De tal manera, cuatro elementos protagonizan la relación: 1. el yo que ama; 2. el tú que amaba; 3. el tú que ha dejado de ser amado; 4. El tú que ha dejado de amar. En última instancia, el diálogo de Jacob con el ángel es un monólogo, pues la presencia evade sus preguntas. De ahí el sentido tan polisémico del verso: "Y no hablas. No hables. Que no tienes ya voz de adivinanza."

Uno de los hallazgos más desoladores del poeta es saber que predica en el desierto. A esa conclusión llegó Valéry cuando durante dos décadas dejó de escribir poesía para

integrarse a este mundo, o Melville al sumergirse en su empleo aduanal, antes de que el fantasma de Billy Budd lo obligara a enfrentar nuevamente la blancura de la página. Al amante le sucede una cosa análoga: se sabe siempre al borde del abismo, en el filo de la navaja, y es consciente de que, en cualquier instante, sin previo aviso, el que concibe como un diálogo no es más que un monólogo en que el amante es al mismo tiempo todos los actores de la obra: "Qué dolor el idilio en que uno solo es los dos amantes y el Jardín y el pájaro." (30)

En este Juego de máscaras y cambios de sensibilidad, Owen se hallaba cerca de un autor también de apellido irlandés, a quien lo unieron numerosas circunstancias. Poco antes que Owen entrara a formar parte del Teatro de Ulises, éste había montado Welded (1926), de O'Neill, con las actuaciones de Salvador Novo y Antonieta Rivas Mercado. Traducida como Unidos, en la obra, el amor y el odio de una pareja adquieren proporciones épicas en el reducido tiempo y espacio de un par de habitaciones: el viaje alrededor de la alcoba tan caro a Paul Morand y a Villaurrutia. Una carta de Owen a José Vasconcelos, me lleva a creer que aquél encontró en O'Neill una correspondencia en su tesis del amor como ceguera y la terminación del mismo al sobrevenir la conciencia:

Una noche, en Manizales, nos decía usted a Francisco González de la Vega y a mí la emoción con que había leído una obra de Eugenio O'Neill que yo no conocía. Me apresuré a comprarla, y desde luego advertí, en su

belleza, que sus antecesores eran Fausto y, más remotamente, El Libro de Ruth." (31)

Aunque Owen no menciona el título de la obra, todo parece indicar que se trata de The Great God Brown -escrita en 1925 y representada en 1926-, con la cual O'Neill había dado un giro radical a su trabajo dramático, pues en ella se vale de máscaras para establecer una compleja simbología, llena de transformaciones conforme avanza la acción de la obra. Su tema central es el enfrentamiento entre el instinto y la inteligencia: la batalla entre el yo creador, dionisiaco e imaginativo, y el yo social, razonador y limitado.

En The Great God Brown el personaje femenino lleva el nombre Margaret, como la Margarita del Fausto. Dion Anthony (dualidad Dionisios-San Antonio), su primer novio, más tarde su esposo, personifica al Pan-Mefistófeles que William Brown, enamorado de Margaret, intenta y no puede emular. William es hijo de un contratista; Dion, de un arquitecto. Con el paso del tiempo, Dion se dedica a vivir en burdeles y abandona la pintura, mientras William se convierte en un próspero arquitecto que ahora puede ofrecer trabajo al propio Dion. Una noche, Dion muere en el despacho de William. Éste oculta el hecho a Margaret y se vale de la máscara, los gestos y actitudes de Dion para tratar de conquistar a la mujer que ha amado toda su vida. A la larga, William se dará cuenta de que aun usando la máscara de Dion, el amor de Margaret no le habrá de pertenecer. Hasta aquí, a grandes rasgos, la anécdota. O'Neill realiza un soberbio juego de planos donde coexisten la realidad de la acción y

la del símbolo. Cuando los personajes se encuentran enmascarados se sienten seguros; sin saberlo, viven y actúan bajo la apariencia. Uno de los instantes climáticos de la obra -que parece ser el sustento principal de la concepción amorosa de Owen- es cuando William mira a Dion muerto y comienza a dialogar -¿monologar?- con él. Aunque Dion esté muerto -porque Dion está muerto- William puede hablar con el otro que quiso ser, con el otro que él es en realidad:

Brown (dully).- He's dead -at last. (He says this mechanically but the last two words awaken him -wonderingly). At last? (Then with triumph) At last! (He stares at Dion's face contemptuously) So that's the poor weakling you really were! No wonder you hid! And I've always been afraid of you -yes, I'll confess it now, in awe of you! Paugh! (He picks up the mask, from the floor) No, not of you! Of this! Say what you like, it's strong if it is bad! And this is what Margaret loved, not you! Not you! This man! This man who willed himself to me! (32)

Compárese este curioso diálogo-monólogo de Brown, sus bruscas interrupciones y su ansia por responderse él mismo a sus preguntas, con el de Owen en el poema "El naufragio":

Y no hablas. No hables,
que no tienes ya voz de adivinanza
.....
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere.

Sin embargo, como les ocurre a los personajes enmascarados de O'Neill, el yo de Owen nunca está seguro de serlo. Su personaje está reconstruyendo su ser fragmentado; por ello los cambios de ritmo, tono y concepción en cada poema. De ahí que para escribir sobre las vivencias de un

hombre, Owen utilice varias máscaras, y exprese así no el drama de un hombre solo, sino de la criatura universal, luminosa y oscura, ridícula y sublime, sujeta a los gozos y torturas del mundo. Como poeta de un tiempo escindido, Owen sabe que la conciencia cambia a cada momento: el cinismo, la amargura, la confesión, la debilidad se alternan en el poema de Owen con una versatilidad para los disfraces que lo singulariza en su generación.

Para llegar a esta pureza y convencernos de estar frente a un hombre que es todos los hombres y hacernos la relación de sus desventuras, desamores y desgracias, Owen se vale del conjunto de elementos que la poesía moderna proporciona. La conciencia escindida de Dion Anthony, la duda hamletiana de Billy Brown, su lucha entre la ética y la estética, la diferencia entre lo que actúa y lo que verdaderamente piensa, señalado precisamente por las máscaras, es la misma que enfrenta el Sindbad de Owen: el poema brota cuando el amante se enfrenta al espejo y da comienzo al monólogo que él ha pensado siempre diálogo. El amante ha creído hablar con otro. El ser amado lo ha hecho entrar en el mundo, y vencer por un instante la certeza de ser nada en el universo. El amante, despojado de la máscara que ha llevado durante la noche del misterio amoroso, es destruido por la dura luz de la conciencia diurna, por la confirmación de ya no ser y solo estar.

En una carta a Clementina Otero, Owen habla de esa fatalidad que lo conduce a valerse de máscaras: "Las

máscaras que uso las prefiero desagradables, y es el error más grande de mi carácter." (33) Por su parte, O'Neill hace en las acotaciones a su personaje Dion, un verdadero retrato simbólico del artista y su condición dual:

Su rostro está esmascarado. La máscara es una forzada adaptación de su verdadero rostro, triste, espiritual, poético, apasionadamente hipersensible, con un irremediable desamparo en su infantil y religiosa fe en la vida, a la expresión fisonómica de un joven Pan alegremente burlón, temerario, desafiante y sensual. (34)

Owen expresa esta dualidad trágica que nos obliga a llevar máscaras, como símbolo de la volubilidad de nuestra existencia. En el incompleto récit Examen de pausas, como una imposibilidad de crear un personaje de novela, autónomo y con vida propia, no deja de referirse a Gilberto en tercera persona. Igualmente, cuando Gabriel García Maroto le solicita una nota autobiográfica para su antología Poetas nuevos de México, Owen vuelve al juego del doble:

Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto y disciplinado; habla dogmáticamente desde que, hace cuatro años, jugó un reverso heroico de la apuesta de Pascal, y empezó a tirar los dados del arte para no ganar nada, acertando, a perderlo todo, por temor de equivocarse. (35)

En este desdoblamiento hay algo más que la falsa modestia o la coquetería de mirar el acto de mirarnos. En su diálogo-monólogo con la poesía, Villaurrutia había resumido esta condición esclndida del poeta en el verso: "Estoy mirando mirarme por mil Argos / por mí largos segundos." Y si Owen plantea una duda ontológica sobre la identidad del yo, Villaurrutia logra combinar el reflejo del azogue con la

engañoso y nunca definitivo sonido de las palabras con que expresamos esta angustia "de ser o no ser realidad".

Nada más lejos del heroísmo triunfante; el héroe demuestra su calidad precisamente por librar batalla a sabiendas de que en su lucha inútil se encuentra la victoria. De tal modo, el Sindbad oweniano remonta su genealogía heroica hasta los orígenes: el hombre no es sólo la creatura que vive determinado ciclo biológico: en el breve tránsito que le es concedido sobre el planeta, tiene derecho a ser él mismo y a disfrazarse de los otros. Así, encontramos a su Sindbad acampando en el lomo de una ballena, llorando las lágrimas de Nausícaa, celebrando el grito del 15 de septiembre en el Zócalo mexicano, peleando contra el ángel que no pudo vencer a Jacob, caminando entre los borrachos y la niebla del Bowery neoyorquino, cantando las canciones de Ulises con música de mariachi o de bolero: "Yo en alta mar de cielo, estrenando mi cárcel de Jamases y siempre"; "Ya me voy con mi muerte de música a otra parte"; "Un poco de humo se retorció en cada gota de su sangre."

Nada más lejos del rígido decoro ilustrado. Nada más próximo a la libertad romántica, con la añadidura de que Owen coloca una cortina de niebla entre las palabras y las cosas. Mallarmé fumaba un eterno cigarro para mantener esa semivisión de los objetos y lograr así no nombrarlos para no perderlos; a su vez, Owen obscurece voluntariamente la bitácora de su Sindbad: "Niebla de los sentidos: no mirar/ lo que puede esperarme allí, a diez pasos,/ aunque sé

que otros diez pasos me esperan." Si el ritmo en The Great God Brown es violento y pausado, reflejo de las pasiones encontradas de los personajes, su continuo arrancarse la máscara del que son y que no desean ser, y una ambición constante por ser la máscara del otro, el Sindbad múltiple de Owen es alternamente elegíaco y burlón, sentimental y hermético, lúbrico y casto: una sola voz, con los timbres y matices que el tiempo enamorado crea y destruye.

La confusión de destinatarios y la imposibilidad de identificar quién habla desde el primer poema de Sindbad el varado, es un reflejo de las confusiones, autoengaños y mecanismos de defensa de los cuales se vale el yo ante su catástrofe. En el inicio y en el fin del diálogo amoroso hay una doble escisión: el Yo que comienza a enamorarse, integra su ser dividido en el otro; vive para el otro, por el otro. Surge la ruptura, y el amante elabora un duelo con objeto de recuperar su integridad. En este proceso de muerte y resurrección, el amante tiene, como estudia Igor Caruso, dos maneras de evadirse: la regresión narcisista o el avance integrador. En el terreno de la poesía o en los dominios de la imaginación heroica, Sindbad tiene el privilegio y la desgracia de transitar por ambos caminos.

El nivel mítico o el estadio heroico son así una posibilidad de reparar la personalidad dividida a través de la sublimación suprema: la de la obra de arte o la de llevar el arte a todos los resquicios de la vida. Jasón asesta un

golpe de muerte al tedio recuperando el vellocino de oro; Ulises, rescatando a sus hombres; Byron, luchando por la independencia de Grecia; el amante Gilberto Owen consume su heroísmo integrador utilizando cuantas máscaras le ayuden a actuar en las situaciones de la vida. La separación amorosa no acaba de golpe: es una enfermedad que sólo fragmentariamente va desapareciendo. Tiene un solo tiempo: el presente inmóvil y paralizante. El tiempo del héroe es el futuro. Sabe que el presente sólo es un instante para tener acceso a otra duración.

La temporalidad del poema se encuentra en función de la temporalidad espiritual del discurso articulado; quien canta lo hace en un tiempo que fluye cronológicamente pero que -paradoja- está inmóvil. El tiempo del poema es, entonces, un tiempo cíclico y no lineal. La recreación del pasado se hace en un presente cuya misión es el futuro. Coexisten así dos formas paralelas de existencia: la anterior a la caída, donde no hay experiencia, y la presente, donde el héroe se encuentra despojado de la luz. Sólo en el poema -articulación estética que sublima la vivencia determinada por la duración cronológica- se concilian los tres tiempos presentes que señalaba San Agustín: 1. El presente del presente, en el que estamos hablando. 2. El presente del pasado, del que sólo nos quedó una memoria actual. 3. El presente del futuro, del que por ahora sólo tenemos la expectativa. (36)

De ahí que la fe en el futuro lleve a Sindbad a terminar con la voz difuminada: Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie/ Tal vez mañana el sol/ Tal vez mañana." Los paralelismos y repeticiones del Sindbad son, más que elementos retóricos, símbolos de este monólogo frente al espejo que el poeta inicia cuando el diálogo ha dejado de existir. "Aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo." Desde el vértigo de la relación el amante sabe que el amor es ilusorio, porque está destinado a desaparecer. En la alcoba, el espejo conjura el espectro de lo que los amantes ya no son. No escribe Owen, "Aquí (ahora) abre", sino se vale del pladoso copretérito: el espejo cotidianamente abría sus puertas para llevar fugazmente a los amantes al otro lado, para hacerles creer que el dolor de la ruptura se curaba momentáneamente, y que en monólogo en el desierto lograba el diálogo.

La desgarradura que provoca la separación amorosa y el proceso reconstructivo que la conciencia escindida debe emprender para resucitar aparece lo mismo en las diatribas que en nuestras canciones istmeñas. Exorcismos para alejar a esa muerte más poderosa y larga que la muerte; el "por vos he de morir y por vos muelo" de Garcilaso, que hace del amor una agonía permanente, ya se posea o se pierda el objeto de nuestra pasión.

"La vida está bien, si la dejas en paz", dice en la obra de O'Neill la prostituta Cybel (Cibeles), símbolo de la Tierra. Lo mismo podía decir el Sindbad de Las mil y una

noches que mira, desde la seguridad de la orilla, los peligros del mar desconocido. El Sindbad de Owen habla tras el naufragio: su monólogo que él creyó diálogo es la tragedia central del poema: "Y cuando fui ya sólo uno/ creyendo aún que éramos dos,/ porque estabas, sin ser, junto a mi carne." Él, que ha creído hablar con otro, ha estado -máscara de San Juan Bautista- monologando en el desierto. Dicho de otra manera: el poeta que ha estado tratando de enamorar a la Poesía, descubre que ella no le ha respondido con la intensidad que él esperaba. Sin embargo, el milagro ha ocurrido: la "Amada en el Amado transformada", metamorfosis lograda sólo mediante la fe, demuestra la superioridad del canto sobre el naufragio, el triunfo de Orfeo sobre Narciso:

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.

NOTAS AL CAPITULO III

1. Ulises, no. 1, mayo de 1927, p. 45.
2. Octavio Paz, Xavier Villaurrutia en persona y en obra, p. 9.
3. Salvador Novo, "El Teatro de Ulises", El Universal Ilustrado, 21 de Junio de 1928, p. 21.
4. Xavier Villaurrutia, Obras, p.
5. Charles Vildrac, Le Pèlerin, escena I del acto único. No se conservan las traducciones que los Contemporáneos hicieron de estas obras. En el montaje de Ulises, la traducción de Vildrac estuvo a cargo del propio Owen, por lo que se desprende de una carta de éste a Celestino Gorostiza: "¿Querías pues buscar los manuscritos de Simili, y El Peregrino, y todas las versiones que mi padre Gilberto hiciera?" Cartas a Celestino Gorostiza, p. 56-57. No es extraño, entonces, que a Clementina Otero le pareciera que Owen era Desavesnes cuando se encontraba en escena.
6. Henri René Lenormand, Plays, p. 199.
7. El hijo pródigo, vol. IV, num. 13, abril de 1944, p. 59.
8. Gilberto Owen, Novela como nube, en Obras, p. 170-171.
9. W.H. Auden, The Enchafed Flood, p. 95.
10. Peter L. Thorslev, The Byronic Hero, p. 8. Thorslev examina, además, cómo en la propia obra de Byron hay distintos tipos de héroes: el hijo de la Naturaleza en Harold y los primeros romances; el héroe sensible en The Bride of Abydos and Sardanapalus; Conrad y Lara son villanos góticos; Manfred es de alguna manera el Fausto Inglés; la preocupación metafísica y teológica -del tipo de Caín y Prometeo- aparece en las obras de la última época.
11. Gilberto Owen, "Monólogos de Axel", en Obras, p. 239.
12. Edmund Wilson, Axel's Castle, p. 267.
- 13 Ibidem, p. 295.
14. Ibidem, p. 296.
15. Gilberto Owen, Novela como nube, en Obras, p. 15.
16. Northrop Frye, "The Drunken Boat: the Revolutionary Element in Literature", en Romanticism Reconsidered, p. 8.

Como ejemplo, Frye recuerda una idea de las Notebooks de Coleridge: "Más que observar algo nuevo, me oriento a la búsqueda, como una demanda interna, de un lenguaje simbólico que existía desde siempre." Ob. cit., p. 10-11.

17. T. S. Eliot, "Ulysses, Order and Myth", en Robert Deming (ed.) James Joyce. The Critical Heritage, v. I, p. 270. Douglas Bush añade: "Ambos poemas épicos, en prosa y verso, Ulises y La tierra baldía, utilizan el mito heroico para reflejar el carácter antiheroico de la civilización moderna." Pagan Myths and Christian Tradition, p. 86. A su vez, Bush se explica la importancia de los mitos en la literatura moderna diciendo: "La causa no es meramente la tradición literaria sino el sentido instintivo, tan imperioso en los tiempos modernos, de que el mito pertenece al ser natural e imaginativo del hombre, y es un recurso único en un mundo de abstracciones intelectuales, poder tecnológico y desprecio por el pasado." Ibidem, p. 96.

18. Irving Howe, The Idea of the Modern, p. 35.

19. José Joaquín Blanco, Se llamaba Vasconcelos..., p. 175.

20. Gliberto Owen, Obras, p. 291.

21. Cit. por Otto F. Bolnow, Rilke, poeta del hombre, p. 158-159.

22. Génesis, 32, 24-31. Sagrada Biblia. Versión de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

23. Para Robert Graves y Raphael Patai: "Algunos dicen que Dios asumió la forma de un pastor, o de jefe de una banda de ladrones, que guió el rebaño de Jacob a través del vado para corresponder su ayuda; y que, cuando regresaron para ver si algún animal se había perdido, comenzó a pelear. Otros dicen que el adversario de Jacob no era Dios sino Samael, el guardián celeste de Edom, empeñado en destruir a Jacob; como los ángeles estaban listos para volar a la Tierra si eran requeridos, Dios dijo: 'Mi siervo Jacob no precisa ayuda; su virtud lo protege.' Para otros, el antagonista de Jacob era Miguel, quien exclamó: 'Déjame ir, porque se acerca el amanecer.' Jacob preguntó: '¿Eres un ladrón o un tahúr, que temes el día?', a lo que Miguel respondió: 'No, pero al amanecer los ángeles debemos alabar a Dios.'" Hebrew Myths, p. 227. Para el Zohar, Samael es el ángel oscuro que luchó contra Jacob en Peniel, aunque Miguel, Uriel, Metatrón y otros han sido identificados como este antagonista.

24. En carta a Luis Alberto Sánchez (Filadelfia, 6 de Julio de 1948), Owen precisa: "Dime si te parece bien el nuevo plan del libro cuyo título, en ese caso, sería Perseo vencido; si no quieres añadirle la Ruth y el Madrigal, puede ser, como

decía antes, Sindbad el varado. El Perseo me suena más, porque el origen de todo, el Madrical, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía." Obras, p. 279.

25. Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Durer, p. 160. En 1949, un año después de la primera edición de Perseo vencido (1948), el poeta W. H. Auden dictaba en la Universidad de Virginia una serie de conferencias donde al referirse al ángel de Durero como símbolo del poeta moderno, expresaba: "Se siente incapaz de dormir y sin embargo sin poder trabajar, rodeado de obras incompletas y herramientas inútiles, fragmentos potenciales de la ciudad para la cual tiene la sabiduría pero no la voluntad de construir, atormentado por una especie de murciélago que sostiene una tabla y, tras ella, un mar oscuro, un arcoiris y un cometa. ¿Cuál es la causa de su sufrimiento? Que, rodeado por todas las posibilidades, no encuentra, ni en el mundo exterior ni en su alma, motivación para ejecutar acciones. La sociedad urbana es, como el desierto, un lugar sin límites." W.H. Auden, The Enchafed Flood, p. 37

Como referencia a las lecturas que los Contemporáneos hicieron de los neoplatónicos, tenemos el siguiente testimonio de Luis Cardoza y Aragón: "Walter Pater, con sus estudios humanísticos y renacentistas, en donde los neoplatónicos florentinos y venecianos sobresalen (Ficino, de la Mirandola, Bembo y Castiglioni, éste muerto en Toledo y traducido por Boscán, a sugerencia de Garcilaso), fue lectura frecuente. He querido mostrar en dónde se guarecen los Contemporáneos. Luego, la huida del mundo de los románticos, que se origina en J.J. Rousseau; esta huida estimulaba el intelectualismo apolítico muy político, una de las razones por las cuales fueron broncamente empujados hacia sí mismos, hacia la unidad de su pensamiento con su vida lo que, hegelianamente, creó su libertad. En buen mexicano: eran chingones." "Retrato de los Contemporáneos", en Revista de Bellas Artes, tercera época, noviembre de 1982, p. 5.

26. Xavier Villaurrutia, carta a Bernardo Ortiz de Montellano, en Una botella al mar, p. 123-124.

27. Giorgio Agamben, "Los fantasmas de Eros", p. 30.

28. José Jiménez, El ángel caído, p. 117.

29. Mircea Eliade, Méphistophélès et l'androgyné, p. 163-164. Por su parte, Roland Barthes, al examinar esta translación sexual, descubre: "Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado." (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a

los sujetos en quienes existe lo femenino." Fragmentos de un discurso amoroso, p. 46.

30. Gilberto Owen, Novela como nube, en Obras, p. 185.

31. Ibidem, p. 288.

32. Eugene O'Neill, The Great God Brown, en Nine plays, p. 35-36.

33. Gilberto Owen, Cartas a Clementina Otero, p. 61.

34. Eugene O'Neill, El Gran Dios Brown, escena II, acto II. Traducción de Leon Mirias.

35. Gilberto Owen, Obras, p. 199.

36. Cit. por Fanny Blanck-Cereljido y Marcelino Cereljido, La vida, el tiempo y la muerte, p. 51.

IV

EL AZOGUE Y LA GRANADA

La isla y el caracol

Entonces hay que volverse un poco caracol,
Ernestina, y estarse oyendo las voces de adentro,
las palabras insensatas y eternas que se
aprendieron en otros mundos y que los sordos no
nos perdonan.

La llama fría

En una de las efusiones sentimentales que Owen se permitía a manera de ventanas para la densidad de sus construcciones verbales, su alter ego Ernesto exclama: "Señor, Señor, por qué nacería... en una tierra tan meridional? Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones."

(1) Los 20 años transcurridos entre el "Elogio de la novia sencilla", escrito en Toluca en 1922, y el monólogo dramático Libro de Ruth (1942), la obra de Owen está dedicada a ampliar y diversificar el tema obsesivo de Occidente. Examinada en conjunto, la obra de Owen no tendría sustento temático sin la enunciación del amor como un acto de libertad y exigencia; los 48 años de su tránsito terrestre estuvieron determinados por la oscilación entre el sentimiento y la inteligencia.

Para convencernos de que la mujer inventada en la obra de arte es tan real como la que se desplaza por esta vida, tuvo que serle fiel al proceso de elaboración artística que se impuso desde su llegada a la ciudad de México y su contacto con la generación de Contemporáneos. En el antes citado "Retrato de Gilberto Owen", Jorge Cuesta resume este tema central de la producción oweniana, así como la manera en la cual lo desarrolla:

Y para defender los dulces números pitagóricos
que dentro de sus nuevas proporciones cantaban,
dibujaba a su lado muchachas apacibles
cuya sola presencia confortaba.

La alusión pitagórica no es sino la fórmula mallarmeana de la poesía: sugerir el objeto para crearlo con mayor libertad; hallar las relaciones entre las proporciones numéricas y la realidad contemplada. El sistema de correspondencias será establecido de manera más firme entre la figura femenina y el escenario en que ésta aparece. En La llama fría se encuentra el primer intento de Owen por dibujar el sujeto femenino con el método cezanneano de escamotear la figura, es decir, centrar la atención en la estructura del retrato y no exclusivamente en el color y la luminosidad. En contra del retrato realista, elige un escenario que, no obstante ser un híbrido de Rosario y Mazatlán, resulta, a la larga, un paisaje artísticamente inventado. Novo veía el nacionalismo estridente de su época como una "pesadilla corpórea". Por eso en el primero de los XX poemas (1925), a través de la burla, rescata nuestro paisaje, abstrayéndolo:

Los nopales nos sacan la lengua;
 pero los malzales por estaturas
 -con su copetito mal rapado
 y su cuaderno debajo del brazo-
 nos saludan con sus mangas rotas.

De la misma manera, en La llama fría Owen hace del paisaje realista el sistema de coordenadas que le permite no copiar el paisaje sino crearlo:

Allá, sobre la sierra frágil, violeta, se sostiene como por magia el teatral creciente de la luna, deslucido, falso. En el monte cercano los carboneros hacen su invierno: columnas de humo blanco lo pueblan, como cumplidos pedestales para las estatuas que levantemos a nuestros fáciles héroes... El torreón blanco sube

ahora, a medida que nos acercamos, clavándose en el cielo de añil; parece que se desmorona y un poco de sus almenas echa a volar, pero no es sino la banda de palomas que se azora ante el jadear del motor... Después es una gran blancura que nos ciega, el mar, y una cosa oscura, parda, vieja, el pueblo, mi pueblo, que nos recibe hoscamente, sin quitarse las casas de la orilla los anchos sombreros de palma de los tejados...(2)

En este escenario creado se desplaza Ernestina, muchacha convencional, de hermosura reprimida por una existencia dedicada al catecismo. Tras diez años de ausencia, el protagonista emprende su "retorno maléfico" al pueblo de origen. En ese tiempo su visión de la realidad ha adquirido tintes que lo obligan a mirar las cosas y los seres a través del filtro de la estética. No le importa que Ernestina haya estado a punto de ser su madrina ni que le lleve varios años de edad. El Joven pretende encontrarla detenida en la intemporalidad del recuerdo:

Está hermosa y Joven, increíblemente Joven, embarneada también y hasta con un principio de obesidad, fruto a punto de desprenderse de la rama, mediodía de carne tórrida, pieamar de glóbulos rojos en las arterias; viajera que, habiendo partido de la Toledo del Greco, se detiene a pernoctar en la Francia de Watteau para seguir con rumbo a Flandes, donde habrá alquilado para habitación algún cuadro de Rubens. (3)

La misma abstracción de mujer y escenario va a aparecer en Sinbad el varado. En el sistema simbólico de Owen, el mar es el espacio de la aventura; la mujer, la isla donde nos recuperamos del naufragio que supone haber llegado a este planeta. Los libros de cabecera de Owen -como revela en una carta a Villaurrutia- (4) eran las obras de Lautréamont, Poe y Conrad. Owen debe haberse reconocido en la letanía que el

primero dedica al Océano, como símbolo de la unidad frente al carácter fragmentario y relativo de nuestras pasiones (5); en otra lectura, ese fin del orden sobrevino después del diluvio, cuando el equilibrio entre el cielo y la tierra deja de existir y somos, en consecuencia, seres escindidos en busca de identidad.

Al analizar el ciclo de los relatos marinos de Edgar Allan Poe, Marie Bonaparte encuentra la identificación del poeta con el símbolo materno. Subraya el hecho de que mer y mère tengan, en francés, una pronunciación semejante, y que en el Génesis y la mayor parte de las teogonías, los habitantes del mar hayan sido los primeros en ser creados. (6)

La vivencia inconsciente más próxima que el humano tiene de cuando fue parte del mar la experimenta cuando niño; en esa etapa filogenética navega en el mar amniótico del útero materno, en una "vida insular, que el tiempo baña por todas partes", como evoca Sindbad. En ese momento el niño es la isla; el mar amniótico, su espacio nutricio. El nacimiento interrumpe la vida insular; la identificación del hombre con la madre se desvía ahora hacia la Naturaleza. Para recuperar de otra manera su existencia anterior, el adulto busca islas en que refugiarse. La ruptura amorosa es un nuevo naufragio en que el hombre pierde su parte femenina, sublimada a través del diálogo amoroso.

Durante la noche, Sindbad llega a la que piensa tierra firme. En otras palabras: durante el reinado del amor ciego,

al abrigo de la noche, el amante sintió la firmeza del plomo bajo sus pies. "Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes", y el enamorado descubre que ha estado en una "isla desierta y árida", fragmentaria y a la deriva, como él mismo antes del encuentro amoroso, o de la lucha con el ángel.

Por eso el poema "Día cinco, Virgin Islands", más allá de su aparente desenfadado, es una reflexión sobre los nombres que les damos a las islas-mujeres halladas a lo largo de la vida. Los nombres son pasajeros: lo único que permanece es la abstracción a través de la cual la naturaleza imita al arte: "O acaso tu rostro será el firme y sencillo, y todo es que yo, muy aprendiz de fotógrafo, no he logrado, no lograré acaso nunca, enfocararlo." (7) Como vimos anteriormente, la protagonista de Sindbad el varado habla una sola vez para decir "Siempre seré tu amiga": su figura en ausencia no se debe a la casualidad. Del mismo modo en que los impresionistas y Cézanne quisieron demostrar que la luz y el color son fenómenos cambiantes, Owen compone el retrato de su antagonista en uno de los instantes climáticos del diálogo-monólogo:

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 clave! ululaba en mi arrebató.

A través de esta geometrización del sentimiento, donde el amante se convierte en el artista que mira los detalles de la luz sobre el rostro de su objeto amoroso, logra

deshumanizarlo y trasladarlo al dominio estético. En el Libro de Ruth, la lenta contemplación de "Booz ve dormir a Ruth", permite al héroe describir el cuerpo femenino. Desde la engañosa calma del sueño en que la muchacha se pierde, Booz quiere verla también como una isla:

La isla está rodeada por un mar tembloroso
que algunos llaman piel. Pero es espuma.
Es un mar que prolonga su blancura en el cielo
como el halo de las tehuanas y los santos.
Es un mar que está siempre
en trance de primera comunión.

¿Quién habitara tu tenaz incendio
rodeado de azucenas por doquiera,
quién entrara a tus dos puertos cerrados
azules y redondos como ojos azules
que aprisionaron todo el sol del día,
para irse a soñar a tu serena plaza pueblerina
-que algunos llaman frente-
debajo de tus árboles de cabellos textiles
que se te enrollan en ovillos
para que tengas que peñártelos con husos.
He leído en tu oreja que la recta no existe
aunque diga que sí tu nariz euclidiana. (8)

Los nombres -reales e imaginarios, prestigiados por la vivencia personal o por la historia literaria- de las "Virgin Islands" del poema así titulado, se resuelven finalmente en el arquetipo de la "Isla de gracia". Si Sindbad evoca la "vida insular, que el sueño baña por todas partes", es porque el despojo amoroso y su desamparo traen consigo regresiones a los estados primarios de nuestra existencia. El "Día diecisiete, Nombres" Sindbad da cuenta gradualmente de su genealogía; evoca sitios y hechos que han determinado su situación presente. Cuando llega el turno a la figura materna, de nuevo la isla emerge como refugio para el ser que aún no nace:

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 Guarda."

Joseph Conrad utilizó el sablo lugar común Espelo del mar para su libro de ensayos sobre el espacio donde transcurrió sus años de aprendizaje como mariner. Al igual que Poe y Lautréamont, utilizó el mar como escenario de varias de sus visiones. Supo que la materia madre por naturaleza es el espacio antagónico donde el hombre es más dueño de sí y donde al mismo tiempo no pertenece. Si el Sindbad de Owen es un personaje que poco tiene que ver con el modelo original, el mar por donde su héroe transita también está dominado por leyes propias, más interiores que físicas.

En su mar nocturno "desde Homero hasta Joseph Conrad", Owen no quiere hablarnos tanto de un mar literario como de las diversas maneras en que ha servido de pretexto para los héroes. En la Odisea, Ulises navega por obligación arquetípica. Por el contrario, el mar de Conrad es sólo un pretexto, un escenario donde el protagonista central no es la masa universal de agua, sino el hombre escindido, el de las conductas inexplicables y el heroísmo absurdo. Sabemos o nos explicamos de manera lógica por qué Ulises ordena tal o cual rumbo: visión unívoca del mundo. En el universo de Conrad, desconocemos el impulso que lleva al capitán Mac Whirr de Tifón a conducir su barco hacia el desastre; a

ciencia cierta no sabemos por qué los tripulantes del Narciso no arrojan a James Walt al mar; ¿qué demonio conduce a Marlowe a ir al encuentro del ominoso Kurtz en Corazón de las tinieblas?

En el primer capítulo de Moby Dick, Melville, a través de la voz narrativa de Ismael, explica los motivos que conducen al hombre hacia el mar. Entre líneas, sus confesiones no son sino un resumen de la peregrinación que el alma debe emprender para encontrarse. Los neoplatónicos veían la Odisea como una alegoría del alma, y a la aridez del temperamento saturnino, causante de la melancolía, oponían la humedad. De tal modo, el mar se convierte en un doble símbolo: espacio de peregrinación y continente de la materia madre.

Para este viaje proceloso hacia la iluminación, Sindbad precisa de auxiliares. En el poema "El compás roto" aparece el alcohol y se delimita el escenario donde las voces owenianas resumidas en su persona tienen lugar: no es el mar abierto sino el que se halla dentro del vaso de ron infame, abridor de otras puertas. El alcohol altera y enloquece la razón rígida de la brújula: abre las esclusas de la memoria. El compás es un anglicismo de compass -brújula-, pero también el compás de la música intempestivamente detenido, "áspero clamor de cuerda rota" que interrumpe la canción a la mitad.

Desde aquí, desde el patio de mi casa, más abierta al cielo, se oye muy claro el respirar ultrasanguíneo, poderoso, de ese loco apopléjico de cuarenta mil años

quién sabe si por lo que siempre he sospechado que éste, el mar, se prolonga por el cielo, en espíritu, al menos. Por eso también dudamos un instante, Ernestina y yo, antes de embarcarnos, pero luego nos decidimos, seguros de que en todo caso nunca sabremos si navegamos por el mar o por el cielo. (9)

Se trata, en consecuencia, de un mar creado, interior. Es un "viento civil entre los árboles", donde todo es ambiguo; por eso "sabe amar", "sabe a mar colérico en los mástiles". Es el mar de Conrad, de Melville, de Poe, de O'Neill, un mar no menos verdadero que el espacio por donde se buscan sus personajes alucinados. El viento es civil y no marino. El drama transcurre en la tina -allí agonizó Cuesta-; el cataclismo, en el vaso de agua-ardiente donde el marino en tierra, Sindbad el mozátil, se lamenta, se autoconsuela y se redime. La conciencia viaja sin moverse de su sitio:

De yacer en sopor de tierra firme
con puertos como párpados cerrados, que no azota
la tempestad de una 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.

Es el viaje de Gorostiza frente al vaso de agua, que él identificó con el viaje Inmóvil de Lao-Tsé (10); la rosa de Villaurrutia, "que gira/ tan lentamente que su movimiento/ es una misteriosa forma de la quietud". ¿Puede Sindbad salvarse? ¿Existe redención posible cuando la pérdida de sus riquezas y su estabilidad es sólo el menor de sus castigos?

En uno de los poemas más logrados de Desvelo, "El recuerdo", Owen anticipa una posible respuesta:

Con ser tan gigantesco el mar, y amargo,
 qué delicadamente dejo escrito,
 -con qué línea tan dulce
 y qué pensamiento tan fino,
 como con olas niñas de tus años-,
 en este caracol, breve, su grito.

Unitario, entero, dios él mismo, el mar graba su voz en la arquitectura breve y compleja del caracol. En él deposita no la integridad de su furia, sino -en una afortunada aliteración- "olas niñas de tus años", es decir, el agua que mantiene la inocencia de la primera palabra. El lugar común "mar amargo" adquiere así una nueva connotación: la amargura reside en su calidad efímera; el consuelo, en su incesante retorno. Como la espuma, el cuerpo del mar nos pertenece sólo por instantes. En el caracol, sin embargo, deposita su voz; el recuerdo es, sobre todo, auditivo; es el verbo, el canto. Potenciada en el poema, la palabra es el único poder capaz de recobrar el reino perdido. Paria del Edén, el caracol es semejante al ángel: tocado por la gracia, para hacerse visible o sonoro precisa, respectivamente, de ojos y oídos del nosotros. Nuestra experiencia es tocada por su inocencia y en ese instante surge, precisamente, el recuerdo de esa gracia en que ya no vivimos en forma permanente

Si el mar es el espacio expliatorio donde debe transcurrir nuestra existencia, y la mujer la isla donde momentáneamente nos reponemos del naufragio, el caracol es

el instrumento que contiene y reproduce la voz del mar.
Metáfora del poeta: ser, por instantes, eco de la música
total, recuerdo de cuando el hombre y el mundo palpitaban al
pulsar una sola cuerda.

Con mi muerte de música a otra parte

El seductor es nómada. Cuando el objeto de su pasión se vuelve accesible, es tiempo de cambiar de territorio. La partida es el antídoto infalible contra la muerte de moribundos en el otro. A la luz de el Libro de Ruth, publicado con el Sinbad el varado en Perseo vencido, el enamorado que habla en el poema que estudiamos, permite ver mejor sus luces y sus sombras. Partiendo de la historia bíblica, Owen lee entre líneas y ofrece la metáfora del amante que acepta su derrota ante la imposibilidad -física y espiritual- de poseer plenamente al objeto de su amor. Booz, el amante que quiere pero no debe, antes que aceptar pasivamente su derrota, termina su apasionada alocución a Ruth con la exclamación antitética de quien dice lo contrario de lo que afirma: "ya me voy con mi muerte de música a otra parte". Los "cien lugares comunes" del discurso amoroso, que Booz le ofrece a Ruth como declaración amorosa, pertenecen, más que a la poesía culta, a cuya lectura y cultivo fueron tan afectos los Contemporáneos, a la sabiduría popular, a la canción que mana de la herida abierta.

Me voy para que seas feliz, para que no sufras, para que no me veas llorar. Debajo de esas palabras, late un mensaje que dice exactamente lo contrario: me voy para que te sientas infeliz, para que sufras, para que me veas llorar. En el discurso del que parte, no hay más dolor que el propio. Todo amante que enuncia el discurso de la partida, hace exclusivo el duelo, aunque el otro sea quien activamente abandona. La partida es ilusoria: el pájaro se

queda fijo en el espacio. Más que el drama presente, el enamorado teme la amenaza de la futura existencia inmóvil. Lo verdaderamente insoportable de la ruptura es la mediocridad paralizante, el tedio de la temporalidad profana. La ironía del que se niega a aceptar el fin del diálogo se afina, dolorosa, en los versos de La llorona:

Si me voy siento una pena,
 si me quedo siento dos;
 por no sentir ni una pena,
 ni me quedo ni me voy.

Lo mismo en las cantigas de amigo que en los boleros, el discurso amoroso se sustenta en la hipérbole, la antítesis y el contexto: es preciso amplificar el dolor cuanto sea posible, para que la realidad -vulgar, común y corriente- no nos lastime, recordándonos que algún día fuimos seres unitarios; es preciso establecer comparaciones, enfrentar los opuestos; finalmente, el discurso amoroso parte de figuras retóricas preestablecidas a las cuales el amante despechado debe dar otro significado, pues no existen ya en su carne "los seis sentidos mágicos de antes". El fracaso amoroso es una muerte más sentida que la muerte de la que sólo sabemos por los otros: el desamor es la única muerte que nos es permitido experimentar y sobrevivir. El episodio amoroso con Clementina Otero y las cartas cuya destinataria ha permitido que lleguen hasta nosotros, arrojan luz sobre los sutiles mecanismos de Sinbad el varado: enamorado de ella a través del trato diario y con las argucias de la alcahueta literaria, en su caso

particular a través de las diversas celestinas del teatro de Ulises, sobre el escenario, más que el amante inmediato, Owen es el seductor que teje; la máscara lo mantiene a salvo de sus propias pasiones.

El tiempo y el espacio de la seducción le permiten a Owen emprender una educación sentimental de su asediada, aunque a la larga esa educación se revierte para sí mismo: como el Desavesnes y la Denise de El peregrino, y más explícitamente como el Nico y la Romée de El tiempo es sueño. Gilberto y Clementina están separados por la imposibilidad que el seductor propone desde el principio. En la carta fechada el 10 de junio de 1928, Owen escribe:

Ya sé (y lo sospechaba de antemano) que el tratar de conocerla me separó de usted inefablemente. Cada movimiento mío para explicármela, me aleja más y más de usted porque yo trato de ganar hacia adentro en profundidad lo que siento imposible abarcar en extensión. (11)

En una de sus últimas cartas del epistolario, en la que puede ser lo mismo una estrategia desesperada y una resignación aceptada, el enamorado descubre: "He sido un espejo mirándome mirarla."

En otras palabras: la seducción amorosa nos separa de todas las otras creaturas de la especie; seres de excepción, seductor y objeto de seducción emplean diferentes armas, aunque sepan en el fondo que el otro es el único antagonista posible para descifrar el nuevo lenguaje que el amor inaugura. Otro obstáculo: El Usted que Owen no abandona en ninguna de sus cartas impide que el objeto amoroso sea

tangible, concreto, próximo, y permanezca tras la cortina de niebla de la conjetura. Lo que es más: en esa primera etapa de infatuation, hace todo lo posible porque el encuentro no pase de la contemplación. Con todo y su prudencia aparente, esta aproximación es peligrosa, y trae consigo consecuencias devastadoras:

Para el poeta, la conmoción erótica no es un episodio del cual se recobra rápidamente, es una sacudida decisiva y que deja huellas indelebles. Hay que admitir que el amor también despierta en seres aparentemente comunes una genialidad del hacer y el sentir que parece un milagro y humilla hasta la mejor poesía; pero lo extraordinario del poeta es que, en él, también esta experiencia se convierte en poesía. Y éste es también el motivo de que no pueda ser feliz como amante. En el fondo, quiere ser infeliz y comete las necedades y locuras más extravagantes para serlo. Obedece a un instinto de renuncia que es tan oscuro como el amor mismo. Ningún agujijón lo impulsa tanto (con tanta seguridad) a la desgracia; cuando escapa a la enfermedad, la pobreza y la persecución, este dolor lo puede hundir en una miseria peor que todas las demás.
(12)

La tentación del viaje, tan cara a Owen y a su generación, parece salvar al amante: el ofrecimiento de un puesto diplomático en Nueva York le permite pasar a una segunda etapa de su historia: el desplazamiento en el espacio, la creación de una distancia. Dos son las expectativas del amante: por un lado, que la distancia provoque la respuesta afirmativa del objeto amorado; por el otro -más importante- evita que la empresa se vulgarece en un simple matrimonio. El avión que lo aguarda en la frontera es el nuevo pretexto para la hipérbole. Volar es, además de emocionante, una posibilidad de morir heroicamente, de ser

llorado. En varias de sus cartas, y a lo largo de los años, Owen recordará al aviador mexicano Emilio Carranza, muerto tras estrellar su avión en un bosque de New Jersey, a pocos días de la llegada de Owen a Nueva York.

El autoexilio se convierte, a pesar suyo, en el arma amorosa más efectiva que puede utilizar para la conquista. Un año y medio después de vivir en Nueva York, en carta del 29 de noviembre de 1929 a Villaurrutia, Owen confiesa: "Y, detalle estúpido, estoy enamorado como nunca de la chica Otero. La sueño con frecuencia, y es ya un complejo que me desespera." (13)

Pero el amante es irónico, y esa ironía permite la respiración. Las cartas a Clementina Otero son autoconvencimiento para el propio seductor, quien al elaborarlas goza los laberintos, complicados por sus pasiones. Comprar un marco para el retrato de Clementina en cuanto llega a Nueva York, es una forma de posesión.: la fotografía es el espejo al cual hablará más tarde como a sí mismo. El duelo comienza cuando el retrato se revela carente de sentido, sin ese pasado que lo hizo parte entrañable de nuestra existencia. Sin embargo, los retratos son uno de los escasos objetos que, en ausencia del original, el amante tiene para justificar su monólogo, para sentir que aunque predica en el desierto, su voz llega hasta otros oídos:

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.

El entusiasmo que Owen manifiesta en las primeras cartas a Clementina se apaga conforme el amante se convence de que la unión no podrá ser. La asediada, en apariencia, no ha cambiado. El que asedia sí, y su padecimiento nace ahora del cambio de sus sentimientos. Aquello que debería ser un argumento afirmativo para que la vida continúe, en Owen se trasmuta en sentimiento de culpa. Clementina Otero da su versión del fin del diálogo: "Se fue y no llegué a su vida. ¿Se fue huyendo de mí desamor? No lo supe: sólo sé que en su última carta se sentía culpable, tal vez por haber encontrado otros amores, o por haber perdido la esperanza de esperarme." (14)

Un día de 1942, mientras Clementina se desmaquilla, al término de una función teatral en la ciudad de México, llama a su puerta un Gilberto Owen diferente. Catorce años después, Sindbad regresa a su tierra y a la isla en que intentó echar anclas. Mientras cenan en el restaurante del hotel Regis, ambos se dan cuenta de que conversan con un fantasma: la Portinari-Olsen-Otero y el Alighieri-Kierkegaard-Owen viven en Tártaros distintos; sus ruedas de Ixión giran por espacios diferentes.

La escritura es sustitución de una carencia. ¿Tendríamos la Vita nuova o La divina comedia si Dante hubiera llevado el conocimiento de Beatriz Portinari más allá del encuentro decisivo en el Ponte Vecchio? ¿Hubiera podido Kierkegaard dar forma al concepto de la angustia, de no haber roto su compromiso matrimonial con Regina Olsen? De

tal modo, las Cartas a Clementina Otero son un mapa inmejorable para conocer las corrientes y profundidades del mar que navega Sindbad el varado. Tanto en el apistolario como en el poema tienen lugar el desencuentro, el viaje, la iluminación. Con una diferencia: el segundo es un poema, un texto literario cuya elaboración misma es el camino: el poema no es testimonio, sino medio de construcción. El amante, fragmentado por la ruptura amorosa, inicia una "Bitácora de febrero", un calendario artificial donde evoca los instantes más significativos de su historia.

Aunque diferentes sean los rostros del amor, amamos de una sola manera. En los 20 años que transcurren entre las primeras cartas de Owen a Clementina Otero y la publicación definitiva de Sindbad el varado, la concepción literaria de Owen ha cambiado, pero su idea del amor permanece inalterable: amar es ir en busca de la luz; perder el amor, supone llegar hasta el fondo de las tinieblas para reencontrar la luz. De nuevo sale al rescate la sabiduría de una copla de La llorona:

Ay de mí, Llorona,
Llorona de ayer y hoy,
Ayer maravilla fui, ay, Llorona,
y ahora ni sombra soy. (15)

Quizás en el poema "Día ocho, Llegado de su desamor", sea donde mejor podemos ver la culpabilidad ante el cambio de sentimientos. La "lascivia temblorosa de las tardes de lluvia" deja al amante vacío, con esa frialdad de lo que nos ha tocado sin dejarnos más que un ansia insatisfecha y

lejana. En principio, el amante desdeñado no debería sentirse culpable. Sin embargo, un sentimiento de expiación domina al protagonista a lo largo de los 28 días de su febrero, de su temporada en el infierno: la culpa del seductor condenado a la errancia, el que quiere y no puede quedarse; la culpa del que ha herido a la otra parte, al despertarla estéticamente, sin posibilidad de pasar al estadio ético, regido por elementos que interfieren en la relación de dos; culpable por haber probado y así, a través de los sentidos, perder la tensión de la espera: los ojos no tienen más la venda; las palabras no salen más de una "voz de adivinanza"; las aves recorren un cielo de ceniza: el pájaro que pica y huye, el chupamirto, el correveidile colibrí que podría hacer suyas la copia de La Petrona: "Después de picar la flor, ay, Petrona, / no quiso permanecer."

Ególatra y excluyente, arbitrario y veleidoso, cínico y convenenciero, el abandonado no conoce otro discurso que el suyo: "Me abandonaste, mujer, porque soy muy pobre, / y por tener la desgracia / de ser casado. / Qué voy a hacer, si yo soy el abandonado." En este sentido no le importan tanto las razones de la ausencia, como la ausencia misma. En ningún momento de Sindhad el varado tenemos la seguridad de conocer los motivos por los cuales el diálogo amoroso se ha interrumpido: la tragedia reside en el hecho de que esa comunicación no existe más.

Al emprender sus navegaciones interiores impulsado por el desamor, Sindbad repite un mecanismo arquetípico, a saber: la dama es la culpable de todas las angustias y quebrantos, desde el filtro que une fatalmente a Tristán e Isolda hasta las traiciones buscadas de nuestros boleros. Lo que Sindbad añora es su unidad anterior, esto es, su parte femenina:

Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega)... Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. (16)

En nuestro análisis del andrógino ritual adelantamos esta calidad del enamorado que durante la plenitud amorosa funde las características de ambos sexos. En principio, al varón le corresponde históricamente llevar la rienda de la partida; él es quien sale, quien abandona, desde el que emprende la cacería para garantizar la subsistencia, hasta el Don Juan que calcula con precisión matemática los días que precisa para completar la seducción. (17) Sin embargo, su parte femenina fragmentada, escindida, lo obligará a desplazarse con el dolor a costas. Como el Sindbad de Las mil y una noches encontrará tierra distinta de su tierra, pero su alma será la misma. Al igual que el colibrí, moverá las alas a toda velocidad, pero quedará fijo en el espacio, incapaz de trascender el presente. De ahí que para el enamorado

no hay más ausencia que la del otro; es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, en sufrimiento, como un bulto en un rincón perdido de una estación. (18)

Y si el amante vive esa herida narcicista, sólo le queda un discurso unilateral donde no hay eco posible. La culpa es siempre del otro:

Tu madre tiene la culpa, Llorona,
por dejar la puerta abierta,
el viento por empujarla, Llorona,
y tú por quedarte quieta.

El amante, despojado de la luz que lo iluminó durante el vértigo amoroso, emprende un descenso. Cuando el cantor colectivo de La Llorona descubre: "la luz que me alumbraba/ en tinieblas me dejó", y que debe cantar para recuperar esa luz, viste el mismo traje de Orfeo al ser iniciado en los misterios. "Narciso no murió de egolatría", escribe Owen; su pecado fue enamorarse de la imagen dual que el amor le ha despertado. Su salvación consistirá en creer -y aceptar- que el sacrificio es una forma de renacimiento.

El azogue y la granada

El texto amoroso (apenas un texto) está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; carece de grandeza: o su grandeza (¿pero quién, socialmente, está allí para reconocerla?) es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del "materialismo bajo". Es pues el momento imposible en que lo obsceno puede coincidir con la afirmación, el amén, el límite de la lengua (todo obsceno decible como tal no puede ya ser el último grado de lo obsceno; yo mismo, diciéndolo, aunque sea a través del parpadeo de una figura, soy ya recuperado).

Roland Barthes, Fragments de un discurso amoroso.

Todo el sufrimiento que en el mundo existe quiere transformarse en odio y debe llegar a serlo cuando no es vencido por el amor. Tanto los predicadores de odio como los de amor realizan una transformación del sufrimiento. Con la única diferencia de que el odio es en sí mismo desesperado, mientras que el amor está íntimamente ligado a la fe y a la esperanza. Para los que sufren un fracaso es inmensa la tentación del odio, pero Quien nos somete a prueba no deja de ser el amor.

Pablo Luis Landsberg, Piedras blancas.

Un día de 1949, Josefina Procopio, profesora de inglés interesada en la poesía mexicana contemporánea, entra en una librería de la ciudad de México en busca de Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia y Muerte sin fin de José Gorostiza. Cuando el empleado le pregunta si se trata de novelas policiacas, la presunta compradora responde que son libros de poesía. A Owen le causó gracia el equívoco, y lo consideró un acierto de lectura crítica, pues todo poema es una "novela de misterio en la cual se nos dan todos los datos, pero se nos deja a cada cual encontrar la propia solución". (19) De ahí que a Valéry le merecieran idéntico respeto figuras en apariencia tan disímiles como Leonardo Da Vinci y Auguste Dupin, el detective creado por la imaginación de Poe. Con idéntico afán objetivo, Cuesta ve en la poesía

un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde. Por eso es que en la poesía, igual que en la danza, siempre hay un poco de misterio. (20)

Y Gorostiza: "La poesía no es diferente, en esencia, a un juego de 'a escondidas' en que el poeta la descubre y la denuncia, y entre ella y él, como en amor, todo lo que existe es la alegría de este juego". (21)

Todo texto es un misterio cuya solución conoce o intuye quien lo formula, y desde este punto de vista la lectura es una investigación. Tzvetan Todorov ha visto cómo esta

dualidad se manifiesta de manera más clara en la narración policiaca, pues en ella coexisten dos historias: la historia del crimen y la de la investigación. "La primera historia, la del crimen, ha concluido antes de que comience la segunda (y el libro)." (22)

En la novela policiaca, como en el auto sacramental, se ponen en juego los mecanismos de la inteligencia, el bien y la fe -sobre todo en Chesterton- para vencer a las potencias del mal. Si en la historia tradicional de Las mil y una noches, Sindbad narra su situación inicial, no alterada por ningún elemento, desde el inicio de Sindbad el varado ha tenido lugar -primera historia implícita- una muerte simbólica. Los 28 fragmentos de la bitácora de febrero están dedicados a explorar los motivos de esa muerte -segunda historia- y los movimientos del alma humana al reconstruir su mundo: el desastre amoroso deja de ser un hecho individual para convertirse en more geométrico.

El autor de una tragedia sabe de antemano lo que va a ocurrirle a su personaje, pero no proporciona todos los elementos del enigma. Desde un principio sabemos -como les ocurre a Prometeo, Segismundo o Maldoror- que Sindbad se encuentra en estado de desgracia. El trabajo del lector consiste en descubrir los motivos por los cuales el protagonista ha llegado a la situación en que lo hallamos. En nuestro tiempo posfreudiano, el descenso a los infiernos se traduce más claramente como un viaje a las profundidades de la conciencia. El descenso órfico había palpitado siempre

en la memoria colectiva, y había estado presente en los grandes poemas de viaje de la antigüedad, pero es a partir del descubrimiento científico del inconsciente cuando el artista sabe que su obra es una repetición de analogías universales.

El amante se obstina en develar espejos. En su búsqueda de otros enfermos del mal de saciarse y ser saciado, descubre sus propias bellezas en quien le devuelve una imagen antes desconocida. Instaura así su reino intocable, defendido por los fosos y lagartos que el poder de ese reflejo le conflere. El otro es un espejo donde miramos no sólo nuestro reflejo inmediato, sino el trasmundo de las potencias que antes éramos, reveladas -develadas- por el amor de manera simultánea y vertiginosa. En ese tiempo sin transcurso, Narciso olvida que los espejos se rompen y que el agua de los ríos es corriente: en su relación con los hombres, espejo y agua se asemejan a la veleidad de las emociones humanas, pasajeras y sorprendidas.

El naufragio de Sindbad ocurre cuando de manera real y simbólica se mira en el espejo. Como hemos analizado anteriormente, la deliberada confusión de destinatarios provoca esta riqueza semántica: ya no soy el que antes era al mirarme en un azogue concreto; ya no soy el que era al mirarme en tu rostro. El espejo aún está ahí, pero la rotura que lo atraviesa divide a quien lo mira, como para

confirmarle su calidad de ser escindido, despojado de la gracia.

Es en el poema "Día tres, Al espejo", donde este diálogo a punto de interrumpirse adquiere mayor claridad y matices más desoladores. De este lado del espejo, el amante mantiene íntegramente amores y apetitos; de aquel otro tienen lugar los hechos pasados, las imágenes que nos torturan con su presente. Del otro lado se celebra una boda, con todos sus rituales y hasta su "inevitable luna casi líquida". Como en la agonía vital, la muerte simbólica que significa ser borrado del mapa por el objeto amoroso proyecta ante el amante imágenes de su niñez, la casa familiar, el paisaje nativo. Regresión defensiva: el amante, en su desamparo, tiene necesidad de recuperar instantes del tiempo infantil, intocado por la experiencia, ajeno a la conciencia de la herida amorosa. La repetición de la palabra yo afirma la urgencia de Narciso por hacer alarde de su dolor:

yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.

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

El narcisismo se afianza con la mención a la figura del padre, el "gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía ". La identificación con la figura de Guillermo Owen es, al mismo tiempo, tanto una vuelta a la protección paterna como una afirmación del yo amenazado.

El yo que se descubre "en alta mar de cielo/ estrenando mi cárcel de Jamases y siempre" sabe que su navegación estará determinada ahora por sus propias habilidades. El tiempo profano ha recobrado su dominio; para volver a formar la personalidad que la herida amorosa ha fragmentado, será necesario navegar por siete mares. Comienza así un repaso de todos aquellos que la voz poética ha sido, siempre a través de un mar simbólico.

A lo largo de su navegación por ese mar de signos, lleno de alusiones literarias, que va de la visión heroica y unívoca de Homero a la ambigüedad trágica de Conrad, el héroe oweniano repite o transforma escenas arquetípicas: Nausícaas, Calipsos, Islas Vírgenes, andanzas por el Bowery "con nuestro amor sin casa entre la niebla". La "conciencia de las llagas" precisa de una purgación. Por eso, como vimos en el segundo capítulo, dedica un poema a explicarse cada una de esas ellas. Hasta el poema del día once, "Llagado de su sueño", aún es Narciso el que emprende la navegación, ocupado en establecer ese monólogo que es, a la larga, el único diálogo posible.

La melancolía estática aparece cuando el mundo se centra en la primera persona: yo sufro, yo miro el desfile de desastres que los otros no advierten y que yo asimilo y asumo y padezco. La única manera de combatir esta inmovilidad es la creación. Dominio autónomo, fuera de los embates de lo inmediato, lo creado nos vuelve parte del nosotros. Cesa entonces la tiranía de ese laberinto de

espejos donde sólo miramos nuestra pequeña gran miseria. Vencer el dominio del azogue -su incesante confrontarnos con el ser dual- supone una acción violenta y radical.

El día doce, "Llagado de su poesía", Sindbad cambia de traje al descubrir un árbol que le revela los misterios de la Poesía, potencia gracias a la cual ha sobrevivido. El poema es una absoluta afirmación de fe en ese tronco que, no obstante estar "retorcido, muerto, oscuro", sobrevive a nuestro tránsito terrestre. Sindbad se encamina de ese modo a una posibilidad de reintegrarse y, por tanto, de salvarse. Vuelve la tiranía de los espejos, ya no para recordarnos la miseria de nuestra condición presente, sino para iluminarnos con la conciencia de que somos cuerdas de ese instrumento único en el cual pulsa su canto el mundo:

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.

Si en el caracol de Desvelo había anticipado su poética del cantor como caja de resonancia de la unidad, en un poema de Línea, "Espejo vacío", Owen hacía una declaración de fe en esa actividad de antemano condenada al fracaso:

Sufro tu voz caída poesía
se movía en árboles y se unta ahora en mudas alfombras
sabes que hay voces que nunca se muestran desdobladas
algunos maniqués mal enseñados nunca giran
hacen girar en torno suyo a las que quisieran comprarlos

Ya no sé cuántos rostros hay que tirar para ser ángeles
he esperado hacia atrás el año de los vicios impunes
los gano sólo para esta sombra inmerecida
mira la regarse también en la tierra para oírte.

El descubrimiento del árbol de la poesía -estudiado en detalle por García Terrés- (23) es el pórtico del poema del "Día trece, El martes", "mitad de la canción" donde Sindbad reconoce que la muerte que ha venido padeciendo, y las muertes que aún le toca experimentar, son los sacrificios simbólicos, necesarios para la resurrección permanente, así como el ritual para que Narciso abandone su tortura reflejante y se consume la victoria de Orfeo, su canto que continúa más allá del sacrificio:

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

Subirán por la tarde purpúrea de ese grano,
 o bajarán al ínfimo ataúd de ese otro,
 y han de decir: "Un poco de humo
 se retorció en cada gota de su sangre."
 Y en el humo leerán las pausas sin sentido
 que yo no escribí nunca por gritarias
 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.

Sin embargo, para llegar a esta primera iluminación, el viajero ha tenido que descifrar misterios. Owen era un poeta católico -se autonabraba la "conciencia teológica" de los Contemporáneos-, pero su fe no era la del fanatismo ciego sino la del explorador que remonta los orígenes de sus creencias. Le molestaba que a Eliot se le redujera a poeta católico, pues creía que en el autor de La tierra baldía, el dogma era sólo un punto de partida y un elemento de su poética. Owen podía hacer suyo el "C'est toujours Orphée" de Jean Cocteau, resumen del carácter mítico y recurrente de la

Historia. Como advierte W.K. Guthrie, el orfismo, mas que una religión, era una manera de vivir, la imposición de una regla ascética para la vida cotidiana. De tal manera, el orfismo hizo posible la alianza del platonismo con la religión de Cristo y de San Pablo. Entre los fundadores de las religiones formadas por misterios, Orfeo es el primero en revelar a los hombres el significado de los ritos de iniciación. (24)

En la organización iniciática llamada Contemporáneos, aunque se tratara de un orfismo más artístico que religioso, esa otra religión es la poesía, la fe que en ella y sus misterios guía y Justifica la navegación de Sindbad. La palabra misterio adquiere así su significado original: el poeta se enfrenta a la realidad, consciente de que nunca encontrará su rostro verdadero, y de que su intuición verá más allá del objeto, pero jamás el objeto mismo. La voz que habla en Sindbad el varado ha renunciado así a desempeñar un papel de hombre común y ha aceptado, en consecuencia, su sacrificio: sin éste no hay tragedia ni obra de arte. "El héroe ha muerto como hombre moderno; pero como hombre eterno -perfecto, inespecífico, universal- ha renacido. Su segunda tarea solemne es regresar a nosotros, transfigurado, y enseñar la lección que ha aprendido de la vida renovada." (25)

Todo héroe sacrificado repite la expiación de Dionisos, llámese Osiris, Atis, Adonis o Tamus. Tras cometer el pecado de hybris, es derrotado y muere. La granada en que

estalla la resurrección de Sindbad es otra de las formas en que Dionisos y Jesucristo vuelven a la vida. Como ha visto James George Frazer, "las granadas se suponían brotadas de la sangre de Dionisos, como las anémonas de la sangre de Adonis y las violetas de la de Atis" (26). George Ferguson, por su parte, ha estudiado cómo en el simbolismo cristiano, la granada alude a la Iglesia debido a la unidad interna de innumerables semillas en un solo fruto. En la mitología pagana, era un atributo de Proserpina y simbolizaba sus periódicos retornos a la tierra durante la primavera. De este simbolismo pagano de regreso y vida renovada se derivó el símbolo secundario de la granada en la iconografía cristiana, el de la fe en la inmortalidad y la resurrección. (27)

Fruto mixto, participante al mismo tiempo de las creencias cristianas y los mitos paganos, la granada es el fruto de la resurrección, la unidad y los reflejos divinos. Su estallido es el momento fundamental de todo el poema, porque a esa "mitad de la canción" han desaparecido los posibles titubeos de la empresa: sólo queda la fe, la fe que la sabiduría tradicional ha calificado de ciega.

En The Great God Brown, O'Neill trajo de nuevo a nuestro siglo XX el sacrificio de Dionisos, a través de su personaje Dion Anthony. Sus apostillas a una obra cuyo público aún no nacía, nos ayuda a comprender la dualidad y el perfil trágico de su héroe e, indirectamente, del sacrificio simbólico de nuestro Sindbad:

Dion Anthony -Dionisos y San Antonio- es la aceptación pagana creadora de la vida, en guerra perenne con el espíritu masoquista, antivital del cristianismo tal como lo representa San Antonio- y toda esa lucha hoy da por resultado un agotamiento mutuo, el goce creador en la vida por la vida misma se frustra, aborta, se falsea debido a la moral, transformándose de Pan en Satanás, en un Mefistófeles que se burla de sí mismo a fin de sentirse vivo; el cristianismo, antaño heroico en los mártires debido a su intensa fe, ahora implora débilmente una creencia intensa en algo, aunque sea en la divinidad misma. (28)

El demonio de la mitología Judeocristiana celebra la inmovilidad y se manifiesta en contra de la vida. Sin embargo, la figura energética de Owen, a favor del movimiento y la evolución, está más próxima al Satanás de Milton o al Urizen de William Blake. Un artículo de Jorge Cuesta, "El diablo en la poesía", es determinante para conocer la identidad de La Diabla que hunde su caprina pezuña en la abstinencia de Sindbad:

El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo. No hay fascinación virtuosa; la Iglesia es sólo muy razonable al prevenirlo; sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza. Por esta causa, es imposible que haya un arte moral, un arte de acuerdo con la costumbre. Apenas el arte aspira a no incurrir en el pecado, sólo consigue, como Nietzsche demostró con evidencia, falsificar el arte; pues es imposible que el arte se conforme con lo natural. Y lo extraordinario es lo único que fascina. (29)

En el anterior párrafo de Cuesta, se hallan las respuestas a varias de las preguntas que nos hemos planteado a lo largo de este trabajo. El poeta, como Adán en el Paraíso, quiere comer del fruto del bien y el mal. De antemano conoce que el mundo se le revela como un universo abstracto, lleno de silencios. Se enamora y hace de su objeto lo único de su vida. Termina el amor y es necesario reintegrarse a la vida

de antes: nada será igual. Dos caminos le quedan: el sendero recto que la Biblia señala como el único que conduce al bienestar, a través de la ética; el otro, estético, fascinante y lleno de peligros, sin garantía de salir indemne del combate, ese a través del cual el ángel-demonio de la poesía nos tienta, obligándonos a trazar una naturaleza diferente a la concebida por fuerzas superiores.

Owen eligió el segundo. Se supo parte de un archipiélago de soledades, y en su condición de hombre-isla creó un dominio autónomo. Hizo de sus pasiones una geometría, y de la razón un humanismo. Sacrificó su Narciso para que en su lugar estallaran los múltiples gajos de la granada, rompiendo la piel del fruto y ofreciéndose para apagar -sólo por instantes- la "sed no saciada" que también vislumbró Villaurrutia en su "Soneto de la granada".

Las primeras vanguardias europeas quisieron recuperar el carácter adánico del lenguaje. Sus intentos fueron heroicos, deliberadamente irracionales. Vino después el tiempo de la reflexión y la construcción, del orden y la pureza. A esa tribu donde caben las abstracciones de Kandinsky, el sistema de coordenadas de Cézanne, el "obstinado rigor" de Paul Valéry, y siglos de reinventar el amor encima del obstáculo y el mito, se sumó Owen, para escribir con mayúscula la palabra Pasión. Su Sindbad el varado es la prueba mejor de esta aventura: hacer de las vivencias de un hombre un retrato de esta humanidad doliente y luminosa.

NOTAS AL CAPÍTULO IV

1. Gilberto Owen, Novela como nube, en Obras, p. 162.
2. Gilberto Owen, La llama fría, en Obras, p. 130-131.
3. Ibidem, p. 134. En su permanente combate de la estética contra la ética, al personaje de La llama fría no le interesa la conquista material, sino comprobar que su educación sentimental, aun a distancia, se ha consumado. Los diálogos con la muchacha son afectados, teatrales, deliberadamente hiperbólicos y llenos de las mismas citas literarias que animan las divagaciones del narrador:
 - No digas, Tina, si es al contrario, si has rejuvenecido incomprensiblemente. Si entonces, dices, no pesabas dos adarves, y hoy, aunque has leído mucho, no sabes aún la tristeza de la carne.
 - Eso, aunque te hayan dicho que ya no tengo corazón?
 - Yo sé que es un órgano molesto que quisieramos suprimir, no viéndolo, imaginándonos que, sin ponernos la mano sobre el pecho, podemos olvidarle. Ibidem, p. 141.
4. "En la pared izquierda, de mi lecho a la calle están: una victrola para recordarme de Miss Hannah. Un librero (mis libros: Obras completas de Joseph Conrad; Obras completas de Lautréamont; Obras completas de Poe; Diccionario Inglés Español de Appleton; Gramática inglesa; Reglamento del Cuerpo Consular; Tratado de Teneduría de Libros." Carta a Xavier Villaurrutia, Nueva York, 3 de agosto de 1928, en Gilberto Owen, Obras, p. 261.
5. "Viejo océano, eres el símbolo de la identidad: siempre igual a ti mismo. No varías de una manera esencial, y si tus olas están furiosas en algún sitio más lejos, en alguna otra zona están en la mayor calma. No eres como el hombre que se detiene en la calle para ver a dos panaderos cogerse por el cuello, pero que no se detiene cuando pasa un entierro: que está por la mañana abordable y por la mañana de mal humor; que ríe hoy y llora mañana. Yo te saludo, viejo océano!" Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, Los cantos de Maldoror, canto primero. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Barcelona, Editorial Mateu, 1970, p. 51.
6. "La mère proche devient ainsi peu à peu la première conception qu'il puisse se faire du monde extérieur, elle dont il s'aperçoit bientôt qu'elle peut être ou présente ou absente, lui donner ou lui refuser le sein. Elle devient pour lui la première incarnation de la nature ambiante, dont tous les objets, peu à peu, viennent se grouper autour de l'image maternelle primitive. Alors, plus tard, la nature, pour l'homme grandi, la nature qui nourrit et qui châtie,

symbolisera par une sorte de régression la mère, qui fut originairement son prototype, mais une mère alors immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini. Aussi la façon dont les humains aiment la nature est-elle toujours plus ou moins le reflet de leur complexe maternel personnel." Marie Bonaparte, Edgar Poe. Étude psychanalytique, v. I, p. 362-363.

7. Gilberto Owen, La llama fría, en Obras, p. 145. Confróntese esta idea con la expresada por Jorge Cuesta en el prólogo a su Antología de la poesía mexicana moderna donde habla de la fotografía y sus correspondencias con la poesía.

8. Vicente Huidobro se planteó problemas semejantes tanto en las comparaciones que establece entre la mujer y el mundo en el canto VII de Altazor, como en su novela Mío Cid Campeador (1928). La sombra de Rodrigo aparece ante el poeta para recordarle que la belleza se encuentra en el objeto mismo. El trabajo del poeta es descubrirla, despojarla del velo:

"Poeta, te equivocas. Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturnos. ¡Qué sandios sois los poetas! ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa? ¿Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. Decid que una palmera tenía cuerpo de mujer, hablad de un cuello de cisne hermoso como un cuello de mujer, hablad de un trozo de coral como unos labios de mujer." Poesía y prosa, p. 353.

Owen, por su parte, en Novela como nube hace el siguiente retrato femenino: "Vislumbra Ernesto que su figura podría resolverse en chorros, en corrientes caídas de luces y colores. Está la cabellera bermeja, sin acabar de caer nunca, con sus oleadas de barro torrencial, sobre los hombros redondos y perfectos; y en la confluencia del entrecejo los ojos alargados unen sus aguas azules a las de las cejas, para seguir por el recto acueducto de la nariz, rosa de agua de luz de amanecer. Y lo mismo pondría su técnica ésta para el cuello, para el descote, para ese brazo abandonado sobre la rodilla, ahora que ha dejado un instante de coser, con la mano detenida en su caer por un fenómeno gemelo del que inmoviliza, en el invierno del Niágara, estalactitas de hielo." Obras, p. 168.

9. Gilberto Owen, ob. cit., p. 137.

10. "Decía Lao-Tsé: 'Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que, sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearas.'

"He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, cristificado a su

profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar." José Gorostiza, "Ideas sobre poesía", en Poesía, p.11-12.

11. Gilberto Owen, Cartas a Clementina Otero, p. 19.

12. Walter Muschg, Historia trágica de la literatura, p. 512.

13. Gilberto Owen, Obras, p. 268.

14. Clementina Otero, presentación a Gilberto Owen, Cartas..., p. 8.

15. Variante en La Lloroncita de Arcadio Hidalgo:

Ayer maravilla fui
y hoy sombra de mí no soy.

En la versión de Hidalgo se manifiesta mejor la dualidad del amante en las dos etapas de su vida. Igualmente, Carlos Alamarán, en "Historia de un amor" sintetiza esta visión dual de la vida que nos da el conocimiento amoroso:

Es la historia de un amor
como no hay otro igual,
que me hizo comprender
todo el bien, todo el mal,
que le dio luz a mi vida,
apagándola después.

16. Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso, p. 45-46.

17. "El hombre caza y lucha. La mujer elabora, imagina... Es vidente en determinado momento; tiene las alas infinitas del deseo y el sueño." Roland Barthes, Michelet par lui-même, p. 147.

18. Roland Barthes, Fragmentos..., p. 45.

19. Carta a Rafael Hellodoro Valle, en Gilberto Owen, Obras, p. 288.

20. Jorge Cuesta, "Un pretexto. A propósito de Margarita de Niebla"; en Poemas y ensayos, v. II, p. 39-40.

21. José Gorostiza, "Ideas sobre poesía", en Poesía, p. 7-8.

22. Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier", en Préface de la prose, p. 11.

23. Jaime García Terrés, ob. cit., p. 129-132.

24. "La religión de Orfeo contempla un dios creador, una sucesión de dinastías divinas y una teoría de la creación de la humanidad que presupone el pecado original. El objeto de los preceptos es eliminar el pecado (los órficos hablan de impureza y no de pecado) y de tender a realizar la unión perfecta con el dios que cada hombre lleva en el fondo, sofocado por los elementos impuros." W. K. Guthrie, Orphée et la religion grecque, pp. 217-229.

25. Cit. por Raphael Patai, Myth and Modern Man, p. 59.

26. James George Frazer, La rama dorada, p. 446-447.

27. George Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art, p. 37.

28. Carta del 13 de febrero de 1926 al Evening post. Cit. por Doris V. Falk, Eugene O'Neill y la tensión trágica. Buenos Aires, Sur, 1959, p. 82.

29. Jorge Cuesta, "El diablo en la poesía", en Poemas y ensayos, v. II, p. 166.

APÉNDICE
SINDBAD EL VARADO
(VARIANTES Y NOTAS)

SINDBAD EL VARADO
(BITACORA DE FEBRERO)

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

Sinbad el marino

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn.

T.S. Elliot

En los veinte poemas publicados por la Revista de la Universidad Nacional de Colombia, el texto lleva por título Varado Sinbad. Como los 20 poemas aún no llegaban a constituir los 28 necesarios para construir una "Bitácora de febrero", como Owen subtitula al Sinbad en su versión definitiva, los poemas aparecen numerados del 1 al 20, sin que los anteceda la palabra día. Por otra parte, en esa primera versión todos los versos llevan la mayúscula inicial, como corresponde tradicionalmente a versos de arte mayor. Para la fijación del texto hemos tomado como versión definitiva la que aparece en Obras de Gilberto Owen (México, Fondo de Cultura Económica, 1981), reproducida a partir de Poesía y prosa de Gilberto Owen (Imprenta Universitaria, 1953), edición al cuidado de Alf Chumacero y Josefina Procopio. A lo largo de este apéndice, para indicar las variantes o los lugares de primera edición de los poemas, se utilizan las siguientes abreviaturas: HP (El hijo pródigo), LM (Letras de México), UNC (Revista de la Universidad de Colombia, RI (Revista de las Indias).

El epígrafe de T.S. Elliot reproduce los primeros versos de Ash Wednesday, a su vez paráfrasis al poema de Guido Cavalcanti conocido como "Balada del exilio, escrita en Sarzana". La afinidad -voluntaria o no- de Owen con el poema del italiano es notable, sobre todo en la trinidad que Cavalcanti establece entre el alma, la tierra y la mujer amada, elementos también centrales de Sinbad el varado. En la versión de Elsa Cross, esta "Ballata XI":

Porque no espero regresar ya más,
Baladilla, a Toscana,
Ve tú ligera y llana
Hacia la dama mía,
Que por cortesía
Te hará muy gran honor.

Tu llevarás noticia que suspire,
Llena de espanto y de mucha tristeza;
Mas cuida bien de que alguno no te mire
Si es enemigo de la gentileza;
Que entonces, infeliz en mi certeza,
Sería reprendida.

Tanto de ella reñida,
Que la angustia me obsede;
A la muerte sucede
Llanto y nuevo dolor.

Tú sientes, Baladilla, que la muerte
Me apresa ya, la vida me abandona;
Sientes al corazón batir tan fuerte
Por quien cada sentido bien razona;
Tan destruida está ya mi persona:
Mas no puedo sufrir;
Si me quieres servir
Lleva el alma contigo,
En súplica te digo,
Cuando deje este ardor.

Ay, Baladilla, hoy en tu amistad
Esta alma temblorosa va confiando;
Contigo llévala ante la piedad
De aquella bella dama, a quien te mando.
Ay, Baladilla, dile suspirando,
cuando le estés presente:
"Está vuestra sirviente
Con vos morará fiel.
Ha partido de aquí
Que fue siervo de Amor."

Tú, temerosa y débil vocecilla.
Que en llanto sales del pecho doliente,
Con el alma y con esta Baladilla
Ve y da razón de la perdida mente.
Hallaréis una dama complaciente
De tan dulce intelecto
Que os será ya dilecto
Estar siempre ante ella.
Y tú, Alma, a la bella
adora, en su valor.

Día primero,
EL NAUFRAGIO

- 1 Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos;
sin más que un alre de haber sido y sólo estar, ahora,
un alre que te cuelga de los ojos y los dientes,
correvelille colibrí, estático
5 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,
10 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;
15 sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
aquí me hirio su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada.
20 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.
25 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.

1a. edición en El hijo pródigo v. VII, no. 7, octubre de 1943.

V. 4. "A causa de que sus funciones metabólicas son muy rápidas, buscan constantemente el alimento, pues si no lo encuentran mueren en pocas horas. Durante la noche, para contrarrestar esa necesidad, se aletargan y de una manera mecánica quedan sujetos a las ramas, donde duermen." Enciclopedia de México, v. 3, p. 801. En "El perro" del Jaranero veracruzano Arcadio Hidalgo aparecen las siguientes coplas, que resumen la doble agonía del amante desde Garcilaso ("por vos he de morir y por vos muero") hasta nuestros días:

Yo vengo todos los días
y agonizo a cada instante,
la rabia que en mí porfía
porque ya no soy tu amante.
Anda ve corriendo y dile
que otro como Arcadio Hidalgo
no lo halla ni con candiles.

Sones jarocho. Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco. México, Discos Pentagrama, LPP-050.

Rilke, otro poeta que vivió en delirio constante con los ángeles, los llama 'pájaros del alma'. En el bestiario oventiano, los pájaros aparecen de manera constante: el colibrí, el ave rokh, la pajara pinta, la lechuza. Sin embargo, el más cercano al ángel oventiano es

el que aparece desde el primer poema: "Correvedile colibrí, estático dentro del halo de su movimiento." En el plano simbólico, no hay retrato más fiel del amante, a punto de poseer nada, siempre en el límite de perderlo todo.

V. 18. Emel era uno de los múltiples nombres con que Owen se refería a Clementina Otero: "Con Salvador Novo y otros sísifos 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 (personaje femenino de Charles Vidrac en El peregrino). Dionisia se llamaba Clementina, pero yo la llamaba Emel, Rosa y qué sé yo." (Gilberto Owen, Obras, p. 198.

Día dos,
EL MAR VIEJO

- 1 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.
- 5 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:
- 10 el Lerma cenagoso, que enjugaba
la desesperacion de los saúces;
el Rímac, sitibundo entre los médanos;
el helado diamante del Mackenzie
y la esmeralda sin tallar del Guayas,
todos en tí con mi memoria hundidos,
- 15 mar jubilado cielo, mar varado.

Primera edición en HP, loc. cit.

Cfr. Illuminations de Rimbaud. Tomás Segovia ha notado ya la semejanza que existe entre la poesía de Rimbaud y los poemas en prosa de Owen. Véase además, Jaime García Terrés, Poesía y alquimia, p. 100. A través del diluvio se establece la unión entre el cielo y la tierra: en la metáfora humorística y al mismo tiempo real de Owen, el mar es "ascendido a cielo", esto es, se eleva de categoría y sube físicamente de nivel. V. notas a v.1-5 del poema "Día veintitrés, Y tu poética". Vid. nota al v. 9 del poema del "Día veintiseis, Semifinal".

V. 5-B. Cfr. William Shakespeare, Romeo y Julieta, acto III, escena V (traducción de Pablo Neruda):

JULIETA

¿Ya quieres irte? No ha asomado el día,
la voz del ruiseñor, no de la alondra
atravesó tu oído temeroso:

canta en la noche, encima del granado.

¡Fue el ruiseñor, ya sabes, amor mío!

ROMEO

Fue la alondra que anuncia la mañana,
no el ruiseñor, mi amor, mira las rayas
de la luz envidiosa que desgarrá
las nubes, allá lejos, al oriente!

Se apagaron los cirios de la noche

y en puntillas el día se levanta

sobre la bruma de los altos montes.

¡Si parto, vivo! ¡Si me quedo, muero!

V. 7. La aliteración y la idea misma recuerdan al Ramón López Velarde de "El amor amoroso de las parejas pares".

V. 10-16. Eclesiastés, 1:7: "Los ríos van todos al mar, y la mar no se llena; allá de donde vinieron tornan de nuevo, para volver a correr." (Versión de Núcar y Colunga). Para

la simbología cada uno de los ríos mencionados en este poema, véase García Terrés, ob. cit., p. 99-100.

Día tres,
AL ESPEJO

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

- Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la caba,
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
10 y en su agujijón tu anhelo de olvidarme.

Yo, en alta mar de cielo
estrenando mi carcel de Jamases y siempre.

- Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,
el mal agüero de los pavos reales,
15 Jalbas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlan
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,
20 como el de ese parvulo que esta noche se siente solo e íntimo
y que suele llorar ante el retrato
de un gambusino rublo que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

Primera edición en HP. loc. cit.

V. 4. Variante en HP: yo, mozo de cordel, con mi lamento en tu ventana,

V. 15. Antecedente en La llama fría: "Desde aquí, desde el patio de mi casa, más abierta al cielo, se oye muy claro el respirar ultrasanguíneo, poderoso, de ese loco apopléjico de cuarenta mil años -quién sabe si por lo que siempre he sospechado que éste, el mar, se prolonga por el cielo, en espíritu, al menos..." Obras, p. 137.

Día cuatro,
ALMANAQUE

1 Todos los días 4 son domingos

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

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

V. 1 no está separado del resto de la estrofa en UNC. En carta a Elías Nandino, Owen divaga sobre el día de su nacimiento: "Pues era domingo, era día cuatro, o al revés. Porque en mis versos todos los días cuatro son domingo, uno que aprovechan los owenes, hasta los que se llaman Procopio, para nacer." *Obras*, p. 291. Inés Arredondo señala: "El hacer mitología no entra solamente en la obra, sino en la vida de Gilberto Owen. Vivía mitologizando, mitologizándose. Todo comienza nada menos que con la fecha de su nacimiento. A todos sus amigos y conocidos les aseguró que había nacido el 4 de febrero de 1905, pero en uno de sus expedientes de la Secretaría de Relaciones Exteriores da tres veces su filiación completa, firmadas las tres, declarando que nació en 1904, en El Rosario, Sinaloa, hijo de Guillermo Owen y de Margarita Estrada...Alf Chumacero se ha tomado el trabajo de comprobar que el 4 de febrero de 1905 no fue domingo, sino viernes. Ahora que, si nació en 1904 que fue año bisesto, su nacimiento ocurrió en miércoles. Sin embargo sus hijos sí nacieron en sendos domingos cuatro. 'El arte se anticipó a la realidad'." "Apuntes para una biografía", p. 43.

V. 5-6. Owen murió no un día 13, pero sí el mes de su predilección, a las 6 y 20 minutos del domingo 9 de febrero de 1952, según consta en la carta de Cecilia Salazar de Owen, su viuda, a Enriqueta Guerra Estrada, Barcelona, 7 de junio de 1952.

Día cinco,
VIRGIN ISLANDS

1 Me acerco a las prudentes Islas Virgenes
(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
5 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
10 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
15 la llama errante que me habitó sólo un día.

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

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

Y Alicia, Isla, país de maravillas,
y mi prima Agueda en mí 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.

Primera edición en LM, v. IV, num. 15, 10. de marzo de 1944.

Es uno de los poemas que más interpretaciones han tenido, sobre todo por la gran cantidad de nombres femeninos. Para Octavio Paz, es "una enumeración de mujeres célebres, sacada de la literatura y la mitología, que simbolizan vagamente la historia íntima del poeta y sus amores y amoríos. El procedimiento es tan antiguo como nuestra tradición poética. Aparece en todas las épocas y en todas las lenguas de Occidente, desde la Antología Griega hasta Ezra Pound y, en el otro extremo, Paul Eluard. La lista es tan larga como la historia de nuestra poesía: Homero, Villon, Ronsard, Marvell, Lope, Góngora, Rochester, Pope, Chénier, Verlaine..."Las fases de Marcia" Sombras de obras, p. 294.

De los poemas del Sincoed es uno de los que más tonos de divertimiento tienen. Parece pegado en el resto de la obra, pero funciona por su tono humorístico, a lo que contribuye su propio carácter estrófico: exceptuando al primer quinteto, los cuatro restantes terminan con una rima pareada, cuyo ritmo y sentido recuerda las rondas infantiles. Vid. Jaime García Terrés, ob. cit., p. 110-115.

V. 16. Marcia "es la mujer de Catón el Menor, convertida por Dante en guardián del Purgatorio." Octavio Paz, loc. cit.

V. 21-22. ¿Se refiere Owen particularmente a la Ifigenia de Alfonso Reyes? En una carta a Josefina Procopio, Filadelfia, 12 de Julio de 1948, a partir de una opinión sobre el trabajo de Reyes, Owen hace un autorretrato y una nueva aproximación a la poesía de Contemporáneos: "¿Has leído la Ifigenia de Reyes? Si no lo has hecho, trata de leerla antes de formarte un juicio de él. Su poesía parece un juego erudito...Se entra a su poesía como quien entra a un Jardín en el que todavía se leyera, después de 25 siglos, 'No entre el que no sepa Geometría', y ve uno desde la puerta esos laberintos geométricos gratos a los Jardineros franceses e Italianos, y, desde la puerta, parece que estuvieran vacíos. Pero en realidad la poesía anda por ellos, perdida y buscándose a sí misma...y casi siempre se la encuentra uno, de pronto, cuando menos lo esperaba, en alguno de los rincones del laberinto. Es lo contrario de Ramón, que en su inocencia de Adán parece que escribiera a la entrada: 'Que no entre el que sepa Geometría.' Alfonso es muy Eva para dejarse ver desnudo a primera vista." Obras, p. 280.

Día seis,
EL HIPOCRITA

- 1 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,
5 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;
10 frígida niebla que me anubla el tacto
y no me deja oír la 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,
15 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.

Primera edición en LM, v. IV, num. 15, 1o. de marzo de 1944.

V.1. "La construcción de un sendero en forma de calzada recta a través del desierto se relaciona con las imágenes de fertilidad vinculadas a la revivificación del desierto en Isaías 35,1 slgs. El prólogo de Marriage of Heaven and Hell, de Blake, se basa en este pasaje, y se extiende a una imagen del crecimiento de la civilización a medida que se desarrolla, desde la pionera "voz que clama en el desierto" hasta la ancha y populosa ruta de comercio. Los dos "Isaías" están maravillados por las imágenes de los dos caminos... y el segundo... demuestra poseer algo que sólo puede ser calificado de imaginación ingenieril en 40,4. El laberinto demoníaco de rumbos extraviados se transforma en el vagabundeo irreflexivo de las ovejas que pacen en un mundo pastoril restaurado en el Salmo 23,3 (en el cual "senderos acertados" tal vez sea una traducción más exacta que los "senderos de justicia". Northrop Frye, El Gran Código, p. 188-189.

V. 7-12. "Revelar los misterios es apartar los velos pero manteniendo su oscuridad, con lo cual la verdad puede penetrar pero sin deslumbrar. El secreto trascendente se mantiene oculto, pero se filtra disfrazado. 'Nec mysteria quae non occulta', escribía Pico en el Heptaplus; o, en su comentario al Amore de Benivieni: 'Las cosas divinas deben estar escondidas bajo enigmáticos velos y poética simulación.'" Edgar Wind, Los misterios paganos del Renacimiento, p. 128-129. ¿No corresponden las palabras de Pico della Mirandola a la "ley de Owen", aquella que pretende "que el ejercicio poético parezca un mero Juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica?" Asimismo, Juan de Jáuregui, en su Discurso poético, afirma: "...a la poesía ilustre pertenece no tanto la claridad como la perspicuidad, que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores, no penetrables a la vulgar vista." Cit. por Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las Ideas estéticas en España, v. I, p. 1032.

V. 13. Cfr. Jorge Cuesta: "Es la exactitud y no la imparcialidad la virtud del espejo; ésta sería, pero de tal manera que ni impidiera a Stendhal considerar la novela

como un espejo en movimiento ni a Villaurrutia la poesía como un espejo inmóvil." "Reflejos de Xavier Villaurrutia", en Ensayos y poemas, v. II, p. 29.

V. 15. "y es hora de cuidarme de mi hígado". La cirrosis hepática, que a la larga llevaría a Owen a la tumba, fue una de sus preocupaciones aparentes. En sus recuerdos de Owen, Margarita Mendoza López abunda: "Otro día nos preparábamos a asistir a una reunión en el Club Panamericano y, para hacer tiempo, fuimos con Gilberto a una acogedora taberna de su predilección en la que nosotros bebimos whiskey y él un 'sherry' que apuró sin la menor euforia, sino más bien sintiendo que era deber del anfitrión acompañar a sus invitados. Luego supe que había estado a punto de quedar ciego a consecuencia del alcohol, por eso lo único que se permitía era una copa de 'sherry'. Ya en el club pidieron a Gilberto que hablara y en vez de un discurso circunstancial, dijo intencionalmente aquellos versos: 'Píntame angelitos negros'." México en la Cultura, supl. de Novedades, 10. de marzo de 1953, p. 7.

V. 16-19. Variantes en UNC:

Hora de no jurar Su Nombre en vano,
De bostezar, al verme en el espejo,
De oír silbar mi vida en el teatro.

Día siete,
EL COMPAS ROTO

- 1 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
- 5 me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mastiles,
 a memoria morosa en las heridas,
 a norte y sur de rosa de los tiempos.

El término compás tiene aquí una doble connotación. Por un lado Owen traduce libremente compass para expresar brújula: merced al alcohol, aquélla pierde la rigidez de señalar siempre el norte. El ron permite que la memoria desate sus ataduras y conjure, sin intrusiones conscientes, sus fantasmas.

V. 5-6. En esta clase de juegos polisémicos los Contemporáneos fueron muy diestros, sobre todo Villaurrutia y Ortiz de Montellano. El primero censuraba al autor de Sueños que los utilizara de manera caprichosa: "Me refiero concretamente a los Juegos de palabras que de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías como en las suyas, y cuyo uso me ha sido reprochado en silencio por más de un amigo. Antiguos como la poesía y nuevos como ella; frecuentes en la poesía francesa de todos los tiempos; menos frecuentes y menos acertados en la española de los Siglos de Oro y demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía virreinal, yo he vuelto a hallarlos, -buscándolos menos de lo que, en conversaciones y por un inexplicable impulso que me lleva a dar a los demás, de mí, una impresión de ligereza, de banalidad que no es, al menos en materia de poesía, lo mío más auténtico, aparento buscarlos usándolos no por juego sino por necesidad ineludible... La mayoría revela que jugaban con las palabras sólo por el gusto de jugar. ¿Me creerá usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito?" En Una botella al mar, p. 125. Consúltese también el detallado estudio de Cesar Rodríguez Chicharro "Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", en Estudios de literatura mexicana, México, UNAM, 1983.

Día ocho,
LLAGADO DE SU MANO

- 1 La ilusión serpentina del principio
me tentaba a morderte fruto vano
en mi tortura de aprendiz de magia.
- 5 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 balbucea en Morse
su respuesta al mensaje del tejado.
- 10 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
15 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.
- 20 Y la que no me atrevo a recordar,
y la que me repugna recordar,
y la que ya no puedo recordar.

En pocos poemas como en éste se nota la identidad simbólica de la protagonista de Sinbad el Varado. Se trata de la Eva bíblica, pero de acuerdo con la interpretación de Owen, el vehículo mediante el cual la unidad vertical del hombre con Dios y en Dios se ha roto: "Eva oyó, pues, dos voces, dos inspiraciones que provenían de fuentes contrarias. He aquí el origen y el principio de la duda. Esta es doble inspiración; la fe es inspiración única; la certeza es duda vencida, fe recobrada. La obediencia, su principio, es entrega sin reservas únicamente a la voz distinta, de que comparara ambas voces como si pertenecieran al mismo plano, de que, en consecuencia, audara, fue un acto de desobediencia espiritual, raíz y comienzo de la caída." Los arcanos mayores del Tarot. Vid. también John K. Phillips, Eva, la historia de una idea, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

El pecado de Adán y Eva no consistió tanto en comer el fruto del árbol prohibido como en intentar saber, mirar lo que Dios destinaba a la ceguera. La lascivia, tema central de este poema, aparece como fuerza destructora, pues el amante se muestra incapaz de sublimar el deseo a través del objeto amado; de ahí que los efectos de la lascivia aumenten en ausencia, y su memoria parezca haber sido escrita en el agua.

V. 19-21. Paráfrasis rítmica a los versos de Eliot citados como epígrafe al principio de Sinbad el varado.

Día nueve,
LLAGADO DE SU DESAMOR

- 1 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.
- 5 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,
10 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,
15 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
20 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.

Primera edición en HP, loc. cit.

V. 3. Por primera vez en el poema aparece la mención al retrato, símbolo del objeto amoroso pasivo, que el enamorado tomará como pretexto para su monólogo. Ese interlocutor impasible, con su torturante carga de pretérito, reaparecerá en los poemas "Día dieciocho, Rescaldos de pensar" (V. 2) y "Día veintiséis, Semifinal" (V.7)

V. 11. Variante en HP:

ahora la ves quemada y sin audiencia

V. 18. Variante en HP y UNC:

y su cuenta de negras ovejas descarriadas

V. 22. Cfr. La llama fría:

-¿Te burlas?-

-Me burlo.

-Entonces, me amas. Bésame.

-No te amo, pero te beso.

Obras, p. 142.

Día diez,
LLAGADO DE SU SONRISA

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

¡Qué dura herida la de su frescura
sobre la brasa de mi frente!

5 Como a la mano hecha a los espinos
la hiere con su gracia la rosa inesperada,
así quedo mi duelo
crucificado en tu sonrisa.

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

V. 6-8. Variante en UNC:

La hiere con su dicha la rosa inesperada
Así quedó rendida mi suerte en tu sonrisa.

El cambio de rendir por crucificar da un giro radical a la herida del amante y la translada al nivel mítico y simbólico anunciado desde el poema "El naufragio" (V. 14-19), con sus alusiones veladas a las cinco heridas y la crucifixión de Cristo.

Día once,
 LLAGADO DE SU SUEÑO

- 1 Encima de la vida, inaccesible,
 negro en los altos hornos y blanco en mis volcanes
 y amarillo en las hojas supervivientes de octubre,
 para fumarlo a sorbos lentos de copos ascendentes,
 5 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,
 10 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,
 15 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,
 20 vida insular, que el sueño baña por todas partes.

V. 12-14. "Hay beneficio en los deseos, y beneficio en la saciedad de los deseos...te lo digo en verdad, Natanael, cada deseo me ha enriquecido más que la posesión siempre falsa del objeto mismo de mi deseo... Siempre he preferido el botón pleno de promesa a la flor abierta, el deseo a la posesión, el progreso al desenlace, la adolescencia a la edad madura." André Gide, Les nourritures terrestres, p. 73.

Día doce,
LLAGADO DE SU POESÍA

- 1 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,
5 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
10 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 solo dibujarla
15 y en cada pensamiento con sentirlo.

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

V. 8. Variante en UNC:

Yo voy por sus veredas claustrales que ilumina
V. 17. Cfr. José Gorostiza en el segundo movimiento de Muerte sin fin:
como este mar fantasma en que respiran
-peces del aire altísimo-
los hombres.

Día trece,
EL MARTES

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

5 Subirán por la tarde purpúrea de ese grano,
o bajarán al ínfimo ataúd de ese otro,
y han de decir: "Un poco de humo
se retorció en cada gota de su sangre."
Y en el humo leerán las pausas sin sentido
que yo no escribí nunca por gritarias
10 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.

V. I. El inicio de este poema retoma uno de los mitos personales de Owen, ya manifiesto en el poema "Día cuatro, Almanaque", V. 5-6: "Y, además, que ha de ser martes el 13/ en que sabrán mi vida por mi muerte." Hay en esta premonición una semejanza con el César Vallejo de "Piedra negra sobre piedra blanca", poema donde el peruano vaticina su muerte en Jueves, en París y con aguacero. Con todo, en Owen, más que de una muerte personal se trata de una muerte simbólica, con esperanza de resurrección, como lo establece la utilización de la granada. Vld. apartado "El azogue y la granada" de este trabajo.

Como ha observado Mircea Eliade: "La mayoría de las pruebas iniciáticas implica, en mayor o menor medida, una muerte ritual a la que sigue una resurrección o nuevo nacimiento. El momento central de toda iniciación está representado por la ceremonia que simboliza la muerte del novicio y su retorno a la compañía de los vivos. Pero vuelve a la vida como un hombre nuevo, asumiendo otra manera de ser. La muerte iniciática significa al mismo tiempo el fin de la infancia, la ignorancia y la condición profana." Rites and Symbols of Initiation, p. XII.

Xavier Villaurrutia también desarrolló el tema en los octosílabos de su "Soneto de la granada", donde considera al fruto símbolo de la materia y el espíritu, de la sensualidad oculta por la capa exterior de las convenciones. No habría que descartar una semejanza deliberada de Villaurrutia y Owen con "The Sick Rose" de William Blake, poema donde se establece una dicotomía entre la sensualidad libertaria y la represión social. El poema en cuestión de Villaurrutia dice así:

Es mi amor como el oscuro
panal de sombra encarnada,
que la hermética granada
labra en su cóncavo muro.

Silenciosamente apuro
mi sed, mi sed no saclada,
y la guardo congelada
para un alivio futuro.

Acaso una boca ajena
a mi secreto dolor
encuentre mi sangre, plena,

y mi carne, dura y fría,
y en mi acre y dulce sabor
sacie su sed con la mía.

Día catorce,
PRIMERA FUGA

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

V. 6. "Fuéronse pronto y juntáronse con los lotófagos, que no tramaron ciertamente la perdición de nuestros amigos; pero les dieron a comer loto, y cuantos probaban este fruto, dulce como la miel, ya no querían llevar noticias ni volverse; antes deseaban permanecer con los lotófagos, comiendo loto, sin acordarse de volver a la patria." *Odisea*, canto IX. Los lotófagos, pues, eran seres que al comer la flor de loto olvidaban su lugar de origen (Owen come el loto al casar con mujer extranjera, y pierde -simbólicamente- la memoria y el deseo de volver a México). El tema fue desarrollado antes y más apilamente por Alfred Tennyson en uno de sus poemas más célebres, "The Lotos-Eaters". La estrofa más cercana al peregrinar del Sindbad oweniano que encuentra tierra distinta a la suya, pero su alma permanece inalterable, es la siguiente:

They sat down upon the yellow sand,
 Between the sun and moon upon the shore;
 And sweet it was to dream of Patherland,
 Of child, and wife, and slave; but evermore
 Most weary seemed the sea, weary the oar,
 Weary the wandering fields of barren foam.
 Then some one said, 'We will return no more';
 And all at once they sang, 'Our island home
 Is far beyond the wave; we will no longer roam.'

Frank Kermode, John Hollander, The Oxford Anthology of English Literature, v. II, p. 1193.

Día quince,
SEGUNDA FUGA
("Un coup de dés")

- 1 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.

Entrecruzamiento entre el poema de Stephane Mallarmé "Un golpe de dados jamás abolirá el azar" y la versión original de Sindbad: el resultado es un nuevo personaje y una nueva situación. La "erudita tortura" del Anciano del Mar a que nos referimos en el apartado "El heroísmo de ser hombre" de este trabajo: gracias al alcohol que su astucia elabora, Sindbad vence al Anciano del Mar que lo esclaviza. Traducción de Owen: gracias al alcohol -riesgo, aventura, irreverencia- y su paz ilusoria, es posible vencer -y salvar- la tradición. El poema continúa "El compás roto" del poema del "Día siete". La paradoja del alcohol como "ancla segura" justifica la navegación inmóvil de este Sindbad varado. Vid., además, la nota al V. 10 del poema "Día veinticuatro, Y tu retórica", donde se amplía la explicación de la cita mallarmeana.

Día dieciséis,
EL PATRIOTERO

- 1 Para qué huír. Para llegar al tránsito
heróico 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;
5 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 marnero
que conquistó siete poemas,
10 pero la octava vez vuelve sin nada."

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

- 15 La luz miniatuista seguirá dibujando
sus intachables árboles, sus pajaros exactos,
ipero 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
20 de un diablillo churrigüesco
y de una cascada con su voz de campana cascada.

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

Primera edición en Letras de México, vol.IV, núm. 15, 1o. de marzo de 1944. Fue uno de los poemas que más tardíamente incorporó Owen a Sinbad el varado. Su escritura tuvo lugar seguramente en uno de los instantes de apartamiento, cuando el fatigado Sinbad vacilaba entre seguir su peregrinar por los siete mares latentes en su interior o volver al punto de partida. El poema es, como la "Elegía del retorno" de Luis G. Urbina y "El retorno maléfico" de López Velarde, uno de los mejores textos sobre el autoexilio y uno de los más autobiográficos de Owen. Fernando Charry Lara cuenta que cuando le solicitó a Owen un poema para publicar en la Revista de la Universidad de Colombia, el poeta le entregó inmediatamente Varado Sinbad. Owen había vuelto a Colombia, tras un segundo intento infructuoso por reintegrarse a México. De ahí esa imposibilidad de volver a una tierra donde se le recordaba como un colaborador posiblemente extranjero, como tantos otros, que colaboraron en las páginas de Ulises y Contemporáneos.

V. 7. Cfr. José Rojas Garcidueñas: "...en una céntrica esquina de México encontré a Octavio Barrera y él me presentó a su acompañante: 'el señor Gilberto Owen' y cruzamos unas cuantas frases.

"Mi primera impresión fue que aquello era una broma, entre tantas de Octavio, porque yo recordaba muy vagamente el nombre de Owen relacionándolo con las letras de los veinte, pero de un modo impreciso había pensado varias veces que Owen sería un colaborador extranjero que a veces publicaba cosas en revistas mexicanas, sería tal vez centro o

sudamericano porque ¿cómo, si no, nunca lo había visto ni oído de él referencia de alguien que lo frecuentase?; también podría ser que hubiese desaparecido años atrás o que fuese un pseudónimo que alguien usó antes y, en todo caso, se robustecía mi sospecha de que Barreda había pronunciado un nombre fantasma". Cit. por Inés Arredondo, "Apuntes para una biografía", p. 46-47.

Día diecisiete,
NOMBRES

- 1 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,
- 5 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:
- 10 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."
- 15 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
- 20 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
- 25 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."

López Velarde afirmaba en "Novedad de la patria" que ésta "admite de comensales a los sinceros, con un solo grado de sinceridad". El poema de Owen lleva a la práctica esta necesidad de cantar al país con la "épica sordina" y el "íntimo decoro" exigidos por el jerezano. El poema es, además, una respuesta a las ideas que Owen desarrolló en su ensayo "Poesía y Revolución": "Ahí estábamos, con un grave fervor sin teatralidades, a esculpir su rostro nuevo, a expresar en su perfil todas las fuerzas inefables que todos nuestros ángeles y la mayor parte de nuestros demonios nos iban mostrando, tentándonos no importaba si a salvarnos o a perdernos, pero a salvarla." El Tiempo, Bogotá, Colombia, 25 de febrero de 1934.

V. 8. Mazatlán.

V. 15. Margarita Estrada, madre de Owen, era de origen michoacano.

V. 16. Así se refiere Owen a su padre, de origen irlandés. Reaparecerá como "el largo frío rubio que era idéntico a Buffalo Bill" en v. 16-17 del poema "Día veinte, Rescaldos de cantar".

V. 22-23. Alusión a la etapa toluqueña (1918-1923) de Gilberto Owen.

Día dieciocho,
RESCOLDOS DE PENSAR

- 1 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
- 5 surgieron 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.

Día diecinueve,
RESCOLDOS DE SENTIR

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

5 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,
10 como si todas las estrellas nos hubiesen llorado
toda la noche, huérfanas.

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

Y aún esperan su cita son Nausicaa
para llorar lo que Jamás perdimos.

20 El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

V. 14. Cfr. v. 2 del poema "Día primero": "Sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora".

V. 20. Cfr. Este Corazón -con mayúscula- que el amante usa en los ojos, ¿no es un homenaje al soneto de Sor Juana Inés de la Cruz "En que satisface un recelo con la retórica del llanto"?

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me viese deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

Día veinte,
RESCUENTOS DE CANTAR

1 Mas 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.

5 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
10 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,
15 y los salmos, la azada, el caer de la tierra
en el sepulcro del largo frío rubio
que era idéntico a Buffalo Bill
pero más dueño de mis sueños.

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.

20 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
25 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 está muy relacionado con el pitagorismo que Jaime García Terrés ha estudiado en detalle. Para nuestra lectura, es ilustrativo un fragmento del Pitagoras de José Vasconcelos, que Owen debe haber conocido. La diferencia que Owen establece en el poema entre la vida vivida y la inventada por la poesía, resulta más clara a la luz del siguiente fragmento de Vasconcelos: "El universo infinito está compuesto de partes que se mueven según ritmos uniformes. Cada cuerpo, al vibrar en el espacio, emite un sonido, más o menos agudo, según la velocidad que lleva; la ley de los movimientos en el cosmos es la misma que la de los sonidos en la escala musical. En el cielo, los astros son como las notas de la octava; al girar en sus órbitas, producen un agrandado concierto, armonía sublime que los oídos humanos no escuchan porque se han acostumbrado a él, como los habitantes de las costas al ruido del mar, o porque sus oídos son imperfectos; tal es la tesis original del pitagorismo." José Vasconcelos. Pitagoras. Una teoría del ritmo. México, Cultura, 1921, p. 41.

V. 13. La identidad de esta tangible y laica Rosa de Lima ha ido aclarándose con el paso de los años. La noticia más fehaciente la proporciona una carta dirigida por Carlos Rodríguez Saavedra a Jaime García Terrés: "Conocí del paso de Owen por Lima cuando yo estaba en la Universidad -hacia 1940- y me interesó de inmediato. Supe vagamente de su poesía y de su insólita calidad de conversador, particularmente en diálogo con Martín Adán. Algunos años después Rosa Alarco me contó de su enamoramiento por Owen. Rosa era linda, inteligente y fue la primera limeña que sustituyó los modos tradicionales e hispano-católicos de su ambiente por otros, personales y auténticos, aunque sin necesidad de ruptura ni estridencia alguna... Música, formada en el Conservatorio Nacional, Rosa era amiga de cantantes populares ("Y la guitarra de Rosa de Lima/ transfigurada por la voz plebeya"). Viajó muy joven a Europa, después de su enamoramiento con Owen. Luego vivió en Nueva York, donde casó con un instrumentista norteamericano, Bob D'Avray, con quien tuvo una niña. Divorció y regresó a Lima. Algunos años más tarde estuvo un tiempo en París y regresó al Perú para dedicarse a la recopilación del folklore costeño y andino. Ajena a todo dogmatismo, se identificó muchas veces con posiciones avanzadas y causas populares. Murió en Lima en 1978. La universidad de San Marcos ha creado un instituto de etnomusicología que lleva su nombre. Estoy seguro, por otra parte, que no guardó obra alguna de Gilberto Owen, como ha supuesto Inés Arredondo, aunque conservaba sí un recuerdo vivo de su inteligencia. Rosa era prima de Martín Adán." La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, núm. 200, agosto de 1987, p. 94.

Día veintiuno,
RESCOLDOS DE GOZAR

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

Ni ese beifo 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
10 y en destejerlos por la noche.
Y mi sed verdadera
sin esperanza de llegar a Itaca.

Día veintidós.
TU NOMBRE, POESÍA

- 1 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 ícritos;
5 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.

- 10 Tregar, tregar sin pausa de una espina a la otra
y ser esta la espina cuadragesima,
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,
pero siempre una brasa más arriba,
15 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

- 20 y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,
que eres tú, que no yo, tuya y no mía,
la voz que se desangra por mis llagas.

El poema es afín a poemas de los Contemporáneos en los cuales tratan de definir la poesía en general y su poética en particular. Véase en este sentido la selección de las "Poéticas" de los Contemporáneos reunidas por Luis Mario Schneider: Revista de Bellas Artes, núm. 8, noviembre de 1982, p. 36-41.

"Poesía", que inaugura Reflejos de Villaurrutia, mantiene semejanzas con el poema de Owen, especialmente en la primera y la última estrofa:

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despestar.

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,

por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

Compárense, además, los dos últimos versos del poema de Owen con la primera estrofa de "Poesía" de Torres Bodet:

Mientras callas, escucho
lo que jamás tu voz podrá decirme,
porque entre tu palabra y tu silencio
hay la misma distancia
que entre la idea que se forma un cielo
de la luz y la luz, la nunca oída.

Día veintitrés,
Y TU POÉTICA

- 1 Primero esta 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,
5 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,
10 los párpados pesados de buscarme por el cielo de la muerte.

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

Primera edición, junto con "Día veinticuatro, Y tu retórica", en Revista de las Indias de Bogotá, núm. 79, Julio de 1945. Ambos poemas aparecen bajo el encabezado "Poética". Como señalamos en la primera parte de este trabajo, los dos textos constituyen el sustento teórico más importante del poema.

V. 1-5. Reelaboración de los misterios que tienen lugar en el paso de la noche hacia el día, primer motor del naufragio de Sinbad: "Esta mañana te descubro con el rostro tan desnudo, que temblamos." La música de la poesía -"pianos que se dejan encendidos hasta el alba"- cesa con la llegada de la luz. El concepto de caos es tomado por Owen en su sentido religioso de la mayor parte de las teogonías, como aclara en una carta a Elías Nandino a propósito de la muerte de Villaurrutia: "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." Obras, p. 290. El naufragio del mar amoroso se encuentra, pues, en la noche de su Caos, en su mundo sin Dios. La lectura de Northrop Frye a este concepto, aclara la idea oweniana: "El Caos o abismo con que nos encontramos al comenzo del Génesis también está muy relacionado con el mar demoniaco. Recordemos que el relato del Edén parecía incluir un mar de agua dulce bajo la tierra, del que surgían los cuatro ríos del Edén... Sólo una vez en la historia estas dos masas de agua dulce, resultaron ser destructivas, cuando saltaron todas las fuentes del gran abismo, y las compuertas del cielo se abrieron para producir el Diluvio (Génesis 7,11). De esa manera el Diluvio fue, en cierto sentido, la anulación de la Creación y el retorno del Caos." El Gran Código, p. 173.

Día veinticuatro
Y TU RETORICA

1 Si lo escribió mi prisa feliz, ¿con qué palabras,
cómo dije: "palomas cálidas de tu pecho"?
En sus picos leería: brasa, guinda, clamor,
5 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 su traje de cera de desnudez rendida,
pero el mar las sufría proras inexorables
10 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
15 y habérlas 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
20 y que de tu milagro sólo supe la piel.

V. 10. El verso -central en este poema y eje teórico del Sinbad- recupera una idea ya expresada en la "Poética" de Línea, donde la mujer y la poesía -forma y substancia- se confunden deliberadamente: "Esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María... Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca." (el subrayado es mfo). Obras, p. 58. El "aún sangran mis labios" de este poema del Sinbad puede leerse, entonces, como una idea inalterable del enfrentamiento del poeta con la forma inaprehensible, incomprensible, tanto de la poesía como del objeto amoroso: la "prisa feliz" es lo que llamamos inspiración inmediata; de ahí que sólo a través de las "simples figuras retóricas", esto es, a través de los espejismos que son las metáforas, creamos llegar a poseer la realidad invisible de las cosas. En el ensayo "Poesía -¿pura?- plena", Owen nos ayuda a traducir mejor el sentido de este poema en particular. Al referirse a la poesía pura, que en su opinión nace con Poe, señala: "su primer mandamiento...es la fe: fe en la presencia invisible de la poesía, fe, como la paloma kantiana, en que se puede volar mejor en el vacío, sin la resistencia del aire...El verdadero y patético drama mallarmeano es en verdad este dilema entre el mutismo y la impureza, este problema de la sensualidad en la poesía pura, que él trató de resolver, naturalmente, eliminando a la sensación para quedarse con la abstracción, sin comprender a qué peligro de música se acercaba, ni la herejía que era adorar a la poesía en un becerro de oro sonoro. Había una vez un músico ciego que confundió a su mujer con un violín y murió de no lograr nunca afinarla... El error de Mallarmé nos parece ahora haber sido el empeñarse en confundir, en identificar que el vaso fuera también de agua, ni siquiera de hielo." Obras, p. 225-228.

Día veinticinco.

YO NO VI NADA

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

5 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.

10 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.

15 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.

En la edición de RUC, este poema lleva el número 17. Faltan, entonces, todos los Rescaldos, así como "Día veintidós, Tu nombre, poesía", "Día veintitrés, Y tu poética", "Día veinticuatro, Y tu retórica".

V. 8-10. Variante en UNC:

Como columnas en la nave de una iglesia desierta
Que pudo ser el vientre de una ballena exagerada.

V. 11-19. Variante en UNC:

De llamar a mi puerta y negarme y mirar
Luego por la ventana que sí estaba yo adentro,
Pero no hubo, no hubo
Quien cerrara mis párpados a tiempo,
Sucesión de naufragios, inconclusos
No por la cobardía de salvarme,
Pues yo llamaba al buitre de tu luz
A que me devorara mis pecados,
Pero mis vicios renacían siempre.

Día veintiséis,
SEMIFINAL

- 1 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.
- 5 Ya será el ruido cuando las pisemos;
ya será de papel su carne de palabras,
exánimes sus rostros en la fotografía,
ciudad amalecita que el furor salomónico ha de poblar de bronce,
ya no serán si van a ser de todos.
- 10 Fueron sueños sin tregua, delirio sin cuartel,
amor a muerte fueron y perdí.

V. 9. Los amalecitas, según anota J.L. Bernard, eran "un pueblo enigmático mencionado en la Biblia y en los anales concernientes a tradiciones egipcias. Ama =cielo, cosmos; EI= Dios, en el sentido cristiano de EI...La Biblia los hace aparecer como enemigos de los hebreos; Saúl los exterminó en el territorio de Canaan, con David. Fueron por lo tanto el único pueblo que los egipcios de la Epoca Alta admitieron para contraer matrimonio con su aristocracia, así como para la iniciación en la suprema Jerarquía del sacerdocio. Para esta anomalía no hay sino una explicación: los amalecitas escaparon del Diluvio, durante el cual vivieron sobre una alta montaña -el Cáucaso, sin duda. Después del cataclismo, descendieron del cielo (de ahí su nombre), portando los libros sagrados del ciclo anterior y, quizás, nuevas revelaciones; a los ojos de los egipcios, eran expertos en magia divina, magos. Estos misteriosos amalecitas son seguramente el mismo pueblo que los elamitas de los confines de Irán y Mesopotamia y que la tribu de magos iraníes, todos detentadores de una magia cósmica, muy antigua, casi prediluviana. Tras su retorno desde las alturas, este pueblo se dispersó bajo la presión de pueblos militares... Estos montañeses modernos (los cruzos) poseen una religión secreta, ni cristiana ni judía ni musulmana, y sus ritos de iniciación no son comunicables a extraños." Dictionnaire de l'insolite, p. 17. Hay en esta cita una semejanza con la cofradía de "numerables lectores" exigida por Owen, y con el "archipiélago de soledades" de su generación, expulsados de todas partes, menos de los dominios de la poesía. El "furor amalecita" de Owen simboliza también el descenso desde las alturas emprendido por Sindbad, como hemos examinado.

V. 10-11. En la edición de UNC -quizá por un error tipográfico- aparecen como los versos finales del poema anterior, "Día veinticinco, Yo no vi nada".

Día veintisiete,
JACOB Y EL HAR

1 Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho más
despladada,
 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,
5 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 poesfa y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas.

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

Día veintiocho,
FINAL

- 1 Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran en erupción.
Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo el
trópico a la espalda.
Y aun antes
los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda.
- 5 Antes aun
ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta
matan a su pupilo:
¿Qué va a llevar más que el puñal del grito último a su Amo?
¿Qué va a mentir?
"Lo hiciste ciego y vuelve humo pues ardió como Te amo."
- 10 Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez.

Bogotá, 1942.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu Gómez, Ermilo y Carlos G. Villenave. Antología de prosistas modernos de México. México, Talleres Linotipográficos Carlos Rivadeneyra, 1925.

Abreu Gómez, Ermilo. Clásicos, románticos, modernos. México, Ediciones Botas, 1934.

Agamben, Giorgio. "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la melancolía". En Revista de la Universidad de México, Nueva Época, no. 11, marzo de 1982.

Angus, S. The Mystery Religions and Christianity. New York, Charles Scribner's Sons, 1925.

Arellano, Jesús. "Las obras de Gilberto Owen". Nivel, México, núm. 40, abril de 1962, p. 6-7.

Arredondo, Inés. "Apuntes para una biografía", en Revista de Bellas Artes (México, D.F.), núm. 8, noviembre de 1982, p. 43-8.

Auden, W.H. The Enchafed Flood. The Romantic Iconography of the Sea. Charlottesville, University Press of Virginia, 1979.

Bachelard, Gaston. El agua y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México, Siglo XXI Editores, 1982.

Bays, Gwendolin. The Orphic Vision. Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.

Bernard, J.L. Dictionnaire de l'insolite et du fantastique. Paris, Éditions du Dauphin, 1971.

Blanco, José Joaquín. Se llamaba Vasconcelos. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Bollnow, Otto F. Rilke, poeta del hombre. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, Taurus, 1963.

Brown, Peter. The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity. Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

Bush, Douglas. Pagan Myth and Christian Tradition in English Poetry. Philadelphia, American Philosophical Society, 1968.

Burton, Robert. The Anatomy of Melancholy. Edited in an all-english text by Floyd Dell & Paul Jordan-Smith. New York, Tudor Publishing Company, 1951.

Carballo, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México, Empresas Editoriales, 1965.

Cargill, Oscar, et al. (edit.) O'Neill and his Plays, Four Decades in Criticism. New York, New York University Press, 1961.

Carnero Hoke, Guillermo. "La muerte de Owen". En Diorama de la Cultura de Excelsior, 20 de abril de 1952, p. 5.

Caruso, Igor. La separación de los amantes. México, Siglo XXI Editores, 1982.

Castro Leal, Antonio. La poesía mexicana moderna. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Cattaul, Georges. Orphisme et prophétie chez les poètes françaises. Paris, Plon, 1965.

Ciger, Aparicio, M. y Peuro Carrió, F. Los dioses y los héroes. Madrid, Daniel Jorro Editor, 1912.

Cocteau, Jean. Le Testament d'Orphée. Paris, Regie Cassette Video, 1983.

Cohen, Sandro. "Sombra y exilio de Gilberto Owen". La vida literaria, nueva época, núm. 1, p. 127-135.

Conrad, Joseph. Letters. Edited by Edward Garnett. New York, Charter Books, 1962.

Coronado, Juan. "Novela como nube: prosa como poesía (un acercamiento a Owen)". La Vida Literaria. loc. cit., p. 139-147.

Contemporáneos, Revista Mexicana de Cultura. Junio de 1928 a diciembre de 1931. Edición facsimilar. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 7 v.

Cuesta, Jorge. Antología de la poesía mexicana moderna. México, Contemporáneos, 1928.

----- Poemas y ensayos. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 4 v.

----- Poemas, ensayos y testimonios. (Tomo V de Poemas y ensayos). Edición y recopilación de Luis Mario Schneider. México, Difusión Cultural de la UNAM, 1981. (Textos de Humanidades, 28).

Davidson, Gustav. A Dictionary of Angels. Including the Fallen Angels. New York, The Free Press, 1971.

Deming, Robert H. (ed.) James Joyce. The Critical Heritage, 1902-1927. New York, Barnes & Noble, 1970.

Eliade, Mircea. Méphistophélès et l'androgyne. Paris, Gallimard, 1962.

-----. Rites and Symbols of Initiation. New York, Harper & Row, 1958.

Eliot, T.S. Four Quartets. London, Faber & Faber, 1974.

-----. The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. New York, Barnes & Noble, 1960.

-----. The Three Voices of Poetry. New York, Cambridge University Press, 1954.

-----. The Waste Land and other Poems. London, Faber & Faber, 1972.

Encyclopaedia Judaica Jerusalem. Jerusalem, Keter Publishing House, LTD., 16 v.

Ferguson, George. Signs and Symbols in Christian Art. New York, Oxford University Press, 1961.

Ficino, Marsilio. The Book of Life. Irving, Texas, Spring Publications, University of Dallas, 1980.

Flowers, Betty S. Browning and the Modern Tradition. London, The MacMillan Press, 1976.

Freedman, Ralph. The Lyrical Novel. New Jersey, Princeton University Press, 1977.

Frenz, Horst. Eugene O'Neill. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1971.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. New Jersey, Princeton University Press, 1957.

----- (ed.) Romanticism Reconsidered. New York, Columbia University Press, 1963.

-----. The Great Code. The Bible and Literature. New York, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1982.

García Ponce, Juan. "Gilberto Owen". Las huellas de la voz. México, Ediciones Coma, 1982, p. 111-116.

García Terrés, Jaime. Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen. México, Ediciones Era, 1980.

Gide, André. Les nourritures terrestres. Suivi de Les nouvelles nourritures. Paris, Gallimard, 1984.

Glauser, Alfred. Le poème-symbole. De Scève a Valéry. Paris, A.G. Nizet, 1967.

Glicksberg, Charles I. Tragic Vision in Twentieth-Century Literature. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.

Gombrich, E.H. Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. London, Paldon, 1972.

Gorostiza, Celestino. "Un poema vivo (Linea)". Sur, Buenos Aires, primavera de 1931, num. 4.

Gorostiza, José. Poesía. Primera reimpression, México; Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1977.

Grabner-Halder, Anton. La Biblia y nuestro lenguaje. Hermenéutica concreta. Barcelona, Editorial Herder, 1975.

Graves, Robert. The Greek Myths. London, Penguin Books, 1982, 2 v.

----- y Raphael Patai. Hebrew Myths. The Book of Genesis. New York, Greenwich House, 1983.

Gray, William G. The Ladder of Lights. York Beach, Maine, Samuel Welser, 1981.

Guthrie, W.K. Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique. Paris, Payot, 1956.

Jarnés, Benjamín. "Arte en dos alas". Ariel disperso. Mexico, Editorial Stylo, 1946, p. 81-90.

Jiménez, José. El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo. Barcelona, Editorial Anagrama, 1982.

Kierkegaard, Sören. Diario de un seductor. Buenos Aires, Emece Editores, 1958.

----- . The Last Years. Journals, 1853-1855. Edited and translated by Ronald Gregor Smith. New York, Harper & Row Publishers, 1965.

Landsberg, Pablo Luis. Experiencia de la muerte. Versión española de Jesús Ussía. México, Editorial Séneca, 1940.

Langbaum, Robert. The Modern Spirit. New York, Oxford University Press, 1970.

-----, The Poetry of Experience. London, Penguin Books, 1974.

Lautréamont, Isidore Ducasse Comte de. Oeuvres Complètes. Paris, Le Livre de Poche Classique, 1963.

Lehman, B.H. Carlyle's Theory of the Hero: Its sources, Development, History, and Influence on Carlyle's Work. Durham, Duke University Press, 1928.

Lenormand, Henri René. Failures. Time is a Dream. Translated from the French by Winifred Katzin. New York, Alfred A. Knopf, 1933.

León Calcedo, Adolfo. Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta. México, INBA-LEEGA, 1988. (Premio Bellas Artes de Literatura, Ensayo Literario "José Revueltas" 1986).

Mendoza López, Margarita. "Recuerdos de Gilberto Owen", en México en la Cultura, sup. de Novedades, 10. de marzo de 1953, p. 7.

Michaud, Guy. Le visage intérieur. Pour une anthropologie de l'écrivain. Paris, Editions A. G. Nizet, 1974.

Mickle, Alan D. Six plays by Eugene O'Neill. New York, Horace Liveright, 1969.

Moretta, Eugene L. Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Cuadernos de la Gaceta, 19).

Muecke, D.C. Irony. London, Methuen & Co., Ltd., 1970. (The Critical Idiom, 13).

Obregón, Álvaro. Ocho mil kilómetros en campaña. Edición facsimilar de la de la Viuda de Ch. Bouret, 1917. México, Editorial del Valle de México, 1980.

O'Neill, Eugene. Nine plays. Selected by the author. Introduction by Joseph Wood Krutch. New York, The Modern Library, 1941.

O'Neill, Eugene. Teatro escogido. Traducción y prólogo de Leon Miriás. Madrid, Aguilar, 1958.

Ortega Noriega, Sergio. El edén subvertido. La colonización de Topolobampo, 1886-1896. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1978.

Ortiz de Montellano, Bernardo. Sueños. Una botella al mar. Edición y prólogo de María de Lourdes Franco Bagnouls.

México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1983.

Palacios, Emmanuel. "Novela como nube de Gilberto Owen", en Bandera de Provincias (Guadalajara, Jal.), num. 5, 1a. qna. de Julio de 1929, p. 4.

Panofsky, Dora, Erwin Panofsky. Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol. New York, Pantheon Books, 1956.

Panofsky, Erwin. The Life and Art of Albrecht Durer. New Jersey, Princeton University Press, 1971.

Patal, Raphael. Myth and Modern Man. New Jersey, Prentice Hall, 1972.

Paz, Octavio. "Gilberto Owen y la Alquimia". Sombras de obras. México, Selx Barral, 1983, p. 288-294.

----. Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Peckham, Morse. Beyond the Tragic Vision. The Quest for Identity in the Nineteenth Century. New York, Braziller, 1962.

Raglan, Lord. The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama. London, Watts & Co., 1949.

Raitt, A.W. Villiers de L'Isle Adam et le mouvement symboliste. Paris, Librairie Jose Corti, 1965.

Rank, Otto. El mito del nacimiento del héroe. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1961.

-----. The Double. A Psychoanalytic Study. Translated and with an introduction by Harry Tucker Jr. Chapel Hill, the University of Carolina Press, 1971.

Raymond, Marcel. De Baudelaire al Surrealismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Riffard, Pierre. Dictionnaire de l'esoterisme. Paris, Payot, 1983.

Rilke, Rainer María. Cartas sobre Cézanne. Barcelona, Paidós Estética, 1985.

Rogers, Robert. The Double in Literature. Detroit, Wayne University Press, 1970.

Rojas Garcidueñas, José. "Gilberto Owen (Notas y documentos sobre su vida y su obra)", en Anales del Instituto de

Investigaciones Estéticas (México, D.F.), UNAM, núm. 40, 1971, p. 73-99.

Rosenthal, M.L., Gall, Sally L. The Modern Poetry Sequence: The Genius of Modern Poetry. New York, Oxford University Press, 1983.

Rougemont, Dennis de. Comme Toi-Même. Essais sur les mythes de l'amour. Paris, Editions Albin Michel, 1961.

Segovia, Tomás. "Nuestro 'contemporáneo' Gilberto Owen", en Actitudes. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 155-188.

Seward, Barbara. The Symbolic Rose. New York, Columbia University Press, 1970.

Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos ayer. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Strauss, Walter A. Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature. Cambridge, Harvard University Press, 1971.

The Book of the Thousand Nights and a Night. Translated and annotated by Richard F. Burton, v. VI, p. 1-81. Privately printed by the Burton Club, s.p.l.

The Interpreter's Dictionary of the Bible. An Illustrated Encyclopaedia. New York, Abingdon Press, 1962, 4 v.

Thorslev, Peter L. The Byronic Hero, Types and Prototypes. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1962.

Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose. Paris, Editions du Seuil, 1978.

Torres Bodet, Jaime. "Novela y nube". Contemporáneos (México, D.F.), núm. 4, septiembre de 1928, p. 87-90.

----- Tiempo de arena. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Valéry, Paul. Oeuvres. Paris, Librairie Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 2 v.

Van der Hart, Rob. The Theology of Angels and Devils. Notre Dame, Indiana, Fides Publishers, 1972.

Vidrac, Charles. Théâtre. (Vol. 2. Michel Auclair. Le Pèlerin. L'air du temps.) Paris, Gallimard, 1948.

Villaseñor, Margarita. "La tumba de Gilberto Owen". El Sol de México en la Cultura, sup. cult. de El Sol de México, 6 de noviembre de 1977, p. 11.

Villaurrutla, Xavler. Obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Wilson, Edmund. Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930. New York, Charles Scribner's Sons, 1947.

Wilson, James D. The Romantic Heroic Ideal. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1982.

Woodward, Jocelyn M. Perseus. A Study in Greek Art and Legend. Cambridge, Cambridge University Press, 1937.