



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**METAPOESÍA EN GILBERTO OWEN**

**TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:  
VÍCTOR ABRAHAM TRUJILLO SOLÍS**

**ASESORA:  
MTRA. PATRICIA LUCÍA ÁVILA DÍAZ**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX**

**2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*A mis padres, María del Carmen y Víctor Manuel,  
que se encontraron desde niños.*

Quiero agradecer:

A mi asesora, la maestra Patricia Lucía Ávila Díaz, por su generosidad y guía, sin las cuales este trabajo habría sido imposible.

A mis padres, Víctor Manuel y María del Carmen, por ser tierra de todo lo que soy.

A Lidya Cota, por su amor, comprensión, paciencia y complicidad a lo largo de estos cuatro años.

A mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Introducción  | 6  |
| <b><u>I. El horizonte de la metaliteratura</u></b>                                | 9  |
| I.I Metaliteratura y modernidad   | 10 |
| I.II Metapoesía   | 13 |
| I.III Metapoesía y metalenguaje   | 14 |
| I.IV Las funciones del lenguaje   | 16 |
| I.V Los conceptos de metalenguaje   | 18 |
| I.VI Poética incorporada, poética teórica y poesía<br>crítica                     | 22 |
| I.VII La distinción de los metaniveles  | 24 |
| I.VIII Los planos de lectura o isotopías  | 33 |
| <b><u>II. Las interpretaciones del <i>Sindbad</i></u></b>                         | 38 |
| II.I <i>Los tres mundos</i> de Jaime García Terrés                                | 42 |
| II.II Símbolo y mito según Tomás Segovia  | 45 |
| II.III Vicente Quirarte: el discurso amoroso                                      | 49 |
| II.IV Alcoholismo en el <i>Sindbad</i> : la interpretación de<br>Evodio Escalante | 51 |
| II.V La figura del padre según Guillermo Sheridan                                 | 53 |
| II.VI Alfredo Rosas: la presencia del mal   | 56 |

|  |     |
|--|-----|
| <b><u>III. Los metaniveles de análisis en <i>Sindbad el varado</i></u></b> | 61  |
| III.I El naufragio y la pérdida del nombre                                 | 66  |
| III.II La inmovilidad  | 73  |
| III.III Las <i>llagas</i>  | 86  |
| III.IV Los poemas “añadidos”   | 103 |
| III.V El fin de la <i>Bitácora</i>   | 119 |
| <br>   |     |
| <b><u>IV. Conclusiones</u></b>   | 126 |
| IV.I Límites de la interpretación  | 126 |
| IV.II La poética de Gilberto Owen  | 132 |
| <br>   |     |
| Bibliografía   | 136 |

## INTRODUCCIÓN

La mayoría de los estudios críticos sobre *Sindbad el varado* menciona su carácter metapoético. A lo largo de la obra de Owen se aprecia una honda preocupación lírica. Para él, la poesía no es sólo una cuestión intelectual, sino algo que atañe a la existencia entera, vinculado a la divinidad y a la propia alma. Sin embargo, hasta ahora no se ha hecho un estudio específico sobre el asunto. En esta tesis intento analizar el discurso metalingüístico, metatextual y metaliterario del poema más célebre del autor de Contemporáneos. En otras palabras: describir los procedimientos por medio de los cuales el *Sindbad* se refiere al lenguaje, a la poesía y, por consecuencia, a sí mismo.

Desde el siglo XIX, los escritores románticos habían elevado el arte a la categoría de religión, de posibilidad única frente al nuevo mundo burgués. A partir de entonces, la reflexión sobre el fenómeno literario se convierte en actividad central entre los escritores. La poesía misma se vuelve asunto del poema. La literatura adopta una posición crítica hacia el lenguaje y hacia sí misma.

Los versos de Owen son polisémicos. El autor aborda el misterio de la poesía — cuya importancia es de orden ontológico— y lo entreteje con los más diversos motivos y referentes. Su discurso resulta susceptible de interpretarse de diversas formas. Así ha sido. Numerosos estudios han propuesto diferentes lecturas, muchas veces contrarias.

Aunque el análisis que aquí se realiza podría ser aplicado a todo el trabajo del autor, el estudio se enfoca sólo en *Sindbad el varado*, considerada su obra cumbre. No obstante, se hace referencia frecuente al resto de su literatura, la cual puede considerarse un corpus unitario.

La escritura de Gilberto Owen se encontró dispersa durante más tiempo que la del resto de su grupo. Durante 1953, la UNAM publicó *Poesía y prosa*, preparada por Josefina Procopio, donde se reúne buena parte de su trabajo conocido. Más tarde, en 1979, esta edición fue enriquecida y se publicó en el Fondo de Cultura Económica bajo el nombre de *Obras*. En la actualidad, se prepara otro compendio, que formará parte de la colección Archivos de la UNESCO.

La escasa difusión de los versos de Gilberto Owen se debió principalmente a su larga ausencia del país, así como a su natural desapego de los reflectores públicos. Desde los veinticuatro años, el poeta salió de México para colaborar en el Servicio Exterior. Mucha de su creación apareció fuera de su tierra. *Sindbad* se dio a conocer en Colombia. Otra buena parte se perdió, con seguridad, entre sus múltiples periplos. La correspondencia de Owen está llena de menciones a textos en los que trabaja, pero cuya existencia se desconoce en la actualidad.

Gilberto Owen careció durante mucho tiempo de lectores y críticos. Hoy en día, por fortuna, esta situación empieza a remediarse. Los estudios y las ediciones se multiplican e incluso aparecen algunos inéditos. Esta investigación busca ser un aporte al reconocimiento y conocimiento de su literatura; se estructura en cuatro capítulos.

En el primero se explican la metodología y los conceptos considerados; se definen con precisión los supuestos que regirán el acercamiento a la obra. En tanto que “metapoesía” es un término utilizado con diferentes acepciones —algunas de ellas harto contradictorias— iniciamos por definirlo. Una breve contextualización del fenómeno metaliterario y su significado en la cultura contemporánea se presenta como preámbulo en este capítulo. Los metaniveles de análisis del texto estético (metalingüístico, metatextual y



metapoético) propuestos por Leopoldo Sánchez Torre,<sup>1</sup> están expuestos aquí, pues servirán como eje central del análisis. El capítulo contiene además una exposición de la “Sistemática de las isotopías” de Francois Rastier, imprescindible para describir con la mayor objetividad la manera en que se construyen los planos de sentido de la obra, a partir de las relaciones semánticas.

El segundo capítulo presenta un resumen de algunos estudios —los más importantes— sobre Owen que revelan el funcionamiento de los planos de sentido. La reseña crítica de los trabajos de Jaime García Terrés, Tomás Segovia, Guillermo Sheridan, Vicente Quirarte, Alfredo Rosas Martínez, y Evodio Escalante se realiza para establecer el contexto de sus propuestas, hacer paralelismos y dialogar con ellos.

El análisis de *Sindbad el varado* se realiza en el tercer capítulo, verso a verso, de acuerdo a la metodología señalada. Por último, el cuarto capítulo presenta las conclusiones además de una reflexión en torno a sus posibles límites. Se retoman también la crítica y valoración de algunos aspectos de los estudios sobre Owen, los cuales han dado lugar a una de las polémicas más importantes de la crítica literaria moderna: la suscitada por *Poesía y alquimia*, de Jaime García Terrés, cuyo caso muestra, desde nuestra perspectiva, un ejemplo paradigmático de las desproporciones de la interpretación.

---

<sup>1</sup> *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, 1993.

## I. EL HORIZONTE DE LA METALITERATURA

Hablar de metaliteratura exige una revisión conceptual. El término es demasiado vago, los sentidos que los diferentes estudios le han dado son contradictorios. No es posible utilizar el concepto sin antes definir con claridad en qué sentido se está tomando. Las complicaciones que se presentan para quien desee usarlo sin ambigüedad no son menores. Estamos frente a un vocablo utilizado sin rigor. Sin embargo, su uso no es desdeñable. Vale la pena dedicar esfuerzos para fijarlo y volverlo eficiente en el campo de los estudios literarios. La metaliteratura puede brindar perspectivas metodológicas adecuadas para el análisis de una obra como la de Gilberto Owen.

En 1987, en un artículo llamado, “Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques”,<sup>2</sup> Amaryll Chanady llegaba a una conclusión similar en el ámbito de los estudios en lengua francesa e inglesa, y describía con acierto esta situación:

En dépit de la confusion qui entoure le concept de métalittérature, des problèmes théoriques qu'il puisse susciter, et de la profusion de termes utilisés de façon plus ou moins synonyme, il s'agit quand même d'un concept utile qui s'applique à toute une classe d'œuvres possédant des traits caractéristiques distinctifs. Il faudrait pourtant intégrer les *investigations* menées en anglais sur la *métafiction* avec celles poursuivies en français sur l'autoreprésentation et la spécularité pour ne pas prolonger ce qui ressemble à un dialogue de sourds.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Études françaises*, vol. 23, núm. 3, 1987, pp. 135-145.

<sup>3</sup> “A pesar de la confusión que existe en torno al concepto de metaliteratura, los problemas teóricos que implica y la profusión de términos utilizados de manera más o menos equivalente; *metaliteratura* es un concepto útil que se aplica toda una clase de obras que poseen características distintivas. Sin embargo, hace falta integrar las investigaciones llevadas a cabo tanto en Inglés —sobre la *metaficción*— como las realizadas en francés —sobre la *auto-representación* y *especcularidad*— para no prolongar lo que parece un diálogo de sordos” (*Op. cit.*, p. 145. La traducción es mía).

El contexto de los estudios sobre metaliteratura en español no es diferente. Es necesario comenzar el presente estudio con la definición del marco conceptual y la metodología que se utilizará para el análisis de *Sindbad el varado*, que bien puede ser definido como un metapoema.<sup>4</sup>

## I.I METALITERATURA Y MODERNIDAD

Uno de los rasgos distintivos de buena parte de la literatura moderna es su carácter autorreflexivo y autocrítico. En todos los géneros literarios, se pueden encontrar obras cuyo tema es la literatura misma. Estos textos destacan por tratar sobre su propio sentido y carácter. El poema de Mallarmé, *Un coup de dés*, por ejemplo, ha sido descrito por Roland Barthes como “la voluntad heroica de confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura”.<sup>5</sup> En la narrativa, *Rayuela*, de Julio Cortázar, es una novela que cuestiona las convenciones de su género, reflexiona sobre sí misma y el arte que la sustenta.

Son muchos los ejemplos y diversas las maneras en que se aborda el asunto literario. Estas obras han sido llamadas *metaliteratura*. En cada género se han utilizado términos como *metanovela*, *metateatro*, *metapoesía*, etc. Estos fueron propuestos por la crítica literaria, tomando como punto de partida el concepto lingüístico de *metalenguaje*. Es decir,

---

<sup>4</sup> Más recientemente, José Joaquín Montes Giraldo (“El vaciamiento conceptual de las disciplinas humanísticas por el abuso del prefijo meta”, *Boletín de Filología*, t. XLII, 2007, pp. 105-117) ha explicado tal inconsistencia por “la enorme proliferación de sentidos o valores de *meta-* sin aparente conexión entre ellos”, hecho que “lleva a que dichos elementos pierdan todo sentido, pues queriendo significarlo todo acaba no significando nada” (*ibid.*, p.115).

<sup>5</sup> *Ensayos críticos*, 1973, p. 127.

“la utilización del lenguaje para hablar del lenguaje mismo”.<sup>6</sup> A la misma lógica obedece la metaliteratura. Si metalenguaje es lenguaje que habla del lenguaje, metaliteratura es la obra literaria que se ocupa de la literatura.

Tanto la metaliteratura como los vocablos afines, son la reproducción de la noción lingüística en el terreno literario. Para el crítico español Gonzalo Sobejano, por ejemplo, “una novela que no se refiere sólo a un mundo representado, sino en gran proporción principalmente a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela de manera semejante a un metalenguaje”.<sup>7</sup>

Roland Barthes fue uno de los primeros en hablar de la cuestión. En su ensayo “Literatura y Metalenguaje”, explica:

Durante siglos nuestros escritores no imaginaban que fuese posible considerar la literatura como un lenguaje, sometido, como todo otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra, hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura.<sup>8</sup>

Roland Barthes relaciona el surgimiento de la metaliteratura con la “crisis de la buena conciencia burguesa”. Sin embargo, otros estudiosos han visto en el mismo fenómeno más que un desdoblamiento del lenguaje, una negación. Octavio Paz —por ejemplo— señala:

---

<sup>6</sup> Ana María Platas, *Diccionario de Términos Literarios*, 2004, p. 479.

<sup>7</sup> “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, núms. 512-513, 1989, pp. 4-6.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 127.

Se ha dicho que la poesía moderna es poema de la poesía. Tal vez eso fue verdad en la primera mitad del siglo XIX; a partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son críticas de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra.<sup>9</sup>

Como se verá, *Sindbad el varado* corresponde cabalmente con la descripción de Paz. Michel Foucault, por su parte, opina que la literatura moderna se caracteriza por “un movimiento hacia el afuera”. Según el filósofo francés:

Se acostumbra creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse a sí misma; en esta autorreferencia, habría encontrado el medio a la vez de interiorizarse al máximo (de no ser más que el enunciado de sí misma) y de manifestarse en el signo refulgente de su lejana existencia. De hecho, el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por “literatura” no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que una doblez, una dispersión más que un retomo de los signos sobre sí mismos.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *El arco y la lira*, 2003, p. 257.

<sup>10</sup> *El pensamiento del afuera*, 1997, p. 12.

Ya sea vista como un desdoblamiento, negación, crítica o alejamiento con respecto al lenguaje, es clara la existencia de una actitud nueva del arte literario hacia sí mismo.

## I.II METAPOESÍA

Al revisar los estudios sobre metapoesía (y sobre metaliteratura en general), resulta evidente que cada estudio, cada autor, reflexiona de manera distinta sobre el asunto. Los sentidos con los que se habla no varían radicalmente, pero sí presentan diferencias que obligan a reflexionar al respecto. Como señala Leopoldo Sánchez Torre, “una rápida lectura de los trabajos dedicados al tema nos permite observar que *metapoesía* es un término ambiguo, mal definido en muchas ocasiones y aceptado sin discusión en otras, y que buena parte de las confusiones a él adheridas derivan ya de confusiones propias del correlato lingüístico”.<sup>11</sup>

Las investigaciones sobre metapoesía (o lo que ellos identifican como metapoesía), en diversos autores, asumen el término sin definirlo. Pasan por alto cualquier ponderación. Para Sánchez Torre, la metaliteratura “se asocia a fenómenos muy diversos (y, muchas veces, muy distintos de la metaliteratura); esta despreocupación teórica conduce, como es lógico, a conclusiones erradas”.<sup>12</sup>

Por otro lado, la mayoría de los diccionarios de retórica y poética ni siquiera registran las entradas *metapoesía* o *metaliteratura*.<sup>13</sup> Esto nos habla del carácter poco

---

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> En la bibliografía aparecen más de doce diccionarios especializados (todos a los que hubo acceso) de retórica, poética y términos literarios en general que se consultaron para esta investigación; en la mayoría no se encontró la entrada metapoesía, ni las entradas metaliteratura o metanovela. Únicamente en la *Routledge*

“científico” con que se ha tratado la cuestión. *La poesía en el espejo de poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, el trabajo de Leopoldo Sánchez Torre, destaca porque define estos conceptos para integrarlos a un marco teórico que los vuelve plenamente funcionales para la comprensión de la literatura.

El poeta español, Guillermo Carnero, quien también ha tratado el tema, propone una definición de metapoésía bastante acertada, que posteriormente habrá oportunidad de matizar:

Metapoésía es el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía, la relación entre autor, texto y público. Con otras palabras, un metapoema es un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamiento y demás circunstancias. No hace falta decir que un metapoema podría, al menos en principio, constar sólo del segundo nivel, o nivel reflexivo.<sup>14</sup>

### I.III METAPOESÍA Y METALENGUAJE

Como se ha señalado, la mayoría de las confusiones sobre el concepto de metaliteratura tiene su origen en el “correlato lingüístico”: el metalenguaje. La crítica

---

*Encyclopedia of Narrative Theory* (David Herman, New York, 2005) aparecen la entrada *metafiction* y *metanarrative coment*. *Metafiction* también aparece en el *Dictionary of literary and thematic terms* (Edgard Quinn, New York, 1999), donde además está la entrada *metatheatre*. *Metafiction* equivale básicamente al concepto de metanovela, definido por Gonzalo Sobejano, al que ya se hizo alguna referencia. *Metatheatre*, es definido como la presencia de una representación teatral en una obra dramática, y se cita como ejemplo el conocido montaje de los actores cómicos en *Hamlet*.

En la bibliografía aparecen también los trabajos consultados que estudian casos de metapoésía y, salvo un par, ninguno propone una definición del concepto ni hace alguna referencia a la cuestión.

<sup>14</sup> “La corte de los poetas: Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de occidente*, 1983, núm. 23, p. 57.

literaria nombró “metaliteratura” al fenómeno que se trata de situar, basándose en postulados lingüísticos. Sin embargo, la reflexión crítica para adaptar esta noción a los estudios literarios se pasó por alto. Sánchez Torre explica, en principio, que no hay acuerdo general entre los lingüistas acerca de qué es un metalenguaje. Las principales diferencias giran en torno a la relación existente entre metalenguaje y el lenguaje descrito por él. La sucinta definición, “utilización del lenguaje para hablar del lenguaje mismo”, no es suficiente. Sánchez Torre plantea: “¿estamos ante dos lenguajes completamente autónomos, o se trata de dos niveles de un único lenguaje? ¿está uno de ellos englobado en el otro? ¿qué tipo de dependencia se establece entre ambos?”.<sup>15</sup>

Según Sánchez Torre, para explicar la confusión hay que distinguir entre dos interpretaciones de metalenguaje. Estas diferencias nos ayudarán a entender los distintos conceptos de metaliteratura:

- 1) El metalenguaje en un sentido restringido del término sería el lenguaje hablando de sí mismo, por lo que metalenguaje y lenguaje-objeto [lenguaje sobre el que habla el metalenguaje] serían un solo y único lenguaje (vgr. una gramática española).
- 2) un metalenguaje, en una acepción general del término, sería un lenguaje utilizado para hacer referencia a otro lenguaje (vgr. el castellano para hablar del latín); metalenguaje y lenguaje-objeto son en este caso dos lenguajes distintos.<sup>16</sup>

Esto significa que sólo cuando el metalenguaje y el lenguaje al que éste hace referencia (lenguaje-objeto) son el mismo, hablamos estrictamente de metalenguaje, ya que etimológicamente un metalenguaje no es un lenguaje que habla acerca de otro, sino un

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20.



lenguaje *dentro de, en el interior del* lenguaje.<sup>17</sup> El metalenguaje en su acepción general no obedecería a la etimología, pues en dicho caso no se habla de un discurso que se refiere a sí mismo desde sí mismo, sino que se trata de dos distintos lenguajes.

Siguiendo a Sánchez Torre, se puede afirmar que el metalenguaje en su sentido restringido (un lenguaje que habla de sí mismo), puede ser de dos tipos: lingüístico y no lingüístico.

El metalenguaje lingüístico es aquel que reflexiona sobre la lengua utilizando un discurso teórico o científico. El metalenguaje no lingüístico aparecería cuando se habla cotidianamente del habla para precisar significados o describirla de algún modo. Éste cumpliría una de las seis funciones de la lengua postuladas por Roman Jakobson, la función metalingüística.

#### I.IV LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE

Según la conocida propuesta de Roman Jakobson, la lengua cumple seis funciones básicas de comunicación: emotiva, conativa, referencial, fática, poética y metalingüística. Cada una de las cuales se corresponde con los “factores” que intervienen en la comunicación: emisor, receptor, mensaje, contacto, código y contexto, respectivamente. En palabras de Jakobson:

---

<sup>17</sup> La polisemia el prefijo griego *meta* contribuye a esta confusión. Forma parte del grupo de los adverbios que podían funcionar también como preposiciones. Su sentido primario es “en medio de” “entre”, “detrás de”, “a continuación”, “por medio de”, “junto a”. El DRAE, en su vigésima tercera edición, señala que significa “junto a”, “después de”, “entre” o “con”.

En todo acto de comunicación verbal el *emisor* envía un *mensaje* al *receptor*. Para ser operativo, el mensaje requiere un *contexto* de referencia (“referente” en otra nomenclatura un tanto ambigua), captable por el receptor, y o bien verbal o bien capaz de verbalizarse; un *código* enteramente, o por lo menos parcialmente común al emisor y al receptor (o en otras palabras, al codificador y al decodificador del mensaje), y finalmente un *contacto*, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el receptor, que permitan a ambos entrar y permanecer en comunicación.<sup>18</sup>

A cada uno de estos factores le corresponde una función: al *emisor* se le relaciona con una función *emotiva*. Esta función señala la actitud emocional del hablante hacia aquello de lo que está hablando. El *receptor* se relaciona con una función *conativa*, que consiste en incidir directamente en quien recibe el mensaje. Esta función encuentra su expresión gramatical más plena en el vocativo y en el imperativo. El *contexto* se relaciona con una función *referencial*. Es decir, centra la comunicación en los datos que se desean compartir, externos al emisor y al receptor. El *contacto* se relaciona con una función *fática*, la cual entra en operación cuando la comunicación busca referirse al medio por el cual se esta haciendo posible. La expresión que generalmente utilizamos cuando se levanta el auricular del teléfono para contestar es *¡bueno!*, precisamente porque se quiere expresar que *bueno* es el canal (contacto) de la información.

Jakobson relacionó el *mensaje* con la conocida función *poética* (lo cual constituye uno de sus principales aportes a los estudios literarios). Esta función está orientada hacia la forma del mensaje. Finalmente, Jakobson relaciona al *código* con la función *metalingüística*. Por su naturaleza, la lengua es autorreferencial. Nuestro contacto con el

---

<sup>18</sup> “El metalenguaje como problema lingüístico”, *El marco del lenguaje*, 1983, p. 81.

lenguaje se basa constantemente en el uso de expresiones metalingüísticas. Los hablantes se valen del metalenguaje para confirmar que usan el mismo código. También para revisarlo o comentarlo. Preguntar el nombre de las cosas, o nombrar, es ejercer una función metalingüística.

El lenguaje es el único sistema de signos capaz de describirse a sí mismo. En cualquier conversación cotidiana se pueden encontrar frases como *¿qué quiere decir esa palabra?*, *¿qué dices?* O, por ejemplo, *lo que quiero decir fue, esto que te voy a platicar, lo que vas a escuchar, esto se llama*. Estos son casos de discursos metalingüísticos. La lengua refiere a sí misma para esclarecer significados. Jakobson lo explica del siguiente modo:

La lógica moderna distingue entre dos niveles de lenguaje: “lenguaje de objetos” (lengua natural) y “metalenguaje”. Pero éste no sólo constituye un instrumento científico necesario para lógicos y lingüistas, sino que también juega un papel importante en el lenguaje que utilizamos cada día [...] Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código y se refieren a él representa una función METALINGÜÍSTICA.<sup>19</sup>

#### I.V LOS CONCEPTOS DE METALENGUAJE

Hay, entonces, dos nociones de metalenguaje: una restringida (un lenguaje que habla de sí mismo desde sí mismo) y una general (un lenguaje que se ocupa de cualquier otro lenguaje). Dentro de la acepción restringida, existen dos nociones más: lingüística y no

---

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 89.

lingüística. Roland Barthes, por ejemplo, postula un concepto restringido y “lingüístico” de metalenguaje. El teórico francés dice:

La lógica nos enseña a distinguir debidamente el *lenguaje-objeto* del *metalenguaje*. El lenguaje-objeto es la materia misma que está sometida a la investigación; el metalenguaje es el lenguaje forzosamente artificial, en el que se lleva a cabo esta investigación. Así, —y ésta es la función de la reflexión lógica— puedo expresar en un lenguaje simbólico (meta-lenguaje) las relaciones, la estructura de una lengua real (lenguaje-objeto).<sup>20</sup>

Para Roland Barthes un metalenguaje es el lenguaje “forzosamente artificial” en el que se lleva a cabo la investigación lógica-filosófica. Él no incluye, por lo menos no en ese momento, el metalenguaje no lingüístico.

El lingüista danés Louis Hjelmslev llama “metalenguaje” a toda “lengua cuyo plano de contenido es ya una lengua. En este sentido, todo discurso sobre una lengua es un metalenguaje, los diccionarios, la gramática, la crítica literaria”.<sup>21</sup> Hjelmslev postula una noción *no restringida* de metalenguaje. Para él. “todo discurso sobre una lengua es metalenguaje”.

Estas precisiones aclaran algunas maneras en las que se ha hablado de metapoésía. Por ejemplo, se ha considerado que un metapoema es un poema autorreferencial: habla de sí mismo desde sí mismo, como ente concreto. Es decir, contiene referencias a su propia objetividad. Esta idea de metapoésía se corresponde con una acepción restringida del concepto de metalenguaje. Podemos recordar el famoso soneto “A Violante”, de Lope de

---

<sup>20</sup> *Op. cit.* p. 127.

<sup>21</sup> Tomado del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Angelo Marchese y Joaquín Farradellas, 1986, p. 261.

Vega, que se describe a medida que discurre (más adelante habrá oportunidad de citarlo íntegro).

En otras circunstancias se ha llamado metapoesía a aquellas obras que contienen referencias a otras obras literarias: parodias, glosas, homenajes o fenómenos de intertextualidad. Otros estudios llaman “metapoesía” a textos cuyo tema es la misma literatura, aunque no contengan referencias a sí mismos ni a otras obras.

Algunas “ideas” de metapoesía son harto más erradas. Hay quien equipara metapoesía a poética. Es decir, los discursos reflexivos sobre la poesía, expresados en textos no literarios. Para estos estudios, metapoesía significa un discurso reflexivo acerca de la poesía. Esta interpretación tendría su equivalencia en los llamados metalenguajes lingüísticos: aquellos discursos sobre el lenguaje expresados de manera teórica o científica.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Para un mejor entendimiento de lo señalado, comentaremos brevemente algunos trabajos que hablan sobre metapoesía.

Un artículo de Laura Rosana Scarano, llamado “La concepción metapoética de Darío en *Cantos de vida y esperanza*” (*Revista de estudios hispánicos*, 1985, núm. 12, 1985, pp. 147-168) —por ejemplo— analiza la evolución del discurso reflexivo de la obra de Rubén Darío, y lo describe como una “meditación de carácter trascendente de la función metafísica y religiosa de la poesía”.

Este estudio explora cuál es la idea expresada en la obra de Rubén Darío acerca del poeta y la poesía en el orden del nuevo mundo industrial. Según Scarano, Darío posee una visión neoplatónica de la poesía, que la eleva a un rango divino y religioso. En este estudio, al comentar los conocidos versos: “Yo soy aquel que ayer nomás decía / el verso azul y la canción profana” afirma que son “estrictamente metapoéticos porque manifiestan la evolución poética del propio autor” (*Op. cit.*, p. 147). Esto significa que la clara referencia de estos versos a las obras anteriores (*Azul y Prosas profanas*) es metapoética. Si se piensa la obra total del autor como una unidad, se puede afirmar que se trata de un discurso que habla de sí mismo. Este estudio analiza las reflexiones sobre el fenómeno poético expuestas en la obra de Darío: el poeta habla sobre la poesía y habla de “su poesía”. De lo dicho en el estudio se concluye que los poemas son metapoéticos, en primer lugar, por las referencias contenidas hacia la obra del propio autor. En segundo, porque su asunto es la poesía misma. El estudio, al igual que muchos otros, omite una reflexión más amplia sobre el concepto y simplemente lo adapta al caso específico que estudia. Las conclusiones de este trabajo —desde la perspectiva de nuestra investigación— no son erróneas. Sin embargo, presenta deficiencias conceptuales que impiden abstraer de él una idea funcional de metapoesía. El concepto nunca es definido ni comentado. Este estudio afirma que dicha obra es “estrictamente metapoética” por la referencia hacia la obra de Rubén Darío. Si se toma esta afirmación al pie de la letra, no se podría hablar de metapoesía en casos donde la autorreferencialidad no se presenta.

Con la explicación anterior no se pretende afirmar que a cada noción de metalenguaje corresponde, de manera directa y causal, una noción de metapoesía o metaliteratura. Sin

---

A este respecto, es relevante comentar un estudio llamado “La metapoesía de Juan Ramón Jiménez” (Sharon Keefe Ugalde, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 8, 1983, núms. 1-2, pp. 95-105. ). Este trabajo resalta la presencia del tema de “la cortedad del decir” a lo largo de la obra de Juan Ramón, principalmente en *Eternidades y Piedra y cielo*, donde se plantea la imposibilidad de la palabra poética para expresar el absoluto. Sin que existan referencias del texto a sí mismo, o a otras obras de Juan Ramón, se habla de metapoesía, pues la cuestión está presente a lo largo de la obra. Sobre estos poemas no se podría afirmar, siguiendo la lógica del estudio citado sobre Darío, que son “estrictamente metapoéticos”, pues en dicho caso no encontramos autorreferencia.

Aunque se ha señalado que la metaliteratura se caracteriza como un fenómeno propio de la modernidad, hay estudios que hablan de metapoesía en autores clásicos. Un estudio titulado “La metapoética virgiliana” (Ana Pendas y Alicia Schniebs, *Emérita*, 59, 1991, núm. 1, pp. 133-142.), emprende un análisis del Canto IV (“Aristeo y Orfeo”) de las *Geórgicas*, y lo define como un texto metapoético. El estudio realiza una interpretación del relato (cuyo tema es la pérdida de los enjambres sufrida por Aristeo y la posterior ayuda que brinda Orfeo). Según esto, el poema sería una representación alegórica de las ideas de Virgilio sobre la poesía. De acuerdo a este planteamiento, Orfeo representaría al poeta “conocedor de las causas primeras”, que es el único que puede regresar el equilibrio, recuperar las abejas. Las autoras proponen que el poema es metapoético porque plantea una reflexión sobre la poesía como fenómeno humano, y sobre la propia poesía de Virgilio. El estudio señala:

De toda la información proporcionada por Virgilio, podemos concluir que Orfeo es, como Hesíodo, un vate, un sacerdote de las musas, un poeta cuya palabra consiste en un canto cosmogónico que, como tal, trasciende la esfera humana y verbaliza una instancia superior, una palabra que transfigura el cosmos [...] esto constituye una metapoética, una verdadera *ars poetica* que explicita la concepción virgiliana respecto a la poesía en general y de la suya en particular (*Op. cit.*, p. 42).

Lo que se describe aquí como metapoesía corresponde con la definición de Carnero. Según el poeta español, la metapoesía tiene dos niveles de sentido. “En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza”. La narración bucólica sería el primer nivel. Las interpretaciones propuestas por el estudio, el segundo.

Es fundamental señalar que en esta obra clásica, los niveles de sentido se encuentran diferenciados y en realidad no se mezclan —a diferencia de lo que sucede en poemas modernos—. Los niveles de sentido son más bien sentidos alegóricos. Tomás Segovia y Jaime García Terrés han señalado que, en la obra de Gilberto Owen, los niveles de sentido o planos de lectura no están jerarquizados, sino que más bien aparecen concatenados. Ésta ha sido señalada como una de las principales diferencias entre la poesía moderna y la poesía anterior. En los capítulos siguientes habrá oportunidad de ahondar en dicha cuestión.

Los trabajos reseñados se comentan para ejemplificar el estado de los estudios sobre metapoesía. Ninguno de ellos brinda una definición o comenta el origen y validez del concepto. Tampoco aportan bibliografía correspondiente. Esta actitud, dada la ambigüedad evidente que rodea al término, desdice el rigor de los estudios.

Por último, otro ejemplo significativo es un trabajo llamado “Octavio Paz: hacia una metapoética de la modernidad” (Francisco R. Álvarez, *Hispania*, núm. 81, 1998, pp. 20-30). Éste es un ejemplo de un caso de igualación de metapoética a poética. En este estudio se realiza un análisis de las ideas sobre la poesía expuestas por Octavio Paz en sus libros ensayísticos *El arco y la lira*, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, *Los hijos del limo*, *La otra voz*, *Poesía y fin de siglo*, y *Corriente alterna*. Aquí se comentan las ideas sobre la poesía expresadas de manera dispersa en estos libros, pero nunca se habla de la obra poética de Octavio Paz. Aún así, este corpus es llamado la “metapoética de Paz”. Se habla de metapoesía en tanto reflexión sobre la poesía, sin importar que esté expresada en textos críticos. En este caso, cabría la objeción de que las obras mencionadas son textos literarios. El estudio, en todo caso, no realiza aclaraciones al respecto. Una vez más se utiliza el concepto sin comentarlo.

embargo, partir de los conceptos de metalenguaje para establecer patrones y similitudes, facilita la comprensión del estado de los estudios. Por otra parte, es claro que no todas estas formas de hablar sobre metapoesía se excluyen de manera absoluta, más bien se entremezclan y complementan. Lo que hay que hacer es tratar de situar cada fenómeno en su sitio en un esquema organizado. Como señala Sánchez Torre, “las similitudes que ofrecen el funcionamiento del metalenguaje en la lengua natural y la metaliteratura, aconsejan no desdeñar el modelo lingüístico y acercarse a lo metaliterario desde aquel”.<sup>23</sup>

#### I.VI POÉTICA INCORPORADA, POÉTICA TEÓRICA Y POESÍA CRÍTICA

Hay estudios que postulan que toda obra literaria (sobre todo de la literatura moderna) contiene una reflexión implícita sobre la literatura. De esta manera, todo poema podría ser considerado metapoesía. Estos trabajos hablan de metapoesía no siempre como un fenómeno específico de una obra, sino como una cualidad de la literatura contemporánea. Esto es parcialmente cierto. Sería imposible negar que todo poema contiene una idea de poesía y que implica una postura estética. Como señaló Tomás Segovia, “que toda poesía implica una poética es cosa tan obvia que apenas vale la pena formularla”.<sup>24</sup> Además, en la poesía contemporánea la situación es más radical ya que desde el romanticismo, “la poética se pone en tela de juicio en cada obra, y el poeta, el poema mismo, tiene que tomar personalmente posición”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 10.

<sup>24</sup> “Poética y poema (por ejemplo en Octavio Paz)”, en *Trilla de asuntos: ensayos II*, 1990, p. 99.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 100.

Sin embargo, Segovia mismo recomienda distinguir entre dos poéticas, la que se encuentra presente en todo poema -llamada por Segovia “poética incorporada”- y la poética voluntaria o teórica, plasmada en libros ensayísticos. Tomás Segovia no adopta el término de metapoésía, pero expone algunas ideas esclarecedoras al respecto. Él propone el concepto “poesía crítica”, la cual es posible rastrear desde Baudelaire hasta nuestros días. El crítico dice:

Si la poesía moderna es, en efecto, poesía crítica, debe ser posible describirla como poesía y crítica. Es probable que la división, por lo menos aplicada a verdaderos poemas, sea artificial. Pero, ¿qué operación crítica no lo es en alguna medida? E incluso artificial, la distinción puede ayudarnos a representarnos más claramente una polaridad que, por su parte, tal vez no sea ella misma artificial.<sup>26</sup>

Al comentar la obra de Octavio Paz, Segovia llama la atención sobre algunos poemas del premio nobel mexicano que trascienden la simple “poética incorporada”. Se trata de poemas que son en sí mismos una poética. Como Segovia nos dice, “así planteada, la situación resulta hartamente artificial”. Sin embargo, la operación es legítima como medio de acercamiento a la obra literaria.

Segovia recuerda algunos fragmentos del famoso poema de Octavio Paz, “Las Palabras”:

Dales la vuelta,  
cógelas del rabo (chillen, putas),  
azótalas, dales azúcar en la boca a las rejegas,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 101.



ínflalas, globos, pínchalas,  
sórbeles sangre y tuétanos,  
sécalas, cápaldas.

Este poema, apunta Segovia, expresa una poética, una visión de la poesía de Paz, que empata con ideas expresadas en sus textos teóricos. El texto es un ejemplo claro de lo que consideraremos metapoesía: un “poema crítico”, en términos de Segovia.

#### I.VII LA DISTINCIÓN DE LOS METANIVELES: METALINGUISTICO, METAETEXTUAL, METALITERARIO.

Para mantener la funcionalidad del concepto metaliteratura, es preferible reservarlo para aquellos poemas donde la reflexión forma parte integral, explícita, de la obra. El crítico español, Jenaro Talens,<sup>27</sup> señala que ha habido intentos mal encausados de llamar metapoesía (cuyos límites, en sus propias palabras son, “más que flexibles, difusos”) a “poemas que reproducen formas finiseculares como la sextina, la espinela, o los tercetos encadenados, entendiendo que con ello existe necesariamente una reflexión sobre el discurso de la tradición”.<sup>28</sup> Esta es muestra una más de las inconsistencias que rodean al concepto. No basta la elección de una forma para hablar de un rasgo metapoético. Para que eso sea posible, será necesario que dicha elección sea parte de lo que Sánchez Torre llama la “tematización de la reflexión sobre la literatura”. Esto quiere decir que el asunto literario debe estar presente de manera explícita y no sólo implícita en de la obra.

---

<sup>27</sup> “La coartada metapoética”, *Ínsula*, núms. 512-513, 1989, pp. 55-57.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 55.

En la raíz de este problema, hay confusión de los niveles de análisis. Dice Sánchez Torre que con el nombre de metapoesía (y metaliteratura) se han nombrado fenómenos distintos que suceden en distintos niveles del discurso. Para dilucidar la cuestión, propone tres niveles de análisis en los cuales situar estos fenómenos: nivel metalingüístico, nivel metatextual y nivel metaliterario.

### Nivel metalingüístico

Para Sánchez Torre, un texto opera en el nivel metalingüístico cuando su discurso se refiere a la lengua en general. Se conforma por los enunciados cuyo referente es el lenguaje. Es decir, todas aquellas oraciones presentes que cumplan una función metalingüística tal y como la describió Jakobson. El referente de estas oraciones no es el lenguaje o la poesía, ni el texto mismo. Este nivel, dice Sánchez Torre, “integra los enunciados correspondientes al metalenguaje de la lengua natural. Se trata, por tanto, de glosas, de paráfrasis explicativas, de definiciones, de traducciones que, a primera vista al menos, en nada difieren de las que encontramos en la lengua cotidiana”.<sup>29</sup>

En el discurso estético pueden presentarse acotaciones o breves digresiones para referirse al habla misma, pero no en su especificidad creativa. Cuando algunas obras son ricas en regionalismos y poseen un glosario de las palabras que utilizan, funcionan en un nivel metalingüístico. Lo mismo sucede cuando un narrador o un personaje hace algún comentario sobre una palabra. Sánchez Torre pone como ejemplo el siguiente fragmento de *Rayuela*:

---

<sup>29</sup>*Op. cit.*, p. 32.

—[...] No es elegante, pero en cambio muestra muy bien lo que le pasa a Horacio. Una víctima de la cosidad, es evidente.

—¿Qué es cosidad? —dijo la Maga.

—La cosidad es ese desagradable sentimiento de que allí donde termina nuestra presunción empieza nuestro castigo. Lamento usar un lenguaje abstracto y casi alegórico [...] <sup>30</sup>

He aquí una referencia al código que utilizan los personajes. Esto cumple una función metalingüística. La Maga utiliza la lengua para esclarecer el código. Sánchez Torre comenta que si tuviéramos oportunidad de insertar el análisis del fragmento en un estudio de la totalidad del texto descubriríamos procesos más complejos y sutiles, no sólo la función metalingüística: “el cuestionamiento de su específica forma de hablar puede implicar, por ejemplo, una crítica a un modo de expresión vacío e incomprensible, o una revisión del papel de los intelectuales en el proceso revolucionario”. <sup>31</sup>

Sánchez Torre brinda un ejemplo tomado del *Quijote* en el que el narrador realiza comentarios sobre el discurso de un personaje:

[...] se fue para Don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo en mala lengua castellana y peor vizcaína, desta manera:

—Anda, caballero que mal andes; por el Dios que criome, que si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno. <sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Julio Cortázar, 1989, p. 199, cit. por Sánchez Torre, *Op.cit.*, p. 35.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 35

<sup>32</sup> Miguel de Cervantes, 1980, p. 95, cit. por Sánchez Torre, *Op. cit.*, p. 38.

Este es un ejemplo del discurso literario referido a la lengua. En este caso al habla de un personaje. El narrador nos dice que el personaje se expresó “en mala lengua castellana”. La función metalingüística no se establece para explicar un término o mejorar la comunicación, sino para hacer un juicio de valor sobre una forma.

Cuando el lenguaje es el referente explícito de la comunicación, surge el metalenguaje. Las palabras entrecomilladas, los juegos de palabras y las innovaciones gráficas cumplen una función metalingüística. Como señala Ana María Vigara<sup>33</sup>, la función metalingüística aparece frecuentemente como un instrumento lúdico, dinamiza la comunicación o amplía la capacidad de expresión. La función metalingüística surge “como una reflexión que se hace sobre el código o su funcionamiento, o de juego con sus posibilidades de relación significante-significado-contenido”.<sup>34</sup> La función metalingüística implícita, según Vigara, ha sido poco, o nada, estudiada por los lingüistas. No obstante, se da de manera frecuente en el habla cotidiana. Se encuentra ligada a otras funciones con respecto a las cuales es una función secundaria. Para Vigara, los juegos gráficos, sonoros —como el calambur, usado por Owen y los contemporáneos—<sup>35</sup> y las alteraciones ortográficas, también conllevan una reflexión implícita sobre el código, “pues es obvio que no conducen directamente a un determinado significado; son más bien asignificativos y suelen desviar la atención de los hablantes oyentes hacia el carácter lúdico del acto del habla”.<sup>36</sup> Los juegos fónicos y de sentido que aparecen en los textos buscan romper el

---

<sup>33</sup> *Epos*, núm. 8, 1992, pp. 123-141.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>35</sup> El juego sonoro-semántico de los celebres versos de Villaurrutia son un ejemplo paradigmático: “Y mi voz que madura/, y mi bosque madura,/ y mi voz quemadura”.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 138.

automatismo verbal (uno de los objetivos del lenguaje literario). Al mismo tiempo, se enfoca el acto comunicativo en el código.

Los nombres propios con un significado que se relaciona o anticipa lo que nombra funcionan en el nivel metalingüístico. Cómala, en la gran novela de Juan Rulfo, es caliente como un “comal”. El carácter de Pedro Páramo es agreste y seco como un “páramo”. Según apunta la autora:

Si aceptamos que los nombres propios son meras etiquetas identificativas sin significado, no tendremos más remedio que admitir que su empleo "significativo" nos conduce a una información "lingüística" antes que a la información extralingüística que se les atribuye, unas veces haciendo uso del fonosimbolismo ("Abel/Joaquín Monegro", en la novela de Unamuno Abel Sánchez; cp. "Caín/Abel"), otras aprovechando sus resonancias etimológicas ("Fortunata: afortunada"; "Jacinta: bella"; "Benina: benigna, bondadosa, la que tiene piedad"), y otras, en fin, deformándolos a conveniencia.<sup>37</sup>

En el caso de Owen, la búsqueda constante del nombre secreto de la divinidad, del nombre de las cosas y del suyo propio, es un tema recurrente a lo largo de todo el poema, y opera en un nivel metalingüístico. La ausencia del nombre le sirve para explorar los límites del lenguaje y de su poesía.

### Nivel metatextual

Éste se integra por los enunciados cuyo referente es la obra misma. Es decir, se ocupa de las oraciones mediante las cuales el texto se refiere a sí mismo. Ya se ha visto que

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

el nivel metalingüístico del discurso literario está integrado por oraciones que hablan del universo total de la lengua. En el nivel metatextual, el referente es el texto en sí. Los indicadores como los capítulos o el índice, son metatextuales. Se refieren al texto para estructurarlo y volverlo más accesible; al mismo tiempo son parte de él. De igual forma, cuando el narrador introduce frases como “*en este poema... libro... relato*” está señalando su propio discurso y funcionando en un nivel metatextual. Los casos más interesantes para los estudios literarios aparecen cuando el discurso se vuelca sobre sí mismo, no para estructurarse y volverse más claro, sino para volverse autocrítico o explorar nuevas vetas.

Sánchez Torre brinda un ejemplo de la novela *Fragmentos del Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester:

¿Estallará la bomba? Y, si estallara, ¿qué? No hay nada a su alrededor. Además para que estalle, tengo que decirlo, y para que destruya la Torre Berengaria tengo antes que levantarla con palabras. Hasta ahora no hice más que nombrarla y eso no basta. Sin embargo si escribo: “Estalló la bomba y derribó la torre”, pues se acabó: adiós torre, y el capitel, y todo lo que está en él. Por eso no lo escribo. Entre otras razones, porque la torre me es necesaria [...] Pero la torre y yo no somos más que palabras.<sup>38</sup>

El discurso se vuelve sobre sí mismo, empieza a hablar de su propia naturaleza y a explorar su proceso de creación. Ejemplos como éste participan al mismo tiempo del nivel metatextual y del nivel metaliterario.

La famosa primera estrofa del *Libro de Alexandre*, es otro ejemplo de un discurso metatextual. El poema inicia:

---

<sup>38</sup> 1982, p.15, cit. por Sánchez Torre, *Op. cit.*, p. 49.

Mester traygo fermoso, non es de ioglaria.  
Mester es sin pecado que es de clerecía.  
Fablar curso rimado por la quiaderna via,  
a silavas contadas que es grant maestría.<sup>39</sup>

El fragmento habla de sí mismo, concretamente, de la forma que adopta: la cuaderna vía. Es metatextual y metaliterario porque reflexiona sobre la poesía, sobre la pertinencia y belleza de una forma. Sin embargo, esto no implica que todo el poema sea metaliterario. Pues la referencia es aislada. Otro ejemplo es el célebre soneto de Lope de Vega, “A Violante”.

Un soneto me manda hacer Violante  
que en mi vida me he visto en tal aprieto  
catorce versos dicen que es soneto  
burla burlando van los tres delante

Yo pensé que no hallara consonante  
y estoy a la mitad de otro cuarteto  
mas si me veo en el primer terceto  
no hay cosa en los cuartetos que me espante

Por el primer terceto voy entrando  
y parece que entré con pie derecho  
pues fin con este verso le voy dando

Ya estoy en el segundo y aún sospecho  
que voy los trece versos acabando  
contad si son catorce versos y está hecho.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> 1987, p. 91.

<sup>40</sup> *Antología lírica*, 1964, p. 101.

Este ejemplo es metatextual. El soneto se refiere a su propia elaboración, aunque no postula una “idea” sobre la poesía, sólo se describe.

Aunque la metaliteratura se ha caracterizado como un fenómeno moderno, hay ejemplos de fragmentos metaliterarios anteriores al romanticismo. Es importante recordar la afirmación de Barthes, en el sentido de que “la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma, a veces sobre sus figuras pero nunca sobre su ser”.

En el caso de del soneto de Lope de Vega y el *Libro de Alexandre*, el texto se reflejan sobre sus formas: en el primer caso sobre la cuaderna vía, y en el segundo, sobre el soneto.

### Nivel metaliterario

Si en el primer nivel de análisis, el referente es la lengua en su generalidad, y en el segundo, el texto en sí, en el último nivel, el referente será la literatura como fenómeno en cualquiera de sus aspectos

El nivel metaliterario de un texto está compuesto por “el conjunto de los enunciados que este despliega para la tematización de la reflexión sobre la literatura”.<sup>41</sup> Comprende enunciados cuyo referente es la literatura misma. Sánchez Torre propone llamar metaliteratura a aquellas obras donde dichos sintagmas estructuren una reflexión sobre el fenómeno poético. A pesar de que es posible hallar enunciados metaliterarios en muchas obras, su presencia es aislada. Tienen un escaso rendimiento funcional. “La metaliteratura

---

<sup>41</sup> Sánchez Torre, *Op. cit.*, p. 64.



propiamente dicha se caracterizaría por el hecho de que la reflexión sobre la literatura no es un tema más, sino el principio estructurador del sentido del texto (o uno de los principales estructuradores del sentido)”.<sup>42</sup>

Si pensamos en el ejemplo anterior de Torrente Ballester, notamos que al mismo tiempo que se presenta una digresión del texto sobre sí mismo (nivel metatextual), se presenta también una reflexión sobre el fenómeno metaliterario y su naturaleza (nivel metaliterario). El texto se piensa para profundizar en la literatura. En la novela de Goytisolo el comentario estético es sistemático, está presente a lo largo del texto.

Cuando un libro presenta comentarios (directos o indirectos) a otras obras literarias, se habla de metaliteratura si estas ideas se incluyen como parte de una reflexión sistematizada. Si, por el contrario, encontramos citas a otras obras sin que esto implique la tematización de la reflexión sobre la literatura, sólo hablaríamos de *intertextualidad*.

Ahora bien, un texto metaliterario está expuesto al análisis del estudioso como cualquier otro. La metaliteratura debe ser literatura. Debe sujetarse a los paradigmas literarios. En este sentido, Guillermo Carnero señala que “no puede haber metapoesía si no hay poesía primero, es decir, si las cuestiones reflexivas no están emocionalmente interiorizadas”.<sup>43</sup>

La metaliteratura no existe sino como una construcción del analista; es la construcción teórica que utiliza el investigador para definir un fenómeno literario. Puede aceptarse que todo texto implica una postura frente a la literatura, en tanto sistema de elecciones y presentación de un paradigma estético. Pero si queremos mantener la

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 57.

funcionalidad del concepto, es mejor limitar su uso a los casos donde el tema estético se presenta de manera reiterada.

## I.VIII LOS PLANOS DE LECTURA O ISOTOPÍAS

La poesía puede tener varios planos de sentido. Puede referir a varias cosas al mismo tiempo y suscitar diversas interpretaciones. La crítica literaria debe ahondar en estos significados. La riqueza del texto tiene que ver en buena medida con esta pluralidad de sentidos, muchas veces no evidentes. Los estudios se han afanado en interpretar *Sindbad el varado* y mostrar los múltiples sentidos que contiene. Ya Tomás Segovia —en uno de los primeros estudios sobre Owen—<sup>44</sup> había señalado que *Sindbad el varado* era al mismo tiempo tres historias: la inversión de la historia de Sindbad, el diario de una ruptura amorosa y la crónica de una navegación que es toda ella un naufragio. Jaime García Terrés, por su lado, señaló la relación que guarda el poema con la alquimia, desde cuya perspectiva el poema adquiere sentido y consistencia.<sup>45</sup> García Terrés también comentó la importancia del tema poético.

A lo largo de los años, la crítica ha señalado numerosos y nuevos sentidos para la obra de Gilberto Owen. Esta pluralidad es llamada también polisemia: la cualidad de un mensaje de poseer numerosos significados. La obra de Owen es polisémica, pues permite varias lecturas. Sin embargo, cada nueva interpretación que se propone para *Sindbad el varado* debe estar justificada.

---

<sup>44</sup> “Nuestro ‘contemporáneo’ Gilberto Owen”, en *Cuatro ensayos sobre Owen*, 2001, p.24.

<sup>45</sup> *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, 1980.

El concepto de *isotopía* es especialmente útil para esta intención. Aunque la mayoría de los estudios que propone una lectura para la obra de Owen no hace referencia a él, lo aborda de manera intuitiva o soslayada. Una isotopía es un “conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme del relato”<sup>46</sup>. Jean Cohen entiende en esta definición “relato” como un discurso literario, incluida la poesía. Aunque la isotopía es un concepto de la lingüística, han sido numerosas las propuestas para adaptarlo a los estudios literarios.

El concepto original de isotopía abarca no sólo las categorías semánticas, sino todas las unidades lingüísticas. Según Francois Rastier<sup>47</sup> puede haber isotopías del contenido y de la expresión. Pueden hallarse en el nivel morfológico, sintáctico o semántico. La isotopía es el conjunto repetido de estas unidades. La rima, por ejemplo, es una repetición que funciona en el nivel morfológico. Lo mismo sucede con la asonancia y la aliteración. Las isotopías sintácticas funcionan como redundancia de rasgos a partir de los cuales se puede definir el estilo de un poeta. La redundancia semántica, como señalan los postulados del autodenominado Grupo Mu, “es, en parte, resultado de las reglas lógicas, y en parte una necesidad pragmática de la comunicación”.<sup>48</sup> Un poema implica naturalmente una línea de pensamiento. Habla de algo, esto quiere decir que en los textos se encuentran rasgos semánticos reiterados. Como señala Roberto Echavarrén:

Es una hipótesis demostrable que un poema desarrolla, o puede desarrollar, varias isotopías semánticas paralelas, varias historias a un tiempo. Y a la vez que habla de

---

<sup>46</sup> Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, 1979, p. 182.

<sup>47</sup> “Sistemática de las isotopías”, en A. J. Greimas. *Ensayos de semántica poética*, 1976, pp. 107-139.

<sup>48</sup> *Retórica general*, 1987, p. 84.

otras cosas, puede hablar de sí mismo, del proceso de su gestación, de la práctica que lo engendra.<sup>49</sup>

Cada uno de estos “temas” en el texto pueden conformar una isotopía. Las palabras de Echavarren resultan similares a la definición de metapoesía propuesta por Carnero, aunque Echavarren nunca hable de metapoesía ni Carnero de isotopías. Carnero habla de “niveles de sentido” en el poema. Para él, un metapoema posee dos niveles de sentido, uno de los cuales está entrelazado al primero y en el que el poema puede discurrir sobre su propia naturaleza.

Hasta aquí, se ha hablado de “niveles de sentido” como los denomina Carnero. Sin embargo, la noción de “planos de lectura” es, en realidad, más adecuada. El Grupo Mu apela por omitir el concepto de “niveles de sentido”, debido a la connotación jerárquica. La idea “niveles” podría implicar que una de estas isotopías se encuentra por encima o es más válida.

El Grupo Mu habla de “planos de lectura”<sup>50</sup> para señalar que ninguno de ellas puede pretender la preponderancia sobre el resto. Todas suceden al mismo tiempo y en la medida que el lector participa del mayor número de estos planos, su lectura será más rica. Además, estos no siempre son diferenciables. Es primordial tener en cuenta la afirmación de Segovia: “es probable que esta división [de las “historias simultáneas”], por lo menos aplicada a verdaderos poemas, sea artificial”.<sup>51</sup>

García Terrés en su estudio sobre Owen, habla de “niveles” en los que se mueve el texto, Tomás Segovia las llama “historias simultáneas”. No se puede afirmar que estos

---

<sup>49</sup> “Prólogo” a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, 1996, p. 16

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 80

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 101.

conceptos sean equivalentes entre sí de manera perfecta, ni que ambos impliquen a su vez al concepto de isotopía. Sin embargo, es clara la relación que guardan.

El poema de Owen resulta de una misterio y una ambigüedad que exigen la lectura atenta. El autor desarrolla toda una simbología personal en donde los motivos se relacionan y corresponden para generar un lenguaje que por momentos pareciera alegórico o hermético.

Francois Rastier afirma que un texto puede tener varias isotopías semánticas enmascaradas y ejemplifica la “sistemática de las isotopías” realizando un análisis estructural del poema de Mallarmé, “Salut”, el cual, según Rastier, contiene tres isotopías semánticas —del mismo modo que para García Terrés, el *Sindbad* es la alegoría de una vida cotidiana, una poética, y un poema alquímico—: el soneto alude a la vez a un banquete y un brindis, a un viaje por mar, y a la poesía, práctica que une a los concurrentes al banquete; Rastier muestra cómo todos los elementos significantes del poema se pueden agrupar en tres campos semánticos: isotopía de la navegación, isotopía de la poesía e isotopía del banquete-brindis. Recordemos el texto:

Nada, esta espuma, verso virgen  
que sólo dibuja la copa;  
tal se hunde el tropel a lo lejos  
de tanta sirena a la inversa.

Bogamos, oh amigos míos,  
yo voy en la popa, vosotros  
la proa fastuosa que surca  
la onda de inviernos y rayos;

me induce una hermosa embriaguez  
y sin temer su balanceo  
de pie os ofrezco este saludo:

soledad, arrecife, estrella  
a todo lo que mereciese  
el blanco afán de nuestra vela.<sup>52</sup>

En estas estrofas podemos destacar el elemento de la vela, que remite al mismo tiempo a las tres isotopías señaladas por Rastier: la vela del bote (isotopía de la navegación), la hoja en blanco (isotopía de la poesía) y el mantel de la cena (isotopía del banquete-brindis). Así, “el trabajo de la lectura crítica consiste en señalar metalingüísticamente los semas característicos de la isotopía elegida”.<sup>53</sup>

Numerosos trabajos críticos dan luz de las isotopías y los planos de lectura de las obras literarias sin referirse nunca a dichos conceptos. El objetivo de nuestra investigación no es realizar un análisis estructural de *Sindbad el varado* sino señalar y describir la presencia de un tema a lo largo de él. El concepto de isotopía sirve de apoyo para cumplir dicho objetivo.

---

<sup>52</sup> *Obra poética*, tr. de Ricardo Silva-Santisteban, 1981, p. 27.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 117.

## II. LAS INTERPRETACIONES DEL SINDBAD

Durante una conferencia pronunciada en la Cité Universitaire de París en 1965, Tomás Segovia lamentaba el desconocimiento general de la obra de Gilberto Owen. Situación injusta, pues —según el propio Segovia— “su influencia, aunque poco extendida, puede compararse en profundidad con la de los más citados entre los de su grupo”.<sup>54</sup>

Gilberto Owen fue el poeta menos popular de su generación. Aunque algunos de sus versos fueron incluidos en numerosas antologías, la mayor parte de su escritura permaneció ignorada largo tiempo.

Tomás Segovia veía en Owen al “poeta desconocido”,<sup>55</sup> descrito por Alí Chumacero en el prólogo a la edición de *Poesía y Prosa*,<sup>56</sup> de 1953: este fue el único compendio que Owen vio en vida, debido al poco interés que él mismo manifestó en reunir su obra y a su condición de permanente inmigrante en diversos países de Latinoamérica. De hecho, *Sindbad el varado* fue publicado en Colombia.

Segovia denunció el olvido de la obra de Owen y llamó a su rescate. Esto implicaba, por un lado, reunirla y publicarla; por otro, “rescatar” los significados y la riqueza simbólica encerrados ahí. Al referirse a la literatura de Owen, Segovia afirmaba:

Una obra de este género se nos propone siempre como la tarea nunca terminada de sacar a la luz todas las significaciones que encierra; y en el sentido de que ella misa

---

<sup>54</sup> “Nuestro ‘contemporáneo’ Gilberto Owen”, en *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, 2001, p. 7.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Gilberto Owen, UNAM.

fue emprendida y realizada como un rescate de significaciones cautivas o disimuladas en el mundo.<sup>57</sup>

La literatura de Owen, como nota Segovia, es elusiva y enigmática; está cargada de nombres y referentes privados cuyo origen desconocemos. En *Sindbad el varado* aparecen palabras inventadas, referencias biográficas y cuestiones claramente anecdóticas de cuyo sentido no participamos; a no ser que lo rastreemos —con ánimo detectivesco— en la correspondencia o en las pocas explicaciones autobiográficas que hay en sus artículos.

Estos “vacíos de sentido” se extienden al significado total de su obra. La crítica en general destaca el carácter cifrado del *Sindbad*. Algunos han querido ver la presencia de un mensaje en clave tácito. Como señala Guillermo Sheridan, Owen “sembró el lugar de los hechos de calculadas pistas, falsas y verdaderas, cifras y enigmas que solicitan ser descifrados”.<sup>58</sup> Owen rescató sus símbolos privados y los integró a sus versos.

Estos huecos de sentido, como apunta Tomás Segovia, no deben interpretarse como el “silenciamiento de unos signos que el poeta renunciaría a enviarnos, sino justamente como signos bien cargados de sentido”,<sup>59</sup> lo que constituye una de las características fundamentales de la literatura de Owen, y uno de los puntos de partida para el análisis de los metaniveles que se realizará en el tercer capítulo.

Con mucha fortuna, a lo largo de las últimas décadas, la poesía de Gilberto Owen se ha vuelto más conocida y estudiada. En 1987 apareció la edición de *Obras*, del Fondo de Cultura Económica, con poemas no recopilados en la edición de *Prosa y poesía*. Además,

---

<sup>57</sup> “Gilberto Owen o el rescate” en *Op. cit.*, p. 40.

<sup>58</sup> “Sindbad: un viaje al origen” en *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, 2008, p.23

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 41.



muchos estudios han aparecido, alumbrando las múltiples facetas de la personalidad estética del poeta.

La misma obra de Owen se encuentra en pleno proceso de salvamento. Poemas y textos inéditos han aparecido en algunos suplementos y revistas literarias del país. Desde hace varios años, Vicente Quirarte trabaja en la edición de la *Obra crítica* para la colección Archivos de la Unesco. Además, Celene García y Antonio Cajero<sup>60</sup> publicaron recientemente una serie de colaboraciones de Owen para *El Tiempo* de Bogotá, diario en el que el sinaloense trabajó entre 1957 y 1958. Estas colaboraciones eran prácticamente desconocidas en México hasta ahora.

Entre los críticos de Owen, además de Tomás Segovia, Jaime García Terrés y Guillermo Sheridan; se encuentran Vicente Quirarte, Evodio Escalante, Alfredo Rosas Martínez, Eugene L. Moretta, y Georgina Whittingham, quienes han publicado sendos estudios sobre *Sindbad el varado*.

Como adelantamos desde el primer capítulo, la escritura de Owen es polisémica. Posee un complejo carácter simbólico. La mayoría de los estudios sobre el *Sindbad* es principalmente de carácter interpretativo. De algún modo, responde al reclamo del “rescate de sentido” observado por Segovia. La crítica enriquece la lectura del autor al destacar los significados intrínsecos, aunque los múltiples sentidos (las múltiples isotopías que despliegan sus poemas) sobrepasa las posibilidades expresivas del discurso lógico-racional propio de la crítica, dado a parafrasear con mayor o menor éxito.

Esta interpretación, como señaló Segovia, es animada por los numerosos enigmas o acertijos relacionados con vida y universo literario. Owen reflexionó alguna vez —no sin

---

<sup>60</sup> *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, 2009.

cierta sorna— que la poesía, “en realidad, no viene a ser sino una novela de misterio en la cual se nos dan todos los datos, pero se nos deja a cada cual encontrar la propia solución.”<sup>61</sup>

Sin duda, los estudios ha pretendido dar su respuesta a este misterio. Se asume que el poeta codificó este mensaje premeditadamente. Gilberto Owen cultivo el arte de “elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo”.<sup>62</sup> Su obra forma una estructura autorreferencial donde los significados se enriquecen, modifican y aclaran en relación con otros; así, desarrolla un lenguaje privado en el que es posible orientarse y destacar sentidos.

Así, para Vicente Quirarte<sup>63</sup> *Sindbad el Varado* pertenece a la tradición mallarmeana de los grandes poemas simbólicos; el arte de Owen es el sistema crítico que auguró López Velarde. Frente a esta obras, “la interpretación crítica busca llegar a la transparencia que el original concibió como un sistema de coordenadas”.<sup>64</sup>

La crítica ha abordado el asunto metapoético como tema central del *Sindbad*. Los estudios destacan diferentes isotopías. Leen las “coordenadas” de diversas maneras con el fin de distinguir significados y revelar la esencia del poema.

A continuación, repasaremos algunos de los trabajos más relevantes.

## II.I LOS TRES MUNDOS DE JAIME GARCÍA TERRÉS

A partir de un enfoque filosófico-literario, Jaime García Terrés emprendió uno de los análisis más exhaustivos hechos sobre *Sindbad*. En *Poesía y Alquimia. Los tres de mundos*

---

<sup>61</sup> “Carta a Rafael Heliodoro Valle (*Filadelfia, 9 de agosto de 1984*)”, en *Obras*, 1979, p. 288.

<sup>62</sup> Gilberto Owen, *Op. cit.*, p. 222.

<sup>63</sup> *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, 1990.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 10.

de *Gilberto Owen*, García Terrés establece las afinidades que Owen comparte con distintos poetas románticos y simbolistas. También destaca la tradición profundamente esotérica a la que pertenece su poesía. La “isotopía esotérica”, o “mítica” —según García Terrés la más profunda—, permite distinguir el carácter intelectual y aconfesional de la lírica de Owen.

El título de su estudio nos anticipa “tres mundos” en los cuales se mueve el *Sindbad*. Estos mundos son niveles de sentido. En sus propias palabras:

El primer nivel es la alegoría de una vida cotidiana, depurada y paradigmática; el segundo es el de una poética (que bien puede ser, con algunos toques de iluminismo, la predicada por Valery); el tercero es el esotérico plano mítico, el más inesperado y fascinante, porque supone el mito a flor de piel de Perseo y medusa, la mitología, menos convencional o más arcana, de la alquimia y de la gnosis, echando mano, al pasar, de cábalas y fórmulas pitagóricas.<sup>65</sup>

*Poesía y Alquimia* describe el basto mosaico en que se configura *Sindbad el varado*: la tradición bíblica y helénica (con ramificaciones órficas y pitagóricas); el esoterismo, representado por personajes como Jacob, Elías, Booz, Ulises y Sindbad; el calvario, o descenso a los infiernos del héroe clásico, entendido por García Terrés como el “Caos oceánico”, al que debe descender el héroe Sindbad para volver a nacer.

Para Terrés, *Sindbad el varado* representa la travesía iniciática hacia un centro primordial. Se trata del viaje esotérico en busca de la reconstrucción del andrógino primordial en la tradición alquímica, “la unidad que reconcilia los contrarios y depara un renacimiento definitivo”.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p.89.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 91.

*Poesía y alquimia* explica cómo la parálisis en *Sindbad el varado* tiene su origen en fuerzas en conflicto a las cuales se ha expuesto el personaje. Esto ha causado la disolución de los contrarios. Para García Terrés:

Toca al anti-héroe Sindbad, versátil sucedáneo de Odiseo, emprender un período de expiación, reconversión de lo múltiple en lo uno. Para ello tiene que sumergirse en el Caos primigenio, descendiendo a los infiernos del macrocosmos y del microcosmos: recurrir a la rosa alquímica y al sacrificio propiciatorio de la virgen plural, y pasar, en fin, por todas las fases de la transmutación prescrita por el magisterium.<sup>67</sup>

De acuerdo a las observaciones de García Terrés, confluyen en el *Sindbad* dos actitudes rituales: una desilusionada y petrificante, y otra de avidez expiatoria. En la tensión establecida entre estos dos polos, el poema logra su gran vivacidad. García Terrés privilegia lo que podemos llamar una isotopía esotérica y establece la manera en que los símbolos alquímicos del proceso ideal de fusión de los contrarios se repiten a lo largo del poema. Para él, ésta línea de sentido es la más profunda y calculada por el autor. García Terrés expone la forma en que Owen hace suya la concepción de una Poesía (con mayúsculas) como materia prima, o sustancia universal sagrada, inherente a todas las cosas. El afán de conocer a la Poesía se convierte en Owen en una obsesión de conjuro para la creación estética. El poeta es elemento masculino, y la poesía, femenino. La incesante búsqueda artística por expresar el absoluto equivale a la búsqueda del ideal alquímico.

Según García Terrés, el calvario de Sindbad no tiene desenlace. Implica una posibilidad abierta, y el tono final es esperanzador: no es posible saber si mañana se

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 93.

cumplirá la “Gran Obra”, la final unión de los contrarios que es igual al misterio de la poesía.

Aunque García Terrés afirma que la lectura del *Sindbad* no se trata solamente de revelar un misterio o una adivinanza, sí se atreve a calificar su “plano esotérico” como el “más profundo”. De acuerdo con el crítico, Gilberto Owen entretejió tal entramado con un amplio conocimiento de las tradiciones herméticas y esotéricas. Así, García Terrés observa diferentes símbolos alquímicos.

Para Terrés, en *Sindbad el varado* —como vimos— convergen tres niveles, de los cuales el más profundo y calculado es el esotérico. La visión de García Terrés sobre *Sindbad el varado* concuerda con la definición de metapoesía propuesta por Carnero. Recordemos que para el poeta español, el metapoema tiene “niveles discursivos paralelos”, uno de los cuales tiene como tema la literatura misma.

El estudio de Terrés generó una encendida polémica tras su aparición. A pesar del reconocimiento general del valor de su lectura, muchos consideraron que sus juicios fueron desmedidos, y que su interpretación —sobre todo en lo concierne a la simbología numérica— era desmedida. Para Octavio Paz,<sup>68</sup> García Terrés no revela un secreto, sólo encuentra ecos herméticos en los versos de Owen, por efecto de los arquetipos universales presentes en el poema.

---

<sup>68</sup> “Gilberto Owen y la alquimia”, en *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México, II*, 1987.

## II.II SÍMBOLO Y MITO SEGÚN TOMÁS SEGOVIA

En un solo libro, Tomás Segovia<sup>69</sup> reunió cuatro ensayos sobre Gilberto Owen. Fueron escritos a lo largo de diecinueve años y son uno de los trabajos de mayor importancia sobre el poeta.

Segovia no sólo tiene el mérito de haber promovido el rescate de Owen, sino que su análisis es, además, el más profundo y sensible entre todos los que se han hecho. Ya en la conferencia en la Cité Universitaire de París —la cual conforma el primer ensayo, “Gilberto Owen o el rescate”—, Segovia hacía las observaciones sobre las tres isotopías de *Sindbad el varado*:

El conjunto relata así tres historias simultáneamente: por un lado es el diario en verso de una ruptura amorosa; por otro lado es la bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; finalmente, es una especie de inversión, quiero decir versión al revés de la leyenda de Sindbad, un Sindbad varado, cuyo viaje es tan solo el infierno de la inmovilidad.<sup>70</sup>

A partir de este entramado poético, señala Segovia, se obtiene una enorme riqueza expresiva. En cada momento el poema remite, por lo menos, a cada una de dichas historias. Segovia propone que lo más característico del *Sindbad* es la manera en que los mitos son tratados como si fueran la vida, y la vida como si fuera un mito a través de las “tres historias”. Owen pertenecería a la estirpe de poetas como Nerval, cuya obra es “un mundo

---

<sup>69</sup> *Op. cit.*, 2001.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 24.

donde los mitos vividos y los acontecimientos mitificados se mezclan y son de una misma sustancia”.<sup>71</sup>

Según Segovia, ésta es una de las principales diferencias entre Owen y los otros miembros de Contemporáneos:

Si Villaurrutia se refugia en esa noche lúcida donde acecha las oscuras invasiones de la nada y las decepciones del ser; si Gorostiza se refugia en la fidelidad del silencio, es porque todo lo demás le parecía desprovisto de sentido. Owen en cambio no cesó de creer en su vida, de creer en su dolor e incluso en su fracaso. Si se cuenta a sí mismo su vida en la soledad, ritualmente, es porque para él es sagrada. Lo cual quiere decir no sólo tener un sentido, sino incluso que debe ser un foco de todos los sentidos.<sup>72</sup>

En su ensayo “Owen, el Símbolo y el mito”,<sup>73</sup> Segovia retoma y amplía algunas de las ideas expresadas anteriormente. Este trabajo, publicado en 1981,<sup>74</sup> es un análisis de *Perseo vencido* y, al mismo tiempo, una profunda disertación sobre algunos problemas de la lingüística y la semiología contemporáneas.

Tomás Segovia parte del tratamiento dado por Owen al mito de Perseo y a la leyenda de Sindbad para reflexionar sobre la naturaleza de la pervivencia del lenguaje mítico en el mundo contemporáneo. Segovia nota que los mitos han perdido el carácter de “verdad” en el sentido que poseían en la antigua Grecia o Roma. Los mitos se han convertido en leyendas. Es decir, historias no asumidas como reales.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 59-85.

<sup>74</sup> El ensayo se publicó originalmente en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 2, vol. XXIX.

Sin embargo, el mito conserva su carácter de verdad en su sentido simbólico: una verdad “entre comillas”, dice Segovia. Los mitos tienen una traducción y ese es su verdadero sentido. Por ejemplo, los dioses de los mitos griegos simbolizan fuerzas de la naturaleza o formas del implacable azar.

A partir de estas ideas, Segovia destaca la distinción entre el lenguaje figurado y el lenguaje literal. Critica la ausencia en los estudios lingüísticos de esta distinción, tan básica y antigua. Los mitos religiosos, dice Segovia, pueden ser leídos como lenguaje figurado si se pone en duda su carácter de verdad “literal”. La poesía hereda el carácter simbólico del mítico, su capacidad para enunciar verdades con la fuerza y belleza que no brinda el lenguaje llano. Tanto la poesía como el mito sirven para expresar verdades de manera figurada.

Sin embargo, dice Segovia, la ciencia y los discursos totalitarios son también herederos del mito. La ciencia, en tanto que se erige como una verdad, hereda al mito. Lo “comprobado científicamente” no debe ponerse en duda. Así mismo, los dogmatismos políticos pretenden adquirir un carácter mítico. Segovia lo sintetiza del siguiente modo:

Puestas las cosas así, se tiene la impresión de que si la poesía hereda el mito a su manera es precisamente para salvarlo de los que lo heredan de la otra manera. Contra el dogmatismo del mito, Owen usa un lenguaje figurado que pide ser leído simbólicamente, pero contra los que heredan ese dogmatismo acusando a la vez de falsedad al mito, Owen toma en serio la existencia de Medusa.<sup>75</sup>

Segovia analiza el discurso poético, mítico y simbólico de *Sindbad el varado* para establecer similitudes, categorías y para reflexionar sobre el concepto de *sentido*. Aunque

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 63.



*Sindbad el varado* contiene símbolos y toda clase de lenguaje figurado no es posible abstraer un final del poema. Los significados están ahí, pero no conforman un sentido.

Esta ambigüedad no es negativa. Segovia la interpreta como una renuncia a afirmar dogmáticamente y como un desenmascaramiento del lenguaje totalitario propio de la modernidad. Sabemos que Owen es Sindbad “entre comillas”, destaca Segovia, pero no sabemos finalmente en qué sentido. No hay interpretación última posible. La visión de Segovia se opone de manera absoluta a la de Terrés. Segovia concluye:

Aunque el poema contenga toda clase de modos específicos de lenguaje simbólico, el simbolismo del poema como unidad es así de inespecificado. Ninguna marca indica cómo se aplica al mundo, en qué sentido está figurada en él la vida. No lleva modo de empleo. Por eso parece que el poema está autocontenido. La comunicación con su exterior no consta en él: la pone la lectura. Y por eso es la más pura forma del no saber y la más ajena al poder. Por eso Owen ni entrega ningún conocimiento ni combate allí al poder con sus propias armas.<sup>76</sup>

La ausencia de este saber último y verificable, no implica una derrota. La perfección del poema habla y restituye el “sentido” último del poema. Después de todo —nos recuerda Segovia—, “el conocimiento no nos da poderes de auxilio. Junto a la muerte hasta la verdad enmudece, solo la belleza habla”.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>77</sup> *Id.*

### II.III VICENTE QUIRARTE: EL DISCURSO AMOROSO

Una lectura biográfica-amorosa es la que realiza Vicente Quirarte en *El azogue y la granada*. Desde la investigación de aspectos de la vida íntima del poeta, logra establecer los vínculos entre obra y biografía. Quirarte lee *Sindbad el varado* como un poema en el que Owen exalta la imposibilidad del ideal amoroso

La isotopía que podríamos llamar “amorosa” encuentra sentido a través de símbolos aclarados en la vida del autor. Quirarte rescata las anécdotas sentimentales de la juventud y la vida madura del poeta para rastrearlas en sus textos. Emel, Winona, Ernestina, Rosa de Lima, personajes que aparecen en el *Sindbad*, son identificados con personas de la vida real.

Vicente Quirarte nos explica por ejemplo, que Rosa —la “Rosa de Lima/ y su guitarra plebeya”— fue una antropóloga, especialista en música, de la Universidad de Lima, en Perú, a quien Owen conoció durante su estancia diplomática.

En opinión de Quirarte, el naufragio inicial de *Sindbad el varado*, equivale a la pérdida del amor. “No recuerdo el litoral ni el nombre”, dice Sindbad, náufrago en la isla donde despierta. El héroe ha perdido a la mujer amada y al mismo tiempo falló en su empresa poética. Este estado puede entenderse también, dice Quirarte, como la pérdida de la gracia divina. En *El azogue y la granada*, destaca la isotopía amorosa, a partir de la cual podemos hacer las asociaciones iniciales: isla-mujer y mujer-poesía.

Vicente Quirarte también comenta la significación metapoética: al mismo tiempo que Sindbad ha perdido a la mujer-isla, ha sido castigado por pretender decir el absoluto en sus poemas. El héroe debe emprender “una navegación expiatoria para purgar una doble

transgresión: 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”.<sup>78</sup>

Nos recuerda Quirarte que los poemas que conforman *Sindbad el varado* fueron publicados originalmente de manera separada. En 1945, se publicó *Varado Sindbad*,<sup>79</sup> la primera versión, con veinte poemas. En la versión final, de 1948, Owen añadió el subtítulo de “Bitácora de febrero” y ocho poemas más para completar las veintiocho días del mes.

Para Vicente Quirarte, los ocho poemas que Owen añade “otorgan al poema una dimensión distinta: ya no es solo una versión estilizada y erudita de los viajes de Sindbad, sino una confrontación entre la fábula y la materia verbal”.<sup>80</sup> Owen redimensionó los significados del poema añadiendo, los poemas metapoéticos.

En la interpretación de Quirarte, la isotopía biográfica-amorosa es la más destacada. Devela detalles desconocidos de la obra de Owen y los entrelaza para proponer algunos significados ocultos.

Finalmente, Quirarte afirma que *Sindbad el Varado* cumple el ideal de gran poema simbólico que postuló Mallarme, “o como prefiere llamarlo Alfred Glauser, el poema símbolo, meditativo y de gran aliento”.<sup>81</sup> Owen, al igual que los otros autores de contemporáneos, apuesta por la creación del poema total.

---

<sup>78</sup> *Op. cit.*, p.120

<sup>79</sup> *Revista Universidad Nacional de Colombia*, núm. 2, 1945, pp. 17-18.

<sup>80</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 60.

## II.IV ALCOHOLISMO EN EL *SINDBAD*: LA INTERPRETACIÓN DE EVODIO ESCALANTE

La obra de Owen se nutre de múltiples tradiciones literarias. Los investigadores han señalado diferentes fuentes que resuenan en su *Sindbad*. Tomás Segovia no duda en llamarlo un poeta “libresco”.<sup>82</sup> Para Evodio Escalante<sup>83</sup>, esta actitud ha distraído la atención de la profunda pasión y sensibilidad de lo cotidiano contenidas en la obra. Incluso, “el sambenito de cosmopolitas que se ha colgado a la generación de Contemporáneos es quizás lo que ha impedido advertir la desnudez inequívoca de una nostalgia, que a veces raya peligrosamente con la cursilería.”<sup>84</sup>

El análisis de Escalante se centra en el testimonio dramático de una vida rutinaria. La manía de Owen por escribir en un lenguaje simbólico produce “un hermetismo que tanto ha despistado a la crítica”,<sup>85</sup> nos dice. Lo cual ha impedido ver este aspecto con claridad. Evodio Escalante llama la atención sobre el carácter testimonial de la obra de Owen, más allá de cualquier simbolismo. Su poesía “es una apuesta muy personal que involucra la combustión de la vida en el acto mismo de ponerla sobre el papel”.<sup>86</sup>

Desde la perspectiva del crítico, la “euforia simbólica” ha omitido sistemáticamente destacar el llano contenido de *Sindbad el varado*. “Una vez que se han puesto entre paréntesis las obligadas alegorizaciones, lo que emerge del texto es la realidad atroz del

---

<sup>82</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>83</sup> “La experiencia poética de Gilberto Owen”, *La Jornada Semanal*, 548, supl. cult., México, 4 de septiembre del 2005. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/04/sem-evodio.html>

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> *Id.*

quiebre amoroso ligada al alcoholismo del personaje.”<sup>87</sup> Escalante recuerda que Owen murió de una crisis cirrótica: *Sindbad el varado* en esta línea argumentativa no es sino un tratado acerca de la finitud, la irremediable finitud del ser humano. El poema prodiga los indicios alcohólicos”.<sup>88</sup>

Escalante se sorprende de que hasta ahora la crítica hubiera ignorado lo que podríamos llamar la “isotopía del alcohol”. En “La experiencia poética de Gilberto Owen”, se apunta que en el poema del día siete, “El compás roto”, el capitán está “borracho/ de ron y de silencio”. Al igual que el ángel de la guarda, del poema “Final” , día veintiocho, quien “se duerme borracho mientras ahí a/ la vuelta matan a su pupilo”. El poema del día quince, así mismo, hace referencia a “Un coup de dés” de Mallarmé. Aquí la voz exclama: "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.”<sup>89</sup> Desde la perspectiva de Escalante, el naufragio de Sindbad es la bitácora de la ruina del autor.

En el poema del día diecisiete, “Nombres”, Sindbad-Owen rememora la Ciudad de Taxco, sus "calles ebrias tambaleándose por cerros y hondonadas." Estos versos, dice Escalante, son “dignos del cónsul de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry”.<sup>90</sup> Todo el *Sindbad* está lleno de referencias al alcohol y la adicción. Escalante continúa: el "blanco infierno en las rocas“, del día veinte, en el que naufraga Sindbad, equivaldría a un “ron blanco en las rocas”.

Desde la perspectiva total de esta interpretación, el primer poema de *Sindbad*, que inicia con los memorables versos: “Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que

---

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> *Id.*

<sup>89</sup> *Obras*, p. 78.

<sup>90</sup> *Op. cit.*

temblamos; / sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora, / un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,”<sup>91</sup> estarían describiendo, en palabras de Escalante:

una doble "cruda" a la vez alcohólica y moral. Al correr de una noche de borrachera el personaje se enreda con una mujer, que de seguro le pareció fabulosa, y se la lleva a la cama. A la mañana siguiente, al despertar, el sujeto cae en cuenta que ha cometido un despropósito terrible.<sup>92</sup>

El sentido más vivo y auténtico de *Sindbad* está, para Escalante, en lo que Tomás Segovia había descrito como la historia de “una vida cotidiana”, dolorosa desde la perspectiva de Escalante, pues “exhibe con una crudeza nunca antes vista en la poesía mexicana lo que podrían llamarse los pormenores de la existencia crápula”.<sup>93</sup>

## II.V LA FIGURA DEL PADRE SEGÚN GUILLERMO SHERIDAN

A partir de los datos biográficos de Gilberto Owen (dispersos en sus textos y expuestos por sus estudiosos), Guillermo Sheridan resalta la presencia del “padre” en la obra de Gilberto Owen. Sheridan presenta su hipótesis “no para competir con otras, sino, acaso, para charlar con ellas”.<sup>94</sup> El crítico parte de un supuesto diferente de los otros. No busca categorizar los sentidos del poema, sólo propone interpretaciones y lecturas para algunos pasajes. Así mismo, rastrea lo que podríamos llamar la “isotopía del padre”. La actitud de la presente investigación concuerda con la actitud de Sheridan. Como se verá en el capítulo final, desde

---

<sup>91</sup> *Obras*, p. 69.

<sup>92</sup> *Op. cit.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p. 13.

nuestra perspectiva, son excesivas algunas opiniones sobre la literatura de Owen pues pretenden una división estática y jerárquica de los “planos de sentido”

En “Sindbad: un viaje al origen”, se exploran personajes como el “Gambusino”, el “Torbellino Rubio”, “Búfalo Bill” o el “pupilo”, quienes para Sheridan representan a Guillermo Owen, el padre de Gilberto. De acuerdo con Sheridan, “otros atributos que pueden aludir al padre son el frío, el vidrio, la rosa, el sabor/olor a menta o a limón; el perfil, la frente y los dientes, la blancura, el amarillo, el dorado y lo rubio.”<sup>95</sup>

A partir del descubrimiento del acta de nacimiento de Gilberto Owen, Guillermo Sheridan sugiere la posibilidad de que en ciertos poemas del *Sindbad*, escuchamos la voz del padre. Originalmente se había aceptado que la fecha del nacimiento de Owen era el 4 de febrero de 1905.<sup>96</sup> De esta manera se consideró referencia autobiográfica el poema del día cuatro, “Almanaque”. Ahí se exclama: “Todos los días 4 son domingos / porque los Owen nacen ese día”. Sin embargo, en el 2003, Javier Beltrán encontró el acta de Gilberto Owen en el Instituto de Toluca, donde Owen había estudiado la preparatoria. De acuerdo a este documento, la fecha del nacimiento de Owen es el 13 de mayo de 1904. A partir de este dato Sheridan propone que, de manera similar a lo hecho por Eliot en *Gerontion*, Owen hace hablar en su *Sindbad* a diversos personajes, como son su padre o su madre.<sup>97</sup>

A partir de datos de la biografía de Owen, Sheridan propone que en los versos citados de “Almanaque” es Guillermo Owen y no Gilberto el que habla. El carácter de hijo ilegítimo de Owen le sirve a Guillermo Sheridan para señalar ciertas obsesiones que el

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>96</sup> Alí Chumacero, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>97</sup> Guillermo Sheridan, *Op. cit.*, p. 29.

autor trasladado a sus versos, como la incertidumbre y la búsqueda de un nombre, la cual es de orden metalingüístico.

Durante su niñez, el apellido de Owen sufrió varias alteraciones ortográficas, al igual que la configuración final de su apelativo. Esta indefinición de un nombre estaría presente en *Sindbad el varado*. La pregunta por el nombre de las cosas, de la poesía y del suyo propio es una de sus principales obsesiones. El bautizo, como acto de nombrar, se encuentra varias veces. En este sentido, Sheridan comenta:

Es interesante que en su obra el acto de bautizar o de ser bautizado suela asociarse al pecado y cargarse de connotaciones, imágenes o símbolos de “quemadura”. La “quemadura” puede desdoblarse en una imagen derivada: los ojos flamígeros, privilegio que posee quien otorga el nombre o escamotea. Para el bastardo, el pecado pesa más que el amor, y su nombre es una marca más que un apelativo: un herraje marcado a fuego.<sup>98</sup>

Como veremos en el siguiente capítulo, la pregunta por el apelativo de las cosas es una característica de la literatura de Owen que funciona simultáneamente en los niveles metalingüístico y metaliterario.

Finalmente, de entre todas las referencias autobiográficas en la obra de Owen, Sheridan entre teje “una forzada síntesis”: “La madre de Owen vive pacíficamente su orden paradisiáco hasta que es seducida por Guillermo Owen. Este hombre se la lleva a El Rosario, donde nacen Gilberto y su hermana. La familia vive unida un tiempo, hasta que el padre la abandona y la madre regresa a Yuriria o Zirahuén”.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 40.



## II.VI ALFREDO ROSAS: LA PRESENCIA DEL MAL

En *El Sensual mordisco del demonio*,<sup>100</sup> Alfredo Rosas explora la presencia del mal en la literatura de Owen. A partir del análisis de los referentes bíblicos y religiosos presentados por el poeta, Rosas propone que uno de los temas centrales en la obra es la renuncia al bien, en un sentido religioso.

Owen solía definirse a sí mismo como la “conciencia teológica”<sup>101</sup> de los Contemporáneos –al mismo tiempo que consideraba a Villaurrutia la “conciencia poética”–. Rosas rastrea en Owen las fuentes medievales cristianas, así como las referencias hagiográficas y teológicas; destaca que en los ensayos y cartas del autor, también es posible hallar reflexiones de orden metafísico-religioso —siempre irónicas y antiolemnes— iluminadoras a este respecto.

Para García Terrés, Owen fue un conocedor de la tradición hermética y alquímica. Por su parte, Rosas destaca los vastos conocimientos de Owen sobre literatura escolástica y teologal. Owen mismo había dicho alguna vez que durante su juventud fungió como bibliotecario del Instituto de Toluca, donde se encargaba de una colección “en la que había más de teología que de física”.<sup>102</sup>

Alfredo Rosas combina en su lectura de *Sindbad el varado* las propuestas de García Terrés (diálogo entre el poeta y dios mismo reencontrado en el Caos) y de Vicente Quirarte (diálogo con la mujer-poesía-ángel). Enfoca principalmente su atención en la lucha de Sindbad contra las fuerzas divinas. Explica sus razones del siguiente modo:

---

<sup>100</sup> 2005.

<sup>101</sup> “Carta a Elías Nandino (*Filadelfia, jueves después de ceniza, 1951*)”, en *Op. cit.*, p. 290.

<sup>102</sup> “Nota autobiográfica”, en *Op. cit.*, p. 197.

En mi lectura privilegio el diálogo entre el protagonista y Dios. No lo hago por una preocupación esotérica o religiosa. Tampoco mi lectura pretende ser la única ni la mejor; es sólo una de varias posibilidades de interpretación. Privilegio el enfrentamiento entre el hombre y Dios porque considero que es lo más íntimamente relacionado con las preocupaciones de una “conciencia teológica”.<sup>103</sup>

El estado inicial de *Sindbad el varado* resulta para Rosas —como para Quirarte—, el momento de la expulsión de Adán del paraíso, provocada por la rebeldía del poeta ante Dios. Rosas señala que esta divinidad es también caos y ángel; desdoblada de manera simultánea en demonio, mujer y mar.

En los primeros versos del poema del día ocho, “Llagado de su mano”, Sindbad-Owen le habla a una segunda persona identificada por Rosas en la Poesía: “La ilusión serpentina del principio/ me tentaba a morderte fruto vano”.<sup>104</sup> Así, el pecado de Sindbad consiste en pretender adueñarse del nombre-fruto sagrado de la poesía a través del arte. Este combate del hombre contra el caos (Dios, el océano y la creación poética) está representada en el poema del día veintisiete, “Jacob y el mar”.

Según la tradición bíblica, Jacob se enfrenta al ángel desde la noche hasta el amanecer. Es herido en una pierna, pero gana la batalla. El ángel lo premia con su nuevo nombre: Israel. Jacob —ahora Israel— pide conocer el nombre del ángel y provoca su ira: “¿Cómo te atreves a preguntar mi nombre?”, responde el ángel. Owen invierte la historia, pues Sindbad queda vencido y nunca obtiene el nombre secreto de la Belleza. El poeta fracasa en su anhelo creador y pierde la gracia.

---

<sup>103</sup> *Op., cit.*, p. 122.

<sup>104</sup> *Op., cit.*, p. 74.

Rosas continúa: en Owen “se manifiesta un pudor reticente a la hora de pronunciar o nombrar lo divino”<sup>105</sup>, esta actitud –común a muchas religiones– es llamada “apofatismo”. Rosas añade, “no se trata de un apología del silencio total, sino de un reconocimiento de la limitación inherente a todo lenguaje y de que la manifestación suprema del saber consiste en que no se sabe nada”.<sup>106</sup>

Desde nuestra perspectiva este apofatismo funciona en el nivel metalingüístico. Indagar el nombre de lo sagrado implica una trasgresión que se castiga en numerosas tradiciones. Así mismo, no encontrar un apelativo para las cosas expone la inutilidad del lenguaje para expresar ciertas realidades.

La literatura de Owen mezcla una actitud hermética con otra medieval y añade la de vanguardia. Rosas observa que la pluralidad de “planos de sentido” (Rosas también sigue los postulados del Grupo Mu) en la poesía de Owen —a diferencia de lo que pasa en la literatura clásica y renacentista— no están jerarquizados. En estos planos, añade Rosas, “hay la alusión a una unidad insondable (Dios o la Poesía o el Amor), a lo cual solo es posible acceder o aludir por medio de la negación, la antítesis o la analogía”.<sup>107</sup>

En este sentido, Rosas apunta la influencia de Góngora en Owen gracias al gusto de ambos poetas por los conceptos múltiples y complicados, aunque Owen se mantenga siempre en una posición de mayor ambigüedad. Góngora, finalmente, tiene una “traducción”, sus imágenes obedecen a mecanismos mentales complejos pero decodificables. Dámaso Alonso en su edición crítica de *Polifemo y Galatea*, no hace sino parafrasear el texto y colocar las palabras en sintaxis lineal.

---

<sup>105</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 116.

Aunque Rosas asume que su interpretación no es mejor o “más válida” que otras, adopta, al igual que García Terrés, cierto papel definitorio: busca resolver un acertijo. Rosas hace juicios e hipótesis que buscan develar un pretendido misterio tras la poesía de Owen. Además, Rosas imagina un Owen biográfico, perverso y malvado, del que no podemos sino dudar.

Tanto en García Terrés como en Alfredo Rosas notamos una actitud ambivalente. Por un lado asumen que las interpretaciones en general son diferentes y legítimas; pero, por otro, desacreditan juicios y asumen que develan los sentidos más “íntimos” o “profundos”. Rosas asume la existencia real de un código descifrable a través de la lectura minuciosa. Sospecha, por ejemplo, que el autor eligió la ortografía antigua “*Sindbad*”, en lugar de la moderna “*Simbad*”, para incluir las palabras inglesas *sin* (“pecado”) y *bad* (“maldad”).<sup>108</sup>

Más allá de su polémica interpretación, el ensayo de Alfredo Rosas destaca por su lectura cuidadosa y profunda. No escatima en revelar algunas fuentes ocultas de Owen. Rosas da luz sobre múltiples guiños de perversidad e impudicia reales. A pesar de que algunas de sus conclusiones resulten sospechosas y demasiado personales<sup>109</sup>, su estudio es una muestra más de la tremenda carga simbólica contenida en la lírica del gran artista de Contemporáneos cuya producción continúa suscitando nuevas lecturas y controversias.

Alfredo Rosas concluye su estudio con una reflexión sobre el carácter polisémico de la literatura de Owen, que ya otros críticos han señalado:

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>109</sup> Una de las síntesis que hace Rosas de la poesía de Owen es la siguiente:

Leer la obra de Owen es como ingresar en una iglesia, en un convento, un monasterio o en un ámbito pueblerino de la Edad Media. El vocabulario es al mismo tiempo plegaria y profanación: pecado herejía, redención, bien, mal concupiscencia, perdición, depravación, esclavitud, Diablo, noviazgo, casamiento, beata, matrimonio, deseo, carne virginidad, experiencia mística, cuerpo, manzana, serpiente, paraíso, Elías, Cristo, Cruz, arrepentimiento, infierno, sexo, chacales, los siete milanos, alma podrida, vicios, teología Abelardo, Orígenes...” (*Ibid.*, p.31)

La poesía de Owen es una metáfora del rostro de la Medusa; esto es, de la mueca de la perversidad (límite, goce, fascinación). Parfraseando a EA Poe, frente al abismo de la destrucción en relación con el lenguaje de la poesía: de este lado del abismo está la salvación del estilo directo (denotación); enfrente, el abismo de la polisemia y el sinsentido (connotación), lo cual, viéndolo bien, es otra forma de la salvación. La poesía de Owen se balancea entre estas situaciones.<sup>110</sup>

Como hemos visto hasta aquí, los estudiosos han distinguido diversas isotopías en el *Sindbad*. Esto muestra lo que Evodio Escalante llama “euforia interpretativa” (aunque Evodio Escalante mismo interprete). Los estudios develan lo que Jean Cohen llama un “conjunto redundante de categorías semánticas”. Es decir, una isotopía- El alcohol, la figura del padre, el andrógino primordial, el ideal amoroso o poético, el fruto-poema, son algunos de los símbolos que se repiten y se corresponden a través de otros.

García Terrés interpreta con pretendida claridad el objeto que es *Sindbad el varado*. Tomás Segovia insiste en que el poema no tiene una “traducción” final. Entre estos dos extremos, se destaca uno de los problemas centrales de la crítica y la lingüística modernas.

El poema de Owen seduce, invita a especular; pero la indeterminación final del poema frustrará todos los intentos de parfrasearlo.

En el siguiente capítulo, realizaremos la descripción de rasgos semánticos que conforman el plano metapoético del *Sindbad*, a través de los tres metaniveles de análisis expuestos en el primer capítulo.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 194.

### III. LOS METANIVELES DE ANÁLISIS EN *SINDBAD EL VARADO*

Como vimos, casi todos los críticos de Gilberto Owen abordan el carácter metaliterario de su obra. Se han hecho diversas interpretaciones de *Sindbad el varado*. Algunas difieren entre sí, pero la mayoría destaca el asunto poético como una de las isotopías del texto. De esta manera, según García Terrés, la Poesía —con mayúscula— es para Owen “la materia prima o sustancia universal, divina, teúrgica, subyacente en todas las cosas; nombrar a la poesía, es convocar esa sustancia para la creación”.<sup>111</sup> La poesía y el poeta son también la pareja que “engendra el poema”,<sup>112</sup> símbolo de la “gran obra” y del andrógino de la tradición alquímica. En opinión de Vicente Quirarte, la Poesía equivale al “objeto amoroso”<sup>113</sup> que no es alcanzado por el poeta; poesía y mujer, “forma y sustancia”,<sup>114</sup> se confunden con deliberación. Por su parte, Alfredo Rosas asocia la Poesía con el objeto divino pretendido por el héroe, “la manzana en el árbol del Paraíso”<sup>115</sup> que lo conduce al mal y al pecado.

Cada estudio comenta el asunto y lo integra a su explicación total de la obra. Si bien el tema ha sido tratado, hasta ahora no se ha hecho un estudio sobre los metaniveles propuestos por Sánchez Torre. Este análisis brindará nuevas herramientas y perspectivas para leer el *Sindbad*.

El tema poético aparece de manera explícita en la obra de Owen. El autor recurre a la rosa, la mujer, el alma, la pureza, la X, la luz, entre otros símbolos, para representar a la

---

<sup>111</sup> *Op. cit.*, p. 156.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 10.

<sup>114</sup> *Id.*

<sup>115</sup> *Op. cit.*, p. 130

Belleza; pero también es cierto que la nombra de manera directa o a hace referencia a algún concepto relativo: “versos”, “rima”, “poema”, “retórica” y “poética”, presentes tanto en los títulos como en el cuerpo de los textos.

Como se comentó en el capítulo anterior, Owen amplió las connotaciones metaliterarias de *Varado Sindbad* —la primera versión del poema de 1945— al añadir ocho textos a la obra definitiva de 1948. Tres de estos ocho poemas vieron la luz el mismo año que *Varado Sindbad*. En la *Revista de las Indias*<sup>116</sup> aparecieron “Día veintitrés y tu poética” y “Día veinticuatro y tu retórica” bajo el título, “Poética 1y 2”. Además, en la *Revista de América*<sup>117</sup> se publicó el poema “Nombres”.

Esto significa que Owen ya había escrito en 1945 por lo menos veintitrés de los veintiocho textos que integrarían la versión final, aunque en un primer momento no decidiera que integrarían la misma obra, o su configuración definitiva. Los tres poemas que aparecieron de manera simultánea a *Varado Sindbad* son aquellos cuyo tema es explícitamente la poesía. Estos no sufren modificaciones relevantes en *Sindbad el varado*. Sin embargo, hay una cuestión importante. El poema “Día veinticinco y tu retórica”, que apareció e la *Revista de Indias*, se convertirá en “Día veinticuatro, Tu retórica” en el poema de 1948.

Owen modifica además títulos y subtítulos. *Varado Sindbad* se presentaba como la “Bitácora de Sindbad el Varado”. Por su parte, *Sindbad el varado* se subtitula, “Bitácora de febrero”. En la versión final los poemas aparecen presentados como *Días*, seguidos del número y el título del poema; a diferencia de *Varado Sindbad*, donde los poemas aparecen simplemente numerados.

---

<sup>116</sup> Núm. 79, 1945, pp. 120-121.

<sup>117</sup> Vol. 7, núm. 3, 1945, p.152.

Títulos y subtítulos tienen una función metatextual, son marcadores por medio de los cuales el escrito se estructura a sí mismo. En el caso del poema de Owen, brindan cohesión ante la ambigüedad del poema.

La relevancia de la cronología editorial de *Sindbad el varado* reside en que pondera una de las lecturas más osadas y polémicas del texto de Owen, la realizada por García Terrés, quien analiza con sumo detalle el valor secuencial y numérico de cada aspecto del poema –incluido el número de versos y estrofas–.

Si tenemos en cuenta que en *Varado Sindbad*, por ejemplo, el poema “Yo no vi nada”, corresponde al número diecisiete y no al “*Día veinticinco*”, como en *Sindbad el varado*, podemos dudar del análisis numerológico de Terrés. Para él, es de gran importancia que el poema se asocie al día veinticinco. Aquí, “toma la palabra la poesía”, pues “veinticinco es cinco veces cinco: 5 x 5. La conciencia encarnada por sí misma. Además, “el veinticinco es una conjunción del dos, que en el ciclo de Sindbad es la imagen del mar viejo”.<sup>118</sup>

García Terrés piensa que *Sindbad el Varado* fue concebido minuciosamente en su aspecto numerológico. En *Varado Sindbad*, sin embargo, muchos poemas quedan asociados a números distintos. Además, como señalamos, el día veinticinco fue asociado originalmente por Owen con el poema “Y tu retórica”, el cual —para Terrés— está naturalmente asignado al día veinticuatro, pues contiene “veinte versos y cuatro frases entrecomilladas”. ¿Por qué Owen decidió asignarle a este poema un número diferente en la primera versión?

---

<sup>118</sup> *Op. cit.*, p. 165.



El autor vaciló acerca del orden de los textos. De aquí es posible concluir que, lejos de haber una relación premeditada entre el número del poema y la cantidad de versos y estrofas, Owen consideró y reconsideró la organización a partir de otro criterio.

Los títulos y subtítulos correspondientes a cada poema —ambos elementos metatextuales—enriquecen el significado y las connotaciones de la obra, también invitan a relacionar y buscar correspondencias. La repetición de la palabra *Día* es en sí misma una isotopía, una “unidad semántica reiterada a lo largo del texto” que otorga continuidad.

Owen también añadió a la versión definitiva dos epígrafes que no están presentes en *Varado Sindbad*:

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

*Sindbad el marino*

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

T. S. ELIOT<sup>119</sup>

El primer epígrafe resulta de especial trascendencia. El alma es uno de los símbolos de los que se vale Owen para representar la poesía.<sup>120</sup> El alma de Sindbad, en este caso, “es

---

<sup>119</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>120</sup> En el libro de poemas, *Desvelo*, escrito en 1923 y publicado de manera póstuma (*Obras*, pp.26-50), se cumple cabalmente esta asociación. En esta obra encontramos además elementos y mecanismos simbólicos que reaparecen en el *Sindbad*. *Desvelo* también es polisémico, cada elemento representa muchos que se corresponden y permiten diversas lecturas. El poema se divide a partir una línea temporal, el curso de una noche que el yo lírico pasa sin poder dormir, preocupado por un problema que es tres al mismo tiempo: la búsqueda de la divinidad o espiritualidad del alma, la búsqueda del ser de la poesía, y el desamor causado por una mujer muerta o distante. El poema muestra una fuerte influencia de Juan Ramón Jiménez y las

una sola”. El marino no encontrará otra a pesar de sus numerosas exploraciones. Sin embargo, el viaje es necesario. En este epígrafe resuena la vieja máxima: “perderse para encontrarse” que unió como un sino tanto a la literatura como a las vidas de Gilberto Owen y su amigo entrañable Xavier Villaurrutia.<sup>121</sup>

En el poema, “*Día veinticinco, Y tu nombre. Poesía*”, cerca del desenlace, Sindbad concluye:

Y hallar al fin, exangüe y desolado,  
descubrir que es en mí donde tú estabas,  
porque tú estás en todas partes

---

discusiones en torno a la *poesía pura* de aquellos años. El primer poema, “Pureza” —precisamente—, empieza con el lamento y la pregunta que inicia la noche que se pasará en vela:

¿Nada de amor -¡de nada!- para mí?  
Yo buscaba la frase con relieve, la palabra,  
hecha carne de alma, luz tangible

Ya para entonces se me había vuelto  
el dialogo monólogo.  
y el río, Amor-el río: espejo que anda-,  
llevaba mi mirada al mar sin mí.

¡Qué puro eco tuyo, de tu grito  
hundido en el ocaso. Amor, la luna,  
espejito celeste, poesía!  
(*Op. cit.*, p. 26)

La “frase con relieve” o “luz tangible” que el poeta anhela desesperadamente es, al mismo tiempo, el amor de una mujer, la divinidad que se busca infructuosamente y la creación poética, misterios que convergen en uno mismo. El río y el espejo son imágenes que se corresponden. La mirada, la luz, y la divinidad son elementos relativos en torno a los cuales girará el poema. El río es tiempo la noche que corre, la vida que corre, y el espejo que refleja la mirada (luz). Todo se dirige hacia el mar. El poema establece una correlación entre elementos esenciales puros: luz, alma, mirada, poesía: esta mirada es la luz escondida y distante por las noches, pero también el amor distante y la espiritualidad a la cual el poeta no accede. En el poema aparece un “tú”, presumiblemente la amada, cuya alma será relacionada también con esta luz que al final aparece contenida en el fruto.

Todos estos elementos reaparecerán a lo largo de la obra de Owen.

<sup>121</sup> En una carta de 1934, Xavier Villaurrutia le confiesa a Edmundo Valadez que esta máxima de Fénelon — el poeta francés del siglo XVI—, fue acaso la única doctrina que unió al grupo de escritores que crearon la revista *Ulises*. Los mismos más tarde serían conocidos como el grupo de Contemporáneos. (supl. Laberinto, *Milenio*, 21 de febrero, 2015.)

y no sólo en el cielo donde yo te he buscado[...] <sup>122</sup>

El héroe descubre que la inefable belleza se encuentra en el interior de sí mismo —y en todas partes—. Recorrió tierras lejanas buscando algo que siempre estuvo dentro de él.

### III.I EL NAUFRAGIO Y LA PÉRDIDA DEL NOMBRE

Los nombres propios en Owen provocan numerosas suspicacias. Como señala García Terrés, para Owen “nombrar es un acto ambivalente, lo desprecia y le teme”. Sin embargo, Owen siente la necesidad poética de nominalizar su entorno vital. Sheridan relaciona esta actitud con los avatares que sufrió el nombre del poeta a lo largo de su infancia.

Como se señaló en el primer capítulo, la función metalingüística se cumple cuando preguntamos el apelativo de las cosas. La referencia al código se hace con el fin de indagar elementos desconocidos. El “*Día primero, El naufragio*” comienza con el héroe que encara la realidad a la que despierta y un cuestionamiento por un nombre olvidado. Su condición de viajero ha sido abolida. Ahora se encuentra estático.

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

---

<sup>122</sup> *Op. cit.*, p. 83.

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,  
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.<sup>123</sup>

El tono general del inicio sugiere el desencanto amoroso, producto de la pérdida del misterio —“que no tienes ya voz de adivinanza”—. El héroe habla a un “tú” sobre el que se han destacado numerosas identidades: la mujer amada, el ángel-diablo, Dios, el caos, el mar, la Poesía, el poeta mismo. La tierra adonde llega el marino se asocia simbólicamente a la amada.

Sindbad naufraga por la noche, a la mañana siguiente encuentra una tierra “desierta y árida” que lo decepciona. El nombre perdido, no recordado, de esta isla-mujer será una de las principales constantes a lo largo del texto.

Como señaló Alfredo Rosas, la ambigüedad que rodea constantemente al interlocutor de estos poemas se relaciona con los diversos planos de sentido. En sus propias palabras: “El uso de la primera persona de singular en relación con un “tú” favorece la ambigüedad y la polisemia”.<sup>124</sup> En tanto que una de las posibles identidades de esta segunda persona es la Poesía, uno de los conflictos del *Sindbad* es el desconocimiento del nombre de la belleza, que al mismo tiempo será el propio.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>124</sup> *Op. cit.*, p. 121.

Desconocer el nombre de la Poesía implica además, como señaló García Terrés, la incapacidad de ejercer la creación estética. Los versos preguntan metalingüísticamente para conocer este nombre. No obstante, antes ha dicho, “acaso te he perdido con saberte”. A lo largo del *Sindbad*, aparecerá el tema de la transgresión que implica este conocimiento, relacionado con el apofatismo del héroe que destaca Rosas. Al nombrar la poesía en su obra, el poeta ha tenido que “condenar al tiempo lo que debería, idealmente, ser universal, eterno e inefable”.<sup>125</sup>

García Terrés subraya la asociación entre las islas y el cuerpo femenino. El tema de la “isla humana”,<sup>126</sup> como él lo llama, es parte medular de *Sindbad el varado* y reaparece especialmente en *El libro de Ruth*. Las islas-mujeres son formas concretas de la inefable poesía. Lo puro y etéreo adquiere un “litoral” —que tampoco recuerda el naufrago— definido en el poema. Para Owen, la mujer, la rosa, también son encarnaciones de la belleza. Poesía, elemento que adquiere forma y realidad por medio de la literatura.

En el poema “*Día cuatro*”, las islas-mujeres tienen la capacidad de desplazarse y escapan de Sindbad. La imagen de esta evasión ya había sido utilizada por Owen en su libro anterior, *Línea*. En el metapoema en prosa, “Poética”, las mujeres también son formas que hieren al autor y huyen de él:

Esta forma, la más bella que los vicios, me hiera y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María. Yo que no pensé en que jamás tomaba el ascensor, temía las escaleras como grave cardíaca, y, sin embargo, subía a menudo hasta mi cuarto.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Jaime García Terrés, *Op. cit.*, p. 155.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 58.

En el poema “Virgin Islands”, las islas-mujeres también huirán de él “fingiéndose ballenas”. El tópico de la mujer que escapa —y la poesía que escapa— es recurrente en la obra del sinaloense.

En la segunda estrofa de “El naufragio”, el primer poema del *Sindbad*, el héroe continua con la narración de la pelea durante la noche:

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

El naufrago refiere la lucha contra el “hermoso guardián insobornable”, en la “escalera inaccesible de la noche” y las llagas producto de este enfrentamiento, que es también el enfrentamiento de la creación poética— La lucha de Jacob con el ángel se sugiere desde el primer poema. Pero a diferencia del personaje bíblico, Sindbad no obtiene el nombre sagrado. Cada herida infringida por el guardián dará lugar a los poemas del día ocho al doce: “Llagado de su mano”, “Llagado de su desamor”, “Llagado de su sonrisa”, “Llagado de su sueño” y “Llagado de su poesía”, la cual, ha herido “en luz” al héroe. La belleza del ángel lesiona con deslumbramiento divino. La luz es uno de los símbolos de la poesía a lo largo de toda la obra de Owen.

El guardián lastima al personaje “en Emel” con su “su sonrisa”. Este es uno de los versos más enigmáticos de la poesía mexicana. En una nota publicada en *El Tiempo* de Bogotá en 1933, al hablar de Contemporáneos, Owen revela:

Con Salvador Novo y otros sisíftides fundamos Ulises revista de curiosidad y crítica,  
y luego un teatro de lo mismo, en el que fui traductor, galán joven y tío de Dionisia.  
Dionisia se llamaba Clementina, pero yo le decía Emel, Rosa o qué sé yo.<sup>128</sup>

“Emel” era uno de los nombres con que Gilberto Owen identificó al amor de su juventud, Clementina Otero. Sin embargo, esta explicación no alumbró ni satisfizo la curiosidad crítica. Tomás Segovia ya había comentado las ausencias, que en realidad son “signos bien cargados de sentido”. ¿Qué o quién es Emel?, se cuestionan los lectores frente a estos versos. La inclusión de tal misterio funciona en un nivel metalingüístico. Los juegos de palabras o vocablos inventados, como señalamos en el primer capítulo, implican una reflexión sobre el código, focalizan su atención sobre la forma y las posibilidades significativas. A lo largo del poema se indaga un nombre, que puede ser entendido como el nombre de la divinidad, de la poesía, del poeta mismo. En este caso, Owen decide darnos una voz sin contenido, una palabra sin significado, en un juego lúdico, personal y vanguardista de enormes proporciones. La creación de un lenguaje secreto, ajeno al lector es una forma de hacerlo participe del enigma poético. Emel es el símbolo de ese enigma. Si Owen desconoce el nombre de la poesía, el lector desconoce qué nombra Emel.

El primer poema de *Sindbad* continúa:

---

<sup>128</sup> “Nota autobiográfica”, *Ibid.*, p. 197.

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.

El motivo de la batalla se repite. Sindbad ha luchado la noche entera. El hermoso guardián insobornable se desdobra en mar, así como la mujer se desdobra en isla, divinidad y poesía. Estos relevos de sentido son característicos de la obra del escritor de Contemporáneos. Como señala Tomás Segovia, constituyen “un relevo de sentido y de los sentidos que en su poesía se manifiesta de manera ejemplar”. Y añade Segovia:

Confío en que se habrá visto por lo menos esta noción en la trayectoria, muy subrayada en una obra como la de Owen, en que un mismo movimiento se propaga a través de una serie de “medios” significativos diversos que lo toman sucesivamente a su cargo, suplantándolo cada vez pero manteniendo una unidad significativa que precisamente solo es reconocible en la trayectoria misma.<sup>129</sup>

La manera en que en que estos elementos se suplantán, se corresponden o se sugieren entre sí, permite entender cómo se estructuran los diferentes planos de sentido del texto. Este “movimiento” que “se propaga a través de una serie de medios significativos” describe el funcionamiento de las isotopías semánticas en el discurso poético.

---

<sup>129</sup> *Op. cit.*, p. 47



En el metapoema “Desvelo”, Owen se pregunta por la naturaleza de “esta correspondencia sin palabras / de ojos a estrella, de alma a luz de luna”,<sup>130</sup> que es el mismo mecanismo operante en su obra.

El enfrentamiento del primer día, además de un trágico sentido amoroso, guarda también carácter metapoético: la lucha comprende desde la literatura clásica (“Homero”), hasta la moderna (“Joseph Conrad”). La derrota es también creativa en una batalla nocturna de creación. El nombre extraviado es suplantado por el “rostro” de la poesía que está “desierto”. Conocerlo es imposible. Además, no cabe aguardar “misterio” (“no tienes ya voz de adivinanza”). El poema concluye:

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

El “cartógrafo” Sindbad sólo es capaz de dibujar “ríos secos”, lo cual por supuesto es “inútil”. Las estrellas ya no brindan guía (“señales”) ni destino (“leyes”). La creación poética fracasa. En el poema “*Día dieciséis*”, mientras Sindbad medite el regreso a su patria, imaginará lo que se dirá de él, enfatizando la derrota: “*Es el marinero que conquistó siete poemas/ pero a la octava vez vuelve sin nada*”. En el simbolismo oweniano, este cartógrafo es quien delimita y da cuerpo-forma a la poesía. Lo que equivale a poseer su nombre verdadero, el “litoral” trazado en el mapa del navegante.

Sindbad no habla de la poesía sólo como materia sagrada. La “isla desierta y árida”, que descubre el héroe al amanecer, es también el poema mismo, *Sindbad el varado*, escrito durante la noche.

---

<sup>130</sup> *Op. cit.*, p. 31

### III.II LA INMOVILIDAD

La crítica señala el gusto de Owen por la inversión de los mitos y las leyendas: Perseo está vencido, Sindbad varado, Jacob no obtiene el nombre verdadero, Ulises no vuelve a Ítaca. La inmovilidad de Sindbad se desarrolla a partir del “*Día dos, El mar viejo*”. Su inmovilidad se afirma a través de la imagen de un “mar varado”, posterior al diluvio. Sindbad se desdobra en Noé:

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

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

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

el Lerma cenagoso, que enjugaba  
la desesperación de los sauces;  
el Rimac, sitibundo entre los médanos;  
l helado diamante del Mackenzie  
y la esmeralda sin tallar del Guayas,  
todos en ti con mi memoria hundidos,  
mar jubilado cielo, mar varado.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.70.

El mar se ha invertido al igual que los mitos; fue ascendido “a cielo”. En unos versos metalingüísticos se presenta al “pez volador llamado alondra” que vuela por una “plateada orilla de eucaliptos”. Los nombres también se invierten. El nuevo código aparece invertido.

En esta estrofa es imposible no pensar en los “ríos secos” –sin vida– del poema anterior, que al mismo tiempo representan la impotencia estética. Los ríos se corresponden con los “muertos” de Sindbad, imagen en la que resuenan los famosos versos de Manrique (“nuestras vidas son los ríos /que van a dar al mar/ que es el morir”). García Terrés explica la identidad de cada uno de ellos y realiza su interpretación:

El mexicano Lerma es el río de los orígenes, y se subraya su aspecto cenagoso porque las manos divinas modelaban al hombre en un puñado de cieno. El Rimac representa el sediento (“sitibundo”) exilio peruano;<sup>132</sup> el “helado diamante del Mackenzie”, la cristalización de la materia[...] El Guayas, río del Ecuador, una “esmeralda sin tallar” simboliza la juventud impulsiva (recuérdese el episodio ecuatoriano<sup>133</sup> en la vida de Owen).<sup>134</sup>

El análisis de García Terrés nos sirve particularmente, pues sus consideraciones valen para señalar el carácter metaliterario de los ríos, en su relación con la creación estética. El Mackenzie es un “diamante”; el Guayas, una “esmeralda”. El Lerma es de barro divino. Los ríos son preciosos como joyas que son poemas.

El poema “*Día tres, Al espejo*” se dirige una vez más a una tercera persona indeterminada. Teniendo en cuenta el título del poema, una de las interpretaciones

---

<sup>132</sup> Owen trabajó dos años en la embajada mexicana de ese país.

<sup>133</sup> El poeta fue separado del servicio exterior mexicano por inmiscuirse en la vida política de esta nación.

<sup>134</sup> *Op. cit.*, p. 99.

inmediatas es asociar este “tú” a la voz poética misma. El poema retoma el tema de la inmovilidad:

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.  
Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,  
yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,  
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,  
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.<sup>135</sup>

Sindbad se presentará “prisionero”. Los versos desarrollan en las siguientes estrofas una tensión entre el espacio de la segunda persona, “dentro de ti” y el espacio de la primera persona: “yo”. Con claras referencias autobiográficas, la voz poética recordará “el mar de Mazatlán”, donde sus versos son guardados por “jaibas bibliopiratas”.

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

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

Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,  
el mal agujero de los pavos reales,  
jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis

---

<sup>135</sup> *Op. cit.*, p. 70.

versos,  
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán  
por el que soplan ráfagas de nombres.  
Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo  
no conocía  
o que borró una esponja calada de minutos  
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e  
íntimo y que suele llorar ante el retrato  
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al  
mediodía.

Owen vivió la mayor parte de su vida fuera de México y mucha de su obra se publicó en otros países. Sindbad-Owen, en el “exilio”, piensa en sus trabajos de juventud, algunos de los cuales se guardaban tal vez en la casa materna sinaloense.

Sindbad reafirma su condición inmóvil en una “cárcel de jamases y siempre”, ya ajeno a una vida de otro tiempo. Desde este espacio “soplan ráfagas de nombres” en las que Sindbad no distingue el suyo propio. Para García Terrés, el divorcio entre el poeta y su parte femenina: la poesía, causa la inmovilidad del personaje y su parálisis creativa.

Finalmente, Owen se ve a sí mismo llorando ante el retrato del gambusino. Guillermo Sheridan ve aquí una clara alusión al padre de Gilberto, un gambusino irlandés que —como el poeta mismo afirmara— murió en condiciones violentas.<sup>136</sup>

A partir de este hecho, Sheridan propone que en el poema siguiente, “*Día cuatro, Almanaque*”, es el mismo Guillermo Owen, quien toma la palabra:

Todos los días 4 son domingos

---

<sup>136</sup> En una carta a Margarita y José Rojas Garcidueñas (Filadelfia, febrero de 1951), Owen afirma que a su padre lo mataron un día trece de febrero, en las calles del Rosario (*Obra*, p. 294).

porque los Owen nacen ese día,  
cuando Él, pues descansa, no vigila  
y huyen de sed en sed por su delirio.  
Y, además, que ha de ser martes el 13  
en que sabrán mi vida por mi muerte.<sup>137</sup>

Aunque el poema carece de elementos metapoéticos que podamos percibir, es posible adelantar que en el “*Día trece, El martes*”, la muerte augurada implicará, también un renacimiento. El día trece se producirá una “canción, quebrada / en áspero clamor de cuerda rota”.<sup>138</sup> El deceso es necesario para que tenga lugar la creación estética.

Al quinto día de la “*Bitácora*” le corresponde el poema “*Virgin Islands*”:

Me acerco a las prudentes islas vírgenes  
(la canela y el sándalo, el ébano y las perlas,  
y otras, las rubias, el añil y el ámbar)  
pero son demasiado cautas para mi celo  
y me huyen, fingiéndose ballenas.<sup>139</sup>

Las riquezas de las islas representan diferentes atributos de la belleza femenina. Fragancias, texturas y colores aportan riqueza sensorial a los versos. La diversidad de los tesoros sugiere la aproximación erótica a mujeres de distintas latitudes. Sin embargo, éstas evitan al marinero. Paradójicamente, las islas poseen movimientos. La huidizas islas-mujeres aluden

---

<sup>137</sup> *Op. cit.*, p. 71.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.72.

al misterio que el héroe no puede desentrañar, a la creación frustrada. Las islas son formas concretas de la inefable poesía.<sup>140</sup>

Owen enumera una serie de mujeres —tomadas de la literatura, la mitología y su imaginario personal— así como sus características y circunstancias particulares. Estas estrofas destacan por ser el único episodio del *Sinbad* donde el autor se permite el humor, en este caso, en forma de sátira:

Ignorantina, espejo de distancias,  
por tus ojos me ve la lejanía  
y el vacío me nombra con tu boca,  
mientras tamiza el tiempo sus arenas  
de un seno al otro seno por tus venas.  
Heloisa 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 olvidaré  
la llama errante que me habitó sólo un día.

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

La inexorable Diana, e Ifigenia,  
vestal que sacrifica a filo de palabras  
cuando a filo de alondras agoniza Julieta,

---

<sup>140</sup> En el poema “Defensa del hombre”, de 1930, (*op. cit.* p.106), Owen habla de una “madura forma bella”, para referirse a una mujer, que hacia el final deviene en una “forma demasiado pura”. Las islas, al igual que las nubes y los frutos, son formas de la poesía no pocas veces engañosas.

y Juana, esa visión dentro de una armadura,  
y Marcia, la perennemente pura.

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

En un juego metalingüístico, Owen da a la primera mujer el atributo de la ignorancia. Los nombres que remiten directamente a una característica de quien nombran son metalingüísticos porque rompen la arbitrariedad tradicional entre el sujeto y su apelativo. El “vacío” denomina al héroe por la boca de Ignorantina. La isotopía del nombre desconocido reaparece. El vacío, la nada, queda asociado a este desconocimiento.

La lista continúa: “Heloísa se pone por el revés la frente”, “María y Marta, opuestos sinsabores”, “La inexorable Diana, e Ifigenia”, “y Juana, esa visión dentro de una armadura”, “y Marcia, la perennemente pura”, “Y Alicia, Isla, país de maravillas, y mi prima Águeda en mi hablar a solas”.

Para Octavio Paz, estas mujeres “simbolizan vagamente la historia íntima del poeta, sus amores y amoríos”.<sup>141</sup> Por su parte, García Terrés las asocia con las “cinco vírgenes prudentes que menciona el evangelio” —ya que el poema se presenta en el día cinco— y con las diez vírgenes mencionadas por San Mateo, cinco prudentes y cinco necias.

La relevancia de estos personajes para el análisis metaliterario, reside principalmente en su carácter intertextual. Owen coloca personajes literarios o mitológicos

---

<sup>141</sup> *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México, II*, 1987, p. 244.



junto a otros de su historia íntima. La prima Águeda, tomada de López Velarde, es un homenaje para el jerezano y una inclusión de la tradición mexicana, — continuada por Owen— en el ámbito mítico universal.

El sinaloense trata los mitos como si fueran la vida misma, y la vida como si fuera un mito. Para Tomás Segovia —como explicamos en el capítulo anterior— este procedimiento implica una rebelión contra los discursos totalitarios que pretenden instaurarse con justificaciones míticas. Vicente Quirarte especula que “Ifigenia” —además de ser la sacerdotisa hija de Agamenón, que sacrificaba a los extranjeros en honor a Artemisa— sería *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes.

Finalmente, en “la plena de gracia” se resume el ideario oweniano de la trinidad divinidad-feminidad-poesía. Como apunta García Terrés, “la sustancia universal siempre existente, se concreta materialmente transformándose en la nutricia tierra madre, para cumplirse en un tercer elemento: la Virgen María”.<sup>142</sup>

En el personaje de Ignorantina parece haber una referencia oculta a Ernestina, la protagonista de *La llama fría*,<sup>143</sup> obra de juventud del autor. No sólo la similitud fónica, sino la cualidad de explicarse “pobremente”<sup>144</sup> de Ernestina —así como su ingenuidad—, podrían establecer un vínculo entre ellas.

La novela trata del regreso de un joven a su pueblo de origen tras varios años de vivir en la capital. El protagonista encuentra a su amor platónico, Ernestina, “la beata”,

---

<sup>142</sup> *Op. cit.*, p. 110.

<sup>143</sup> *Obras*, pp. 123-145. Publicada originalmente en “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado*, México, 6 de agosto, 1925.

<sup>144</sup> *Obras*, p. 144.

mayor que él, convertida en una mujer madura, liberal y soltera. Nada relacionado con la solterona dedicada a “vestir santos”<sup>145</sup> que él imaginó.

Hacia el final de la novela, el narrador protagonista lamenta no poder conocer realmente quién es esa mujer; declara:

He aquí que he venido certificar la deficiencia de mis sentidos, la enorme ineptitud de mi razón para conocerte y de mi conciencia para juzgarte. ¿Cómo eres tú, verdadera?<sup>146</sup>

El protagonista finalmente sabe que “al escribir estas cosas sentimentales” no ha podido fijar “el rostro verdadero”<sup>147</sup> de Ernestina. El tópico de las mujeres como misterio, está presente en toda la obra del autor, al igual que su asociación con la inefabilidad del milagro poético. De Sindbad huyen las islas, con sus distintas formas, fingiéndose ballenas. La virginal Ernestina también es finalmente incognoscible.

En *Novela como nube*,<sup>148</sup> otra obra de juventud”, también había reaparecido el tema del misterio de la feminidad. Acerca de su mujer, Rosa Amalia, el narrador protagonista de la novela —llamado nada menos que Ernesto—, reflexiona al final de la novela: “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...”<sup>149</sup>

Al igual que las islas, formas huidizas y vagas como nubes, el secreto final de Rosa, se escapa y Ernesto parece haber vivido sólo una ilusión.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>146</sup> *Id.* p. 144.

<sup>147</sup> *Id.* p. 145.

<sup>148</sup> *Id.* pp. 146-186. Publicada originalmente por Ediciones de Ulises, México, 1928.

<sup>149</sup> *Id.* p. 186.

En el poema “*Día seis, El hipócrita*”, se retoma el tópico de la inmovilidad:

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

Niebla de los sentidos: no mirar  
lo que puede esperarme allí, a diez pasos,  
aunque sé que otros diez pasos me esperan;  
frígida niebla que me nubla el tacto  
y no me deja oírla ni gustarla  
y echa el peso del cielo a mi cansancio.<sup>150</sup>

El personaje camina diez pasos y diez pasos más lo esperan. En esta “niebla de los sentidos”, resulta imposible avanzar. Gilberto Owen utiliza la imagen de un “lento andar de savia por el tallo”: el viaje dentro del árbol inmóvil, su propio cuerpo sin energía. Este mutismo señala el fracaso de la enunciación estética. Hacia el final del poema, la invalidez se presentará como “río que no anda”.

Como apunta García Terrés, esta niebla representa el “hondo tedio”<sup>151</sup> de Sindbad, el cual lo mantiene inerte. Pero el principio del poema sugiere por primera vez el carácter vital-creativo, representado en la “savia” que más adelante formará los frutos.

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 116.

El ideal (la belleza) parece estar “al alcance de la mano”, igual los frutos con los que, más adelante, Owen simbolizará el poema perfecto. De esta manera, el “lento andar de savia por el tallo” esconde el camino del florecimiento.

En los poemas siguientes reaparece la isotopía del fruto-flor. Las asociaciones vegetales en la obra de Owen no son nuevas. El poema de largo aliento, “Desvelo”,<sup>152</sup> muy anterior al *Sindbad*, describe una noche en vela dedicada a la escritura de un poema, “Desvelo” mismo. En este juego metatextual, el poema último se compara con una fruta que al finalizar la noche:

cae desprendida de su rama  
aun no madura y ya picoteada  
por el frío del alba verdadera.<sup>153</sup>

En el mismo libro, en el poema “Escorzos”, Owen caracteriza la poesía como luz escondida en la planta, y añora “aquella raíz / que te ocultó en su seno, Poesía”.<sup>154</sup> La fotosíntesis metaforiza el proceso de producción literaria. Las flores participan dentro de esta misma simbología, donde la muerte juega un papel primordial: al caer del árbol, el fruto expira; la flor pierde sus pétalos. Para la investigadora Georgina Whittingham, “se trata de un ser que se va deshojando, pero que produce frutos durante ese proceso: es una víctima del tiempo,

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 26-34. Este poema aparece en el libro de nombre homónimo que permaneció inédito hasta 1953, año de la publicación de *Poesía y Prosa*. Sin embargo, varios de los poemas que lo integran fueron publicados en diversas revistas en 1927.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 41.

un muerto, que no logra detener el desgaste, pero responde creativamente a su desintegración con el fruto de su imaginación: la canción”.<sup>155</sup>

El “*Día tres*” finaliza mencionando a la divinidad, “Su Nombre”, y a sí mismo, “mi nombre”:

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

García Terrés opina que el sentido de la hipocresía en estos versos radica en la falsa virtud practicada por el héroe. Sindbad comienza a cuidarse de “su hígado” y es casto, no por convicción, sino porque no comete actos pecaminosos, debido a la fatiga y al tedio que sufre. Además, en tanto que su muerte se acerca, no debe “jurar Su Nombre en vano”, para asegurar su salvación. Owen combina el mandamiento cristiano con el apofatismo.

García Terrés nota además la referencia que hay en este poema al “Prólogo” de *Las Flores del mal*, donde Baudelaire describe un “hondo tedio” (*ennui*) y termina apelando a la empatía del también “hipócrita lector”.

Por último, además de la imagen del “río muerto” de los primeros poemas, está presente el tema del nombre, que en esta ocasión alguien silba “en el teatro” para reforzar su carácter impronunciable.

---

<sup>155</sup> *Op. cit.*, p. 158.

El día seis presenta “El compás roto”. Aparece la tragedia del alcoholismo —tratada por Evodio Escalante—. El tema se había anunciado desde el poema anterior, cuando Sindbad declara, “es hora de cuidarme de mi hígado”.

Como subraya García Terrés, la palabra “compás”<sup>156</sup> es aquí un anglicismo. Tiene su significado en inglés, “brújula”. Sin la ayuda de esta herramienta de orientación, el héroe se encuentra con la “memoria a la deriva”. Una “rosa de los tiempos” recuerda la rosa de los vientos típica. El único mar que ahora explora Sindbad es el de la inmovilidad. Al no navegar, la rosa indica el flujo del tiempo.

Pero esta noche el capitán, borracho  
de ron y de silencios,  
me deja la memoria a la deriva,  
y este viento civil entre los árboles  
me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,  
a memoria morosa en las heridas,  
a norte y sur de rosa de los tiempos.<sup>157</sup>

Desde el punto de vista del análisis metaliterario, aquí es pertinente destacar el juego de palabras en las expresiones homónimas “me sabe amar”, “me sabe a mar”. Este recurso, llamado calambur, fue utilizado ampliamente en los Siglos de Oro. Las vanguardias literarias retomaron su uso. A semejanza de otros juegos de palabras, el calambur implica una focalización sobre el carácter formal de la lengua. Así sucede con los vocablos inventados por Owen, como “Emel” y “bibliopiratas”. Como ya se explicó, estos

---

<sup>156</sup> *Op. cit.* p. 118.

<sup>157</sup> *Obras*, p. 73.

recursos funcionan en el nivel metalingüístico pues conllevan un ejercicio estético enriquecedor y remiten al código.

### III.III LAS LLAGAS

El “*Día ocho*, Llagado de su mano” es el primero de los cinco poemas que glosan las heridas infringidas por “el hermoso guardián insobornable”. Desde el “*Día primero*, El Naufragio”, éstas fueron anticipadas.

Sindbad transgrede el orden por conocer el nombre verdadero de la divinidad, el nombre de la poesía y el suyo propio. Por este motivo es castigado. Quirarte opina que Sindbad ha aspirado a la creación que, por ser de orden sagrado, no le corresponde, ya que este ejercicio estético implica materializar lo que debiera ser puro e innombrable. Sindbad pretende estar de tú a tú con Dios y cae a semejanza de Luzbel.

El pecado aparece en los primeros versos del *Día ocho*:

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

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

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

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

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

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

Y la que no me atrevo a recordar,  
y la que me repugna recordar,  
y la que ya no puedo recordar.<sup>158</sup>

La voz poética se desdobra ahora en un Adán edénico desobediente. Antes habíamos mencionado el papel del “fruto prohibido” como símbolo de la creación poética. El fruto-poesía conduce al héroe a transgredir la orden divina. Este tema está presente en los siete viajes de Sindbad “con una voz distinta en cada puerto”.

La tortura de “aprendiz de magia” que rememora Owen, refiere a la obra juvenil del autor. La imagen del poeta-creador, hechicero o dueño de un poder divino, se encuentra en los primeros versos de Owen. La “Canción del alfarero” —incluida en la sección de “Primeros Poemas” de las *Obras*— inicia:

Mis dedos saben un conjuro  
Que alumbra la arcilla sombría

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 74.



Y hace brotar del barro oscuro  
La flor de la luz de la armonía.<sup>159</sup>

Este poema presenta una pretendida atribución creadora que será censurada y desestimada por su ingenuidad. La declaración lírica: “Mis dedos saben un conjuro...” resulta metatextual porque el conjuro es el poema mismo. Desde el principio de la literatura de Owen, la flor y la luz aparecen simbolizando poesía y creación. El poema —metaliterario, sin duda— canta la capacidad sagrada del bardo.

Tomás Segovia considera que, influidos por Juan Ramón Jiménez los Contemporáneos adoptaron el tema poético. De *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919), obras fundamentales del poeta español, Owen toma el carácter metaliterario de sus primeros poemas.<sup>160</sup>

En la concatenación lógica del *Sindbad*, después de la embriaguez que “deja la memoria a la deriva”, el naufrago evoca episodios amorosos donde el fruto prohibido se asocia a la mujer. No es desacertado pensar que estas descripciones tengan correspondencia con episodios de la vida del poeta en los países (“puertos”) que recorrió. García Terrés reconoce en las llagas de la mano, símbolos o heridas del destino. En las palmas se escribe la fortuna, además de encontrarse las marcas de los clavos de la crucifixión. El poema, nota García Terrés, privilegia por este motivo el sentido del tacto: “palpar”, “quemarse”, “bajorrelieves”, “aire”, “hielo”, “arena”.

En los versos finales, el naufrago expresará su incapacidad para continuar el viaje. La “memoria a la deriva” colapsa ante los recuerdos de las voces-mujeres antes de cesar: “y la

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>160</sup> *Op. cit.*, p.16. Para un estudio del tema puede consultarse *La casa del silencio silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* –México, 1997– donde Pedro Ángel Palou hace un análisis de algunos metapoemas de Contemporáneos.

que me repugna recordar/ y la que ya no puedo recordar”.

La segunda llaga es la del desamor. Ya se dijo que una de las “historias simultaneas” del poema –en términos de Segovia– es el “diario de una ruptura amorosa”. El poema del día nueve desarrolla este motivo, augurado desde el título. La voz poética habla una vez más a un “tú”, mucho menos ambiguo que el de los poemas anteriores. Esta tercera persona se identifica plenamente con una dama. El poema comienza en el instante del rompimiento, aparentemente decidido por ella:

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

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

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

La cama de los amantes “crujía” mientras el espejo los reflejaba como a dos fantasmas. Este momento de plenitud amorosa se corresponde con la comunión entre poeta y poesía. La ruptura simboliza la inmovilidad creativa. La “voz” —que iba del pecho de un amante

al otro—, cuyas cenizas ahora yacen esparcidas en la arena, equivale al potencial lírico extraviado.

En el poema anterior, se había habla del “fruto vano” que se aleja con una “voz distinta en cada puerto”. Así mismo, el primer día de la bitácora, el náufrago descubre que su pareja ya no tiene “voz de adivinanza”. La reiteración del tema de la voz consiste en sí mismo en una isotopía, representante de la pérdida creadora.

En la siguiente estrofa, se utiliza el monosílabo “luz” para sustituir la “voz”.

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

Para García Terrés, en estos versos el poeta habla a su alma, o parte femenina, de la que ha sido separado, desintegrando así al andrógino primordial. En todo caso, la ambigüedad impide siempre afirmar un trasfondo lógico como el pretendido por García Terrés, para quien la anécdota sentimental “es siempre secundaria”<sup>161</sup> respecto a su pretendido plano alquímico.

La última estrofa de “Llagado de su desamor”, dará cuenta de la nueva circunstancia después de la separación de los amantes.

Ahora es el desvelo con su gota de agua  
y su cuenta de endrinas ovejas descarriadas,  
porque no viven ya en mi carne

---

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p.13

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.<sup>162</sup>

Los “seis sentidos mágicos” que ya no habitan al amante, al igual que la “voz” convertida en “cenizas”, refuerzan el sentido de la pérdida del potencial artístico. Después de la ruptura, el protagonista escucha con despecho a la mujer quien declara: “Siempre seré tu amiga”, para afirmar la separación. En su obra, deliberadamente confusa, Owen va de un rico simbolismo al confesionalismo más vulgar

En contraste con el resto de poemas. El “*Día diez*, Llagado de su sonrisa”, será de tono festivo:

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

Ya no va a dolerme el viento,  
porque conocí la brisa.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> *Op. cit.*, p. 75.

<sup>163</sup> *Id.*

A la par de las llagas, las heridas y la crucifixión, aparecen elementos de consuelo como la “brisa”, “la fuente” y la “frescura”. Este alivio temporal en la bitácora de Sindbad estaría relacionado con la presencia de Emel, cuya identidad —o una de sus identidades— es Clementina Otero.

Desde el primer día, la herida de la sonrisa queda ligada a Emel: “aquí me hirió su mano, aquí su sueño / en Emel su sonrisa, en luz su poesía”, dice Sindbad. En mi opinión, el amor de juventud del poeta representa aquí la calma y el gozo, pero también la belleza hiriente. Como señala Alfredo Rosas:

El ángel también remite a Clementina Otero como musa y como amada. Cuando Owen, en una carta, dice a Clementina Otero “Usted o mi poesía”, la expresión no tiene sentido disyuntivo, sino copulativo. Ella es Clementina Otero y, al mismo tiempo, es su “poesía”. En este sentido, la sonrisa representaría la llama más pura de la poesía. El sujeto lírico queda llamado por la inefable poesía y por la imposible amada.<sup>164</sup>

En el poema “*Día once, Llagado de su sueño*” se retoma una vez más el tópico de la inmovilidad:

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

---

<sup>164</sup> *Op. cit.*, p. 128.

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

Al lado de la vida, equidistante  
de las hambres que no saciamos nunca  
y las que nunca saciaremos,  
pueril peso en el pico de la pájara pinta  
o viajero al acaso en la pata del rokh,  
hongo marciano, pensador y tácito,  
niño en los brazos de la yerma, y vida,  
una vida sin tiempo y sin espacio,  
vida insular, que el sueño baña por todas partes.<sup>165</sup>

El personaje se declara preso en un espacio imposible, ajeno al devenir vital (“Encima de la vida”, “Debajo de la vida”, “Al lado de la vida”). Este estado “insular”, “sin tiempo y sin espacio / que el sueño baña por todas partes”, simboliza el estatismo y, una vez más, la incapacidad creadora:

A pesar de la parálisis, Sindbad conserva el carácter vidente propio del poeta. Aún “revisa la geometría” en el vuelo de las aves, y lee augurios en “las entrañas de lechuza”. El río subterráneo, “el cenote de un Yucatán en carne viva”, al igual que los otros afluentes y la savia que lo nutre, ha perdido su vitalidad.

La última llaga aparece el “*Día doce*, Llagado de su poesía”. El poema se instaura de lleno en el tema metaliterario. La búsqueda del nombre y la evasión de la mujer amada se desplazan a un segundo nivel. El tópico central es aquí el carácter estático, representado

---

<sup>165</sup> *Op. cit.*, p. 76.

por la imagen del tallo. En este caso, uno “retorcido, muerto y oscuro”, consecuencia de la pérdida del potencial creador de Sindbad. El héroe habla a un “tú”, que se identifica con la Poesía misma.

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

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,  
pero hay una rendija para fisgar, y miro[...]<sup>166</sup>

Ya habíamos señalado el uso de las imágenes vegetales en Owen. La fotosíntesis de las plantas se corresponde con la escritura poética. Los árboles transforman la luz en fruto, al igual que el artista trastoca la poesía en versos. La llaga se relaciona con la luz el primer día de la bitácora, así como la de herida de la sonrisa se asocia a Emel.

El árbol no está completamente muerto; sobrevive a los inviernos. El protagonista, irónicamente, sólo accede al “viaje inmóvil” por el árbol. El “lento andar de la savia por el tallo” del día ocho. Este árbol simboliza para García Terrés, el árbol de la poesía – descrito por Víctor Hugo en su poema “Dios”—, también el árbol de la vida de traición cristiana:

Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina  
una luz que no llega hasta las ramas  
y que no emana de las raíces,

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 77.

y que me multiplica, omnipresente,  
en su juego de espejos infinito.

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

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

El árbol conserva un mínimo de vigor. Por el tallo circula un aire que “desnuda un prodigio en cada voz con solo dibujarla”. Resalta la capacidad lírica de plasmar lo inefable. En el árbol que imaginó Víctor Hugo —tal cual ha sucedido en el de Owen— los poetas:

penetraban, más allá de lo real; y por la raíz bajaban hasta el abismo, y por la flor subían al cielo. Adentrábanse, lo más posible; en el interior de la creación; trenzaban lo inaprensible con lo inaccesible; estudiaban cómo se formaban los metales en la forja invisible bajo tenebrosos martillos, y la savia y el fuego de los volcanes, y las detenciones de las lavas bajo la horrible corteza de los basaltos. Observaban el invierno, el huracán, el océano, el alud, el escollo, los granizos tupidos, las olas, asustadas por tamañas epilepsias.<sup>167</sup>

El entramado metapoético de Owen resulta así de una gran riqueza, remite a deferentes tradiciones simultáneamente, sin perder la intensidad del nivel emotivo inmediato.

El “*Día trece, El martes*”, se cumple la muerte simbólica ya anunciada.

Pero me romperé. Me he de romper, granada

---

<sup>167</sup> García Terrés, *Op. cit.*, p. 130.



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 bajaran al ínfimo ataúd de ese otro,  
y han de decir: “Un poco de humo  
se retorció en cada gota de su sangre.”  
Y en el humo leerán las pausas sin sentido  
que yo no escribí nunca por gritarlas  
y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida.

A la mitad de una canción, quebrada  
en áspero clamor de cuerda rota.<sup>168</sup>

El fruto es una granada producto del ciclo vegetal. La esencia del poeta, su alma, (“lo que fui de oculto y leal”) se esparcirá en el viento. Antes se anticipó: “ha de ser martes el trece,/ en que sabrán mi vida por mi muerte”. La extinción es necesaria para permitir que en el humo, producto de la combustión final, puedan leerse las “pausas sin sentido”, que no son otra cosa –como señala Terrés– que el ciclo mismo de los poemas de *Sindbad el varado*.

Este carácter metatextual se refuerza en los últimos versos, los cuales configuran en sí mismos la “canción quebrada” y el “áspero clamor de cuerda rota”.

El sentido profético se confirma en el hecho de que Gilberto Owen permaneció por décadas como el poeta más desconocido de su grupo, situación que por fortuna ha cambiado gradualmente después de su fallecimiento.

Según la leyenda, Sindbad naufraga durante su cuarto viaje y llega a una isla cuyos

---

<sup>168</sup> *Op. cit.*, p. 77.

habitantes lo tratan generosamente. El rey de este lugar le da como esposa a una noble importante. La fortuna se tuerce con la muerte de la esposa, pues de acuerdo a la tradición del sitio, el cónyuge debe enterrarse vivo junto con la difunta. Después de efectuado el rito, Sindbad se las ingenia para sobrevivir en la fosa —a costa de otros viudos a quienes asesina— y escapa por un pasadizo cavado por las hienas.

“*Día catorce, Primera fuga*” hace alusión a dicho episodio:

Por senderos de hienas se sale de la tumba  
si se supo ser hiena,  
si se supo vivir de los despojos,  
de la esposa llorada más por los funerales que por muerta,  
poeta viudo de la poesía,  
lotófago insaciable de olvidados poemas.<sup>169</sup>

Como expresa García Terrés, “en vista de la horrenda costumbre”,<sup>170</sup> se entiende que la esposa sea “llorada más por los funerales que por muerta”. La poesía es la pareja simbólica del creador. Su muerte repite el tópico de la pérdida de capacidad lírica que sufre Sindbad al permanecer inmóvil (encerrado).

Según la mitología griega, los lotófagos eran un pueblo del norte de África que consumía un tipo de loto con propiedades narcóticas. En *La Ilíada*, Odiseo desembarca en esas tierras. Cuando los marineros prueban las flores, se olvidan del regreso, extasiados por el enervante.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 134.

Gilberto Owen entremezcla los viajes de Sindbad, los de Odiseo y su biografía misma. Se declara un “lotófago”, cuyas degustadas flores son “olvidados poemas”. Sin embargo, el héroe parece censurar esta “fuga”, pues ha tenido que vivir de los “despojos”, como el animal carroñero. El fruto de los días anteriores se desdobra en loto seductor y cautivante. Se trata del “fruto vano” tentador del héroe.

Owen viajó por el mundo escribiendo poemas. Muchos se extraviaron en el camino. A semejanza de los marineros comedores de lotos, el poeta se quedó en tierras extrañas, de las que jamás regresó a su país. Ni siquiera incluso después de muerto.<sup>171</sup>

El poema “*Día catorce, Segunda fuga*” tiene por subtítulo, entre paréntesis, “Un coup de dés”, nombre del célebre poema de Stephan de Mallarmé:

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.<sup>172</sup>

Los versos remiten a otro episodio de la leyenda de Sindbad. Durante su quinto viaje, el marino se encuentra con un viejo inválido, quien le pide ayuda para alcanzar los frutos de un árbol. El héroe accede y lo carga a sus espaldas. El Anciano del Mar aprovecha la oportunidad y se aferra fuertemente al cuerpo del marino, convirtiéndolo en su montura permanente. Cada vez que Sindbad intenta liberarse, es estrangulado hasta perder la conciencia. Al final, el héroe prepara un zumo de uvas fermentadas y bebe, olvidando por

---

<sup>171</sup> Owen está enterrado en Filadelfia en una tumba sin epitafio, como lamenta Vicente Quirarte (“El siglo de Gilberto Owen”, *Literatura Mexicana*, vol. 16, núm. 2, 2005 p. 81).

<sup>172</sup> *Op. cit.*, p. 78.

un momento su condición de esclavo. Cuando el Anciano del Mar bebe también, queda adormecido y Sindbad lo mata con una piedra.

De esta forma, el alcohol brinda a Sindbad la “paz” que “redime del Anciano del mar”. Utiliza la bebida para olvidar momentáneamente su desgracia y conseguir su libertad.

En el segundo capítulo señalamos que de acuerdo a Evodio Escalante, “Sindbad el varado” era un testimonio de la adicción etílica del autor. Para el crítico, más allá de cualquier hermetismo, el poema canta la liberación del peso de la conciencia —la “erudita tortura”— a través del alcoholismo.

Sheridan añade que el motivo de la adicción se ha anunciado desde el día anterior, en el “loto” que tienta a los marineros. De esta manera, la tortura que infringe el Anciano del Mar representa “la incapacidad de saber siempre la verdad, y por lo mismo la de responsabilizarse de sus consecuencias, algo tan incómodo que necesita ser sanado por medio del alcohol (o el loto) y su poder amnésico”.

Podemos decir que el sentido de la “fuga” en el título de los dos poemas es doble: por un lado, trata la evasión de la conciencia a través de la bebida; por otro, el escape de la tumba y del yugo del anciano.

En su poema “Un golpe de dados”, Mallarmé lanza su famosa sentencia: “un golpe de dados jamás abolirá el azar”. En el caso del Sindbad, este azar queda vencido por la tirada de dados triunfante y liberadora que da el alcohol. La embriaguez es un consuelo ante el azar que rige las cosas, ante el caos imperante. Hay que recordar que la lucha del héroe, como señala Rosas, es además una batalla contra el caos de la indeterminación. La lucha con el Anciano recuerda la batalla contra el ángel y el océano.

En una carta escrita a Alfonso Reyes, Owen habla sobre la elaboración de la “Vida de Sindbad” que está escribiendo –con seguridad, el primer nombre del poema– y del valor metaliterario del Anciano del Mar:

La vida de Simbad (sic) que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una pedrada en la cabeza. Voy a respirar deliciosamente libre de él.<sup>173</sup>

Owen relaciona al personaje con el la carga que representan los clásicos —la tradición literaria— para él y sus compañeros. El náufrago ha luchado contra el mar “desde Homero hasta Joseph Conrad”. El *Día quince* guarda un sentido metapoético. El Anciano del Mar remite al peso de los “clásicos” que asfixian por exigencia.

De acuerdo a lo visto, es posible decir que en los días catorce y quince el protagonista se resigna al estatismo, a pesar del sentido dinámico de la “fuga”. El día catorce Sindbad se confiesa “lotófago”. A semejanza de aquellos marineros que olvidan su país, Sindbad renuncia al viaje. En “Segunda fuga”, el alcohol es “ancla segura” para abolir “la aventura”.

El poema “*Día dieciséis, El patriotero*” reafirma el motivo de la parálisis. El héroe medita sobre la inconveniencia de volver a su tierra:

Para qué huir. Para llegar al tránsito

---

<sup>173</sup> “Carta a Alfonso Reyes (Bogotá, 14 de marzo de 1933)”, *Op. cit.*, p. 278.

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

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

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

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

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

No huir. ¿Para qué? Si este dieciséis de Febrero borrascoso  
volviera a serlo de Septiembre.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> *Op. cit.*, p. 78.

Sindbad realiza siete viajes. El Sindbad de Owen emprende un octavo viaje, poético esta vez —la escritura misma de *Sindbad el varado*— de cuyo naufragio parece no salir airoso. Sindbad vuelve “sin nada”, a pesar de haber conquistado “siete poemas” en sus pasadas aventuras. Invalidez e incapacidad creativa coinciden en la condición del naufragio. La bitácora del octavo viaje es el poema y el viaje mismo. El texto adquiere sentido metatextual y metaliterario. La impotencia se reitera simbólicamente en las orejas del héroe —que ahora se niega a huir (fugarse)—, donde solo habita un “diablillo” y una cascada con “voz de campana cascada”.

Como bien sabe el poeta, en el oído, que Sindbad tiene estropeado, se sitúa el sentido del ritmo, imprescindible para la creación poética. En el poema “*Día veinte, Rescoldos de cantar*” el héroe se presentará nuevamente incapaz de escuchar la música de las esferas de la tradición pitagórica. Deberá hacer ominosos “versos medidos con los dedos”.<sup>175</sup>

“El patriotero” muestra lo que Segovia definió como una “reacción contra el dogmatismo del mito”, contra el que Owen opone un “simbolismo al margen de la mitología oficial”.<sup>176</sup> El día dieciséis, que tiene un significado mítico en la historia pública mexicana, es el momento en que Sindbad resuelve no regresar a la patria, esa “Bagdad olvidadiza”, con su “Catedral, sentada en su cátedra docta”. Owen reprocha el credo acrítico, el patrioterismo que cada año alcanza su apoteosis el dieciséis de septiembre. El poeta responde contra el mito fundador del régimen posrevolucionario con la construcción del mito individual. En palabras de Segovia:

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 81.

Pretender, en 1930 o 1940, que un mexicano puede reconocerse en Sindbad o Perseo es afirmar que el verdadero simbolismo funciona al margen de la mitología oficial. El poeta que dice “yo soy Perseo” puede estar seguro por lo menos de que nunca será el poeta oficial de México.<sup>177</sup>

### III. IV LOS POEMAS “AÑADIDOS”

Los días que siguen son aquellos que Owen agregaría a la versión de 1948. En ellos, el tema poético se presenta de manera explícita.

El poema correspondiente al día diecisiete lleva por título “Nombres”:

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

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

O en Yuriria veré la mocedad materna,  
plácida y tenue antes del Torbellino Rubio.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*



Ella estará deseándome en su vientre  
frente al gran ojo insomne y bovino del lago,  
y no lo sé, pero es posible que me sienta  
nonato al recorrer en sueños algún nombre:  
“Isla de la Doncella que aún Aguarda.”

O volveré a leer teología en los pájaros  
a la luz del Nevado de Toluca.  
El frío irá delante, como un hermano más esbelto y grave  
y un deshielo de dudas bajará por mi frente,  
y no lo sé, pero es posible que me mire a mí mismo  
al recorrer en sueños algún nombre:  
“La Calle del Muerto que Canta.”<sup>178</sup>

Para Sindbad es mejor estar “preso” que intentar volver a la “Bagdad olvidadiza” del día anterior. Emprende entonces el viaje de la memoria, el único posible en su estado. La cuestión metalingüística se presenta a través una serie de enigmáticos “nombres” recorridos “en sueños”. En ellos resuena el nombre no recordado por el náufrago desde el primer día. La mayoría de los lugar enlistados recuerdan la biografía del poeta.

El “Callejón del agua escondida” se encuentra en la Ciudad de Taxco, cerca de una fuente ya extinta. Ahí hay uno de los hoteles más antiguos de la ciudad —Hotel Agua Escondida—. Desde su terraza es posible ver cómo las sombras se desplazan sobre la catedral de Santa Prisca —esa “otra iglesia” que “tal vez recuerde”, en oposición a la “catedral” del poema anterior—. Las piedras de la catedral parecieran “cambiar de forma” a lo largo del día, cuando la luz proyecta distintos caprichos sobre la fachada. Desde ese lugar también se admiran “las calles ebrias tambaleándose por cerros y hondonadas”, —el

---

<sup>178</sup> *Op. cit.*, p. 80.

verso digno del cónsul de *Bajo el volcán*, según Escalante—. Acaso Owen haya estado en los empinados callejones de Taxco, disfrutando un ron blanco en las rocas (“blanco infierno en las rocas”), como sospecha Evodio.

En el “puerto nativo”, Mazatlán Sinaloa, a unos kilómetros de El Rosario —pueblo donde nació Owen—, el héroe puede escuchar su “primer grito”. La madre de Owen, Margarita Estrada, provenía de Yuriria, Guanajuato, según apunta Sheridan.<sup>179</sup> Ahí hay un gran lago homónimo del pueblo. Sindbad evoca a su madre como la “Doncella que aguarda”, antes del “Torbellino rubio”, Guillermo Owen. Sheridan añade que “La Isla de la doncella” que aguarda alude a una historia tradicional francesa del siglo XIX. En la imaginación de Owen, su madre y el personaje “se parecen en su desesperación de abandono y en su tenacidad para aguardar el regreso de su familia”.<sup>180</sup>

Por último, en Toluca el héroe encuentra “La calle del muerto que canta”. En esa ciudad, el poeta estudió la preparatoria, donde dirigió —según sus propias palabras— una biblioteca “con más de teología que de física”.<sup>181</sup> El vate, sin embargo, también ha sido capaz de leer esa teología “en los pájaros” a “la luz” del volcán.

El día dieciocho empieza el ciclo de los cuatro “rescaldos”. El primero se titula “Rescaldos del pensar”:

Cómo me cantarías sino muerto  
al descubrir de pronto bajo el cielo de plomo de un retrato  
el pensamiento estéril y la tenaz memoria en esa frente,  
si sobre su oleaje ahora atardecido

---

<sup>179</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>181</sup> “Nota autobiográfica”, *Op. cit.*, p. 197.

surcaron formas plácidas,  
y una vez, una vez —ayer sería—  
amaneció en laureles junto a la media luna de tu seno,  
y esta vez, esta vez —razón baldía—  
sólo es conciencia inmóvil y memoria.<sup>182</sup>

La frente que “ayer” amaneció “en laureles” —símbolo del triunfo creativo— junto al seno de la amada, ahora es “conciencia inmóvil y memoria”. Las “formas plácidas” ya no se forjan en la mente del artista. La imagen misma del “rescoldo” señala el fuego consumido, del que sólo restan algunas brasas. Al igual que en los poemas anteriores, la muerte representa la condición fundamental para el canto (“cómo me cantarías sino muerto”).

El siguiente día, trae el poema “Rescaldos del sentir”. El héroe continúa con la glosa de esa “frente” de “memoria tenaz”:

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

Cuando éramos dos sin percibirlo casi;  
cuando tanto decíamos la voz *amor* sin pronunciarla;  
cuando aprendida la palabra mayo  
la luz ya nos untaba de violetas;  
cuando arrojábamos perdida nuestra mirada al fondo de la  
tarde,  
a lo hondo de su valle de serpientes,  
y el ave rokh del alba la devolvía llena de diamantes,  
como si todas las estrellas nos hubiesen llorado  
toda la noche, huérfanas.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> *Op. cit.*, p. 80.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 81.

Las “Susanas como nubes” guardan una referencia metatextual a *Novela como nube*, cuyo sentido mencionamos anteriormente. Las mujeres son vistas por Owen como formas —a veces falsas— de la divinidad.

En este sentido, la novela refiere directamente al mito de Ixión, a quien Zeus engaña valiéndose de una nube con la forma de la diosa Hera. En uno de los pasajes de *Novela como nube*, el protagonista, Ernesto, se declara proféticamente “nacido en el mar y llamado también Sindbad”.<sup>184</sup> Las “Susanas” que se bañan en la frente representan el anterior estado de comunión con la amada-poesía. El aliento poético se revela en la capacidad para expresar, sin pronunciarla, la palabra “amor”. El arte adquiere connotación metalingüística. La poesía supera al lenguaje tradicional. El poeta es capaz de entender y hablar un idioma superior. Apenas han aprendido la palabra “mayo”, ambos son untados “de violetas” por la “luz”. Estos elementos representan el estado anterior al naufragio, los siete viajes anteriores, pletóricos de acierto estético. La referencia metalingüística a la palabra “amor” sugiere un código donde la arbitrariedad del signo se rompe. La palabra “amor” es idéntica a lo que designa.

En *El arco y la lira*, Octavio Paz habla de un tiempo mítico original en que “hablar era crear: o sea, volver a la identidad entre la cosa y el nombre”. De esta forma, continua Paz:

La distancia entre la palabra y el objeto —que es la que obliga, precisamente a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que designa— es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 152.

otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la realidad humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone.<sup>185</sup>

Cuando el Sindbad deplora su derrota e impotencia, también denuncia la pobreza humana para “salvar” esta distancia. El *Sindbad* es plenamente metapoético y metalingüístico.

García Terrés destaca la evocación realizada por Owen de este “lenguaje primitivo, anterior a la caída del hombre, muy diferente de las lenguas que nosotros hablamos, así como las empleadas por nuestros contemporáneos pueblos en estado salvaje” y añade, “en aquel lenguaje primitivo las palabras respondían, no al juego de las sensaciones, sino a la esencia misma de las cosas. No era por cierto un lenguaje, como diría Owen donde la rosa no es ya sino el nombre sin rosa de la rosa”.<sup>186</sup>

Decir la palabra *amor* sin pronunciarla es salvar la distancia señalada por Paz. Acceder al lenguaje universal.<sup>187</sup> Diamantes, estrellas, luz, flor caracterizan comunión con la belleza y la dicha amorosa previa a este octavo viaje. La fortaleza del héroe en aquel

---

<sup>185</sup> 2003, p.62.

<sup>186</sup> *Op. cit.*, p. 131.

<sup>187</sup> Michel Foucault hace una referencia a la función del poeta, que concuerda con lo postulado y emprendido por Owen. Para el filósofo francés:

El poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas (*Las palabras y las cosas*, 1991, p.56).

periodo, se opone a la impotencia derivadas del naufragio. La “mirada”, inerme (en otras líneas) es el día diecinueve devuelta “llena de diamantes”, tesoros tallados por Owen.

El poema prosigue:

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

Y aún esperan su cita con Nausícaa  
para llorar lo que jamás perdimos.  
El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

La ruptura amorosa se sugiere otra vez. El amante se queda solo. Parece enterarse tardíamente. De acuerdo a otro planteamiento, la amada podría estar muerta (“sin ser”). El protagonista se ha declarado antes “poeta viudo de la poesía”. Identificamos este rompimiento con el divorcio entre el artista y la creación, lo cual provocó parálisis.

Sindbad se desdobra en Odiseo. Nausícaa es una princesa a quien el rey de Ítaca jura que recordará toda la vida. El griego incumple su palabra. Las lágrimas que esta “plañidera ilustre”<sup>188</sup> derrama son producto de su dolor. A pesar de todo, Nausícaa nunca ha sido pareja de Odiseo (“llorar lo que jamás perdimos”).

Para Owen, como para los románticos, la literatura era una forma de retribuir a las palabras su poder original de representación. Aquel que tuvieron no designaban las cosas,

---

<sup>188</sup> Owen se refiere a Nausícaa en el poema “Cromo”, del libro *Desvelo (Obras, p. 44.)*

sino las recreaban. Con nostalgia, Sindbad recuerdo un momento de plenitud análogo, solo reencontrado en la escritura. Esta situación ideal corresponde en Owen al estado de gracia, previo al pecado original. De esta forma restituye la palabra sagrada y mítica.

El poema del día veinte se titula “Rescaldos de cantar”:

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

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

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

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

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.  
Pero ahora el silencio congela mis orejas;  
se me van a caer pétalo a pétalo;  
me quedaré completamente sordo;

haré versos medidos con los dedos;  
y el silencio se hará tan pétreo y mudo  
que no dirá ni el trueno de mis sienes  
ni el habla de burbujas de los peces.

Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo:  
tu nombre, poesía.<sup>189</sup>

El asunto metalingüístico se presenta de manera explícita hacia el desenlace: el desconocimiento del nombre de la poesía. El lenguaje resulta insuficiente para expresar tal ideal. Todo intento de enunciarlo implica sacrilegio y degradación. Sindbad duda de su poder de antaño, el cual tal vez fue falso (“todo esto oí o creí que lo oía”). Al igual que Ixión, el Sindbad de Owen descubre que las “formas placidas” acaso hayan sido una ilusión.

García Terrés nota que el pronombre posesivo de la tercera persona del singular, del primer verso, “Más supo el laberinto ahí a su lado”, se refiere a “los ojos”, del último verso del día anterior. El “laberinto” —parte del sistema del oído interno, donde se encuentran el “yunque” y el “martillo”— sabe del “amor por las esferas”, experimentado por el héroe, gracias a su proximidad.

La Armonía de las esferas de la tradición pitagórica, sugiere que los astros y todos los cuerpos producen una música celestial producto del balance y equilibrio del universo. El poeta oye esta música —la misma que Orfeo escucha en el Averno— y la sublima en sus cantos. Como señala García Terrés, este es un poema de profunda tradición órfica-pitagórica. El héroe se asemeja al vate en su destreza lírica, de la que sólo quedan

---

<sup>189</sup> *Op. cit.*, p. 82.



rescaldos. El Sindbad de Owen nombró las siete notas musicales, que al mismo tiempo son las siete estrellas de la Osa menor. Como García Terrés destaca, “ponerle letra a algo es ponerle nombre, hacerlo ininteligible. Es un acto de comunicación bautismal”.<sup>190</sup> La creación poética opera en el nivel metalingüístico, amplía el código y nominaliza el mundo.

San Antonio Abad es el egipcio que regala todos sus bienes a los pobres para entregarse al éxtasis místico. Igual que el héroe no opone resistencia cuando escucha “sin amarras” —como Odiseo— a las sirenas de tres cascadas: Niágara en Canadá, Tequendama en Colombia, e Iguazú en Argentina. Estas nos recuerdan los viajes del sinaloense por América. En Perú, como señalamos, Owen conocería a Rosa Alarco, “Rosa de Lima”, —experta en música— de quien se enamoró, según revela García Terrés.<sup>191</sup>

Por último, el protagonista evoca el entierro de su padre, el “largo frío rubio”, “idéntico a Búfalo Bill”, y deplora su incapacidad para escuchar la música celeste. Sus orejas han de caer “pétalo a pétalo”, dejándolo “sordo” y obligándolo a hacer versos infamantes, pues son “medidos con los dedos”. La reticencia creativa se reitera en la imposibilidad de expresar “el habla de burbujas de los peces”, símbolo del lenguaje secreto, entendido por el vate.

El poema del día veintiuno, “Rescoldo del gozar”, se refiere al “nombre de la poesía” de último verso del poema anterior:

Ni pretendió empañarlo con decirlo  
esa cuchillada infamante  
que me dejaron en el rostro  
oraciones hipócritas y lujurias bilingües

---

<sup>190</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 152.

que merodeaban por todos los muelles.

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

Ni esos diez cómplices impunes  
tan lentos en tejer mis apetitos  
y en destejerlos por la noche.  
Y mi sed verdadera  
sin esperanza de llegar a Itaca.<sup>192</sup>

Sindbad no pretende empañar el nombre sagrado en su intento por “decirlo”. La transgresión se acentúa por la concupiscencia confesada del héroe. Las “lujurias bilingües”, la “hipocresía”, “la gula” y los “siete regresos” simbolizan los siete pecados capitales en los que incurre el héroe. El tema de la hipocresía del día seis reaparece al igual que las “virtudes negativas”. El belfo “colgado a ella por la gula”, —al nombre de la poesía— señala el carácter “comestible” en relación con los frutos y el loto de los pasajes anteriores. García Terrés apunta la referencia al pintor holandés Pieter Brueghel, quien realizó “no una, sino varias kermesses”,<sup>193</sup> cuadros que retratan una humanidad golosa y envilecida.

Tampoco los dedos que tejen y destejen los apetitos intentaron manchar el nombre de la poesía “con decirlo”. García Terrés resalta la referencia a Penélope, quien es “ineficaz para colmar la sed verdadera de Odiseo”.<sup>194</sup> El tejido de la reina es metáfora de escritura literaria.

---

<sup>192</sup> *Op. cit.*, p. 83.

<sup>193</sup> *Op. cit.*, p. 153.

<sup>194</sup> *Ibid.*

El poema siguiente, “*Día veintidós, Tu nombre, poesía*” constituye el núcleo metapoético del *Sindbad*.

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

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

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

Y hallar al fin, exangüe y desolado,  
descubrir que es en mí donde tú estabas,  
porque tú estás en todas partes  
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,  
que eres tú, que no yo, tuya y no mía,  
la voz que se desangra por mis llagas.<sup>195</sup>

Aquí se resume y explica la concepción metaliteraria de Gilberto Owen. Reitera los motivos anteriores y alude manera explícita al misterio agobiante del héroe. Si el día seis el

---

<sup>195</sup> *Op. cit.*, p. 83.

hipócrita ha andado “diez pasos” y “diez pasos más” lo esperan, ahora el enigma es visto al alcance de la mano, pero fatalmente resultará “una brasa [rescoldo] más arriba”, de la misma manera en que las islas-mujeres se alejan de Sindbad a medida que se aproxima.

La flor aparece como una rosa ideal. El viaje de “savia por el tallo”, del día seis, se realiza de “una espina a la otra”, hasta la “cuadragésima”, en alusión al último día del diluvio universal. La “brisa” del día veintidós refresca —alivia— la dureza y resequeza de los peñascos. Un “viento de hielo” alivia los trigales. La poesía —se jacta el héroe— ha sido “esclava” de su lengua, “frágil”, contra la altura de su “frente”.

Como señalamos al inicio de este capítulo, el alma de Sindbad “es una sola”. A pesar de recorrer todas las tierras, no encuentra lo que habita en su interior. Parece descubrir que durante su afán por subir a través de la “escalera” ha olvidado que la divinidad siempre ha estado en él, “no solo en el cielo”. La voz que habla en sus poemas, que se desangra “por sus llagas”, consecuentemente, no es suya.

El poeta no necesita ser informado del “nombre de la rosa”. Para él es natural conocerlo, o inventarlo, en su labor creativa, por su relación sensual con la divinidad. El poder metalingüístico reside en conocer el nombre de las cosas expresado en un lenguaje superior.

El texto funciona en los tres metaniveles de análisis. En el nivel metalingüístico pregunta el nombre de lo divino y él mismo lo otorga, al tiempo que denuncia —paradójicamente— la imposibilidad de expresarse. A partir del nivel metatextual señala la futilidad de su propia obra anterior, sus pasados viajes —equivalentes a los “siete regresos”— cuyo sentido final es pecaminoso. Por último, el discurso metaliterario global postula una verdadera ontología de la poesía. Owen, al igual que los poetas románticos,

asocia la literatura a los misterios más profundos de la existencia humana. La eleva a rango sagrado, el divino Verbo de la creación.

El “*Día veintitrés*, Y tu Poética” continúa con la exploración del misterio creativo:

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

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

Mas no estaré en sus ojos para verme renacer al despertarse  
y cuando me abra, al fin, preguntará sin voz: ¿quién eres?  
El luto de la casa —todo es humo ya y lo mismo— que jamás  
habitaremos;  
el campo abierto y árido que lleva a todas partes y a ninguna.  
¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?<sup>196</sup>

El navegante jamás deja de cuestionarse el sentido de la poética y la capacidad que poseyó (“Si no es amor, ¿qué es esto que me agobia de ternura?”). El “*Día veintitrés*” explica el origen de la “voz que se desangra” por las llagas del día anterior. Durante la noche de escritura, el poeta sube por los pianos que se “dejan encendidos”. La “escalera inaccesible” del primer día, refleja la escala musical. No obstante, antes de que el nocturno concluya su

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 84

dibujo, amanece. El héroe-creador —que en estos poemas pierde la mayoría de los atributos que lo relacionan con Sindbad— se encuentra, al igual que Jacob, con la derrota. No conocerá su “nombre” ni su “rostro”.

El marino se cuestiona la veracidad del “amor” anterior a la parálisis. Reaparece la duda acerca de su relación, ilusoria o auténtica, con la creación estética. La esposa-poesía está muerta y él es viudo nuevamente. Su nombre nunca será pronunciado. Permanece en el misterio. La imposibilidad del avance se reitera irónicamente en ese “campo abierto y árido que lleva a todas partes y a ninguna”.

El día veinticuatro trae el poema “Y tu retórica”:

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

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

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

Y escribiría: “un horro vendaval de vacíos”

la estéril mano álgida que me agostó mis rosas  
y me quemó la médula para decir apenas  
que nunca tuve mucho que decir de mí mismo  
y que de tu milagro sólo supe la piel.<sup>197</sup>

Como expone García Terrés, “Sindbad, aventurero en el mar de la poesía, continúa dirigiéndose a ésta, y hablando de las disciplinas que hacen posible su expresión. Bosquejados el nombre y la poética, toca el turno a la retórica”:<sup>198</sup> El final de “*Día veinticuatro*” es tajante: del milagro sólo se devela “la piel”. Los viajes que ha emprendido resultan superficiales —igual que Ixión, ha contemplado una belleza falsa—. Los siete poemas que conquistó, su obra pasada, le resultan ahora vanos: estatuas de arena que no han hecho más que condenar la poesía al tiempo.

La “retórica” es entendida en su carácter despectivo de artificio y afección verbal. El bardo ha escrito el nombre sagrado con “prisa feliz”, revelando su inexperiencia. Sus “rosas” (poemas) aparecen entonces agostadas. El cristal tallado, metáfora de la belleza pura, ha cortado sus labios. Su acercamiento es de orden sensual. La imagen aparece anteriormente en el poema en prosa “Poética”. Ahí, del ente femenino-poético, se dice: “Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca”.<sup>199</sup>

Del ciclo del *Sindbad*, este poema resulta auténticamente metatextual. En ellos el discurso se comenta a sí mismo. Habla del fracaso de los otros viajes-poemas, que se muestran ahora falces. El héroe ha pretendido fijar el nombre de la creación, cometiendo un delito. En repetidas ocasiones, el héroe aspiró al arte, pero fracasa. En cada una de las

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>198</sup> *Op. cit.*, p. 161.

<sup>199</sup> *Op. cit.*, p. 58.

estrofas se encuentra un verso entrecomillado, con la glosa de su frustración: el protagonista, ha dicho “Palomas cálidas de tu pecho”, pero la “luz recuerda más duro su contorno”. Es decir, la piel. Lo puro luminoso se pierde al adquirir forma en el verso. Cuando dijo “Palomas de azúcar de tu pecho”, sus labios empezaron a sangrar, por morder el “cristal”. Si escribió: “un horro vendaval de vacíos”, las rosas se secaron, pues en realidad nunca tuvo “mucho que decir de sí mismo”, hecho que acentúa la precariedad de la expresión.

Las comillas son una marca paradigmática de metalenguaje. Como señala Ana María Vigar, escribimos entre estos signos las palabras “que son objeto de mención no de uso”.<sup>200</sup> El filósofo Alfred Tarski fue el primero en utilizar estos signos con tal sentido. Él fue además quien<sup>201</sup> propuso el concepto de *metalenguaje* aplicado a la Lógica filosófica a principios del siglo pasado.

El día diecinueve Owen utiliza las cursivas para hablar de la palabra “*amor*”, que no se necesita pronunciar para ser dicha. Alude a la virtud de salvar distancia entre palabras y esencia de las cosas. Accede a la verdad y la recrea. En este poema metatextual, no son las palabras aisladas, sino los versos mismos, los que son referidos y deplorados.

### III.V EL FIN DE LA *BITÁCORA*

El poema “*Día veinticinco*” apareció en *Varado Sindbad* asociado al número diecisiete. Se titula “Yo no vi nada”.

---

<sup>200</sup> *Op. cit.*, p. 124.

<sup>201</sup> *Ibid.*



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

De yacer en sopor de tierra firme  
con puertos como párpados cerrados, que no azota  
la tempestad de un mar de lágrimas  
en el que no logré perderme.<sup>202</sup>

El protagonista se encuentra incapacitado: sin ver ni oír, como se encontraba en la niebla del sexto día, en la “tierra firme”, donde lo agobia el “sopor”, “el hondo tedio” mencionado por Terrés. La “mosca muerta” alude a la “hipocresía”, que en el día seis se presentaba en la “fingida niebla”. En esta situación, Sindbad habría preferido perderse “en el mar”, pero no lo ha conseguido.

El poema continúa:

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

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

Sucesión de naufragios, inconclusos  
no por la cobardía de pretender salvarme,

---

<sup>202</sup> *Op. cit.*, p. 85.

pues yo llamaba al buitre de tu luz  
a que me devorara los sentidos,  
pero mis vicios renacían siempre.

La inmovilidad y el encierro se repiten, tanto en los pinos “inmóviles” —que son también columnas de la nave de una iglesia y vientre (prisión) del Leviatán—. Así, Sindbad se desdobra en el Jonás bíblico.

El “*Día veintiuno*” la esposa dormía y a su puerta imploró “en vano”, puesto que ella había fallecido. Tiene los “párpados pesados” de buscarlo “por el cielo de la muerte”. La escena se repite. Ahora es el héroe mismo quien yace sin vida mientras su álter ego permanece en la “puerta”.

El héroe ha buscado la contemplación de la belleza, dispuesto a recibir el castigo consecuente. El buitre de luz puede devorar los sentidos del poeta; en una especie de experiencia mística, revelación y pena se funden en una sola imagen. El delito de Prometeo es también su tortura. El fuego equivale a palabra poética, fruto prohibido y nombre inefable.

El poema “Semifinal” renueva la isotopía del fruto-poema:

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

Ya será el ruido cuando las pisemos;  
ya será de papel su carne de palabras,  
exánimes sus rostros en la fotografía,

ciudad amalecita que el furor salomónico ha de poblar de  
bronces,  
ya no serán si van a ser de todos.  
Fueron sueño sin tregua, delirio sin cuartel,  
amor a muerte fueron y perdí.<sup>203</sup>

Casi al concluir el ciclo del Sindbad, los “frutos poemas” se desprenden de la frente-árbol del héroe. Su frente está vencida y las canciones son de color limón amarillo. Nunca maduraron, pues “los árboles se desnudaron temprano”.

Aunque han caído en silencio, “ya será el ruido cuando las pisemos / ya será de papel su carne de palabras”. La referencia metatextual al poema mismo es clara. Las canciones-frutos caen en silencio y a la vez adquirirán presencia en el papel al ser leídas. El poema relata su proceso de creación, la carne de palabras es el *Sindbad* mismo. La “frente” —donde “se bañaron Susanas”(día diecinueve), y contra cuya altura es “frágil” la poesía (día veintidós)—corresponde ahora con el tronco.

La muerte del árbol de la vida y de la poesía, como señala García Terrés, es necesaria para el renacimiento y creación poéticas: “Han de saber mi vida por mi muerte”, declara el héroe el cuarto día. La granada del día trece se rompe para que salga “a los vientos” lo que el héroe fue de “oculto y leal”. García Terrés lo explica así: “Al caer a la tierra los frutos poemas, para volver a fructificar, esta vez de forma definitiva, dejan al árbol desnudo, muerto. Y las propias canciones tendrán que morir, rompiendo la silenciosa música de las esferas”.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>204</sup> *Op. cit.*, p. 166.

A pesar de concluir el proceso creativo, la derrota se acentúa a través de los “exánimes rostros” —amarillentos como las “canciones” y los “bronces”—, ya que fijar el nombre de la poesía es condenarlo al tiempo, “empañararlo”. La luz no conserva su pureza en el fruto.

Como nos dijo el protagonista el día veinticuatro, no ha logrado otra cosa más que decir una “estatua con arenas”. García Terrés apunta que la ciudad amalecita hace referencia a Amalek, “descendiente de Esaú y símbolo de la tentación, del acicate de las pasiones corporales”.<sup>205</sup> La fotografía de rostros exánimes es además representación de un acto pecaminoso, el cual lo lleva a la derrota final. Las canciones “ya no serán si van a ser de todos”, pues la divinidad contemplada es intransmisible y no trascenderá en sus poemas.

La lucha del héroe ha sido “amor a muerte”. El tema continúa en el siguiente poema, “*Día veintisiete, Jacob y el mar*”:

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

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.166.

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.<sup>206</sup>

Sindbad-Jacob pelea con el ángel, que se desdobra en mar, diablo, mujer, flor, rosa, poesía. A la mañana siguiente está “cojo”, a semejanza del pasaje bíblico. El poema parece volver a la mañana del día primero, cuando el héroe se descubre derrotado y sin conocer –o recordar– “el nombre ni el rostro” de la poesía. Perdió y fue herido. Ahora el arte se rompe, el beso queda en el aire “sin boca”, la ternura “aceda”, los “labios del clavel” ruedan al intento de nombrar una vez más la divinidad. La poesía se esfuma cuando su rosa (sus poemas) pretenden oler su “cifra”. Es decir, conocer el secreto, el nombre prohibido, y expresarlo.

El último día presenta el poema, “Final”:

Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran en erupción.

Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo  
el trópico a la espalda.

Y aún antes

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

Antes aún

ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a

la vuelta matan a su pupilo:

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

¿Qué va a mentir?

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

---

<sup>206</sup> *Op. cit.*, p. 87.

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,  
tal vez mañana el sol,  
tal vez mañana,  
tal vez.<sup>207</sup>

El poema último es tan bello como desconcertante. El título, “Mañana”, alude a las primeras horas de la jornada y al día siguiente. A pesar de que pareciera que se poseen todos los datos para interpretar un desenlace, la decodificación última es imposible. Como señala Segovia, el poema “está construido como el lenguaje figurado, pero funciona a la vez como el literal”.<sup>208</sup> Sin embargo es posible destacar el tono ulterior de esperanza.

En el último poema se ha presentado nuevamente la imagen de la separación de los amantes: el poeta y la poesía son quienes “se dan la espalda”. El ángel aparece “borracho” mientras su pupilo ha sido asesinado. En tales circunstancias el “Amo” le pedirá cuentas. Se retoma el símbolo del “humo” donde es posible leer “las pausas sin sentido” del día trece, producto de la combustión, similar a la combustión de un puro marca “Te amo”, y del “cieno”, como símbolo del barro con el que Dios crea a Adán. Las dos ventanas entran en erupción parecen semejar dos ojos que despiertan a la misma mañana del primer día, en una circularidad perfecta. El frío de los indios enfatiza la ruptura prevista. Como destaca Georgina Whittingham, ellos “participan del desamor que ha congelado al personaje poético a lo largo del viaje, aun en el trópico”.<sup>209</sup>

El poema finaliza, pero no concluye. Toca al lector, en su lectura y relectura, otorgar el sentido final, resolver la novela de misterio poético.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>208</sup> *Op. cit.*, p. 63.

<sup>209</sup> *Op. cit.*, p. 169.

## IV. CONCLUSIONES

### IV.I LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN

Como se ha visto, es posible destacar planos de sentido en las obras literarias a partir de sus redundancias semánticas. Los resultados de varios trabajos se basan en la distinción de isotopías —el padre, el pecado, el alcohol, la alquimia, el amor y la maldad—. Estas lecturas brindan una nueva perspectiva para mirar la obra de Owen y enriquecen su conocimiento. No obstante, se debe ser cuidadoso a la hora de realizar afirmaciones acerca del supuesto “verdadero” o “último sentido” del poema. La palabra poética de Owen, como señala Whittingham, “elude la concreción”,<sup>210</sup> lo que impide afirmar o negar cabalmente su significado. Ya Tomás Segovia señaló que, a pesar de la expresa invitación de la obra de Owen a ser descifrada, ésta “se mueve entera en el mundo del no saber”.<sup>211</sup> Para Tomás Segovia, el riesgo de una lectura simbólica consiste en la creencia de que en uno de los sentidos es literal y el otro figurado. En la obra de Owen, tal distinción no es posible, los planos están entremezclados.

En *Retórica general*, al explicar el concepto de isotopía, el Grupo Mu señala que “para ser eficaz, la comunicación debe evitar las ambigüedades apoyándose en la fuerte redundancia de las categorías morfológicas”.<sup>212</sup> No obstante, el Grupo Mu mismo advierte: “algunos pasajes pueden apuntar a la multiplicidad de los planos de lectura sin que ninguno

---

<sup>210</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>211</sup> *Op. cit.*, p. 83.

<sup>212</sup> *Op. cit.*, p. 80.

de ellos pueda pretender la apelación privilegiada de grado cero”.<sup>213</sup> En Owen tal es el caso, ningún plano puede conformarse como la “conclusión definitiva”,<sup>214</sup> añorada por García Terrés.

El ejemplo paradigmático del análisis reducido a decodificación, es el tratamiento que se ha dado a Emel. Alfredo Rosas, por ejemplo, en su estudio, llega a la conclusión de que Emel es “frente” a través de una ecuación de lectura dudosa.<sup>215</sup> García Terrés, por su parte, se confiesa impotente para develar el significado del vocablo inventado por Owen. Ambos asumen que el misterio existe y es plausible responderlo de manera inequívoca. Estos acercamientos, agudos y reveladores, nos hacen oscilar entre el asombro y la incredulidad. La lectura de García Terrés muestra la inquietante arquitectura del *Sindbad*, mientras hace afirmaciones que no pueden sino producir recelo. Pero la cuestión más aventurada es el simbolismo numérico que Terrés atribuye a cada aspecto del poema. Su actitud resulta ambivalente. Si bien acepta que no se trata de resolver un enigma en términos definitorios —puesto que existen “un número indefinido de soluciones, ninguna de las cuales excluye a las demás”—<sup>216</sup> también desacredita otras lecturas. Para García Terrés, por ejemplo, la interpretación de Segovia “no pone en relieve, en verdad, la gran riqueza de expresión del poema”.<sup>217</sup>

La polémica que suscitó el estudio de García Terrés se convirtió en una de las mayores de la crítica mexicana contemporánea. Octavio Paz escribió una reseña en la cual

---

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>215</sup> Rosas comenta que en el primer poema del *Sindbad*, al hablar de las heridas y su lugar en el cuerpo, el héroe asocia a Emel con la herida de la sonrisa. Más tarde, en el poema “*Día diez. Llagado de su sonrisa*”, Sindbad sitúa esa herida “sobre la brasa” de su frente. De esta correlación, concluye Rosas, “Emel se corresponde con frente” (*Op. cit.*, p. 131).

<sup>216</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 88.



daba mérito a la interpretación de Terrés, pero afirmaba que *Poesía y Alquimia* era “no tanto una interpretación como una superposición de sentidos”. El motivo de esta fácil coincidencia se debía, según Paz, a que “la alquimia, la cábala y las otras doctrinas afines son, tanto o más que visiones del mundo, sistemas de asociaciones y enlaces universales. Su modo de operación, su eje, es la analogía. Por esto, las interpretaciones fundadas en ellas resultan con frecuencia quiméricas”.<sup>218</sup>

El nobel mexicano manifestó su desacuerdo con García Terrés y dejó clara su postura frente a Owen, cuya obra —en su avara opinión— no esconde más que “un panteísmo estetizante y narcisista”.<sup>219</sup> Para críticos como Anthony Stanton<sup>220</sup> y Enrique Flores,<sup>221</sup> esta reticencia de Paz oculta un afán por destacar su propia influencia como introductor del pensamiento hermético a la literatura mexicana. En palabras de Stanton, “una afirmación de primicia”.<sup>222</sup> No obstante, las objeciones hechas por Paz a la interpretación de García Terrés son contundentes. *Poesía y Alquimia* no ofrece sólo una interpretación del *Sindbad*, sino que realiza una inserción de sentido, válida tal vez como acto crítico-creador, pero cuestionable en su validez analítica.

Es probable que Tomás Segovia pensará en *Poesía y Alquimia* cuando se manifestó contra las lecturas interpretativas. Para Segovia leer de esta manera reduce la obra a un llano lenguaje simbólico. En “Gilberto Owen, el símbolo y el mito”, afirma Segovia, “explicar las metáforas por un juego de semas es reducirlas al mecanismo del sentido

---

<sup>218</sup> “Gilberto Owen y la alquimia”, en *Op. cit.*, p. 246.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>220</sup> “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, NRFH, vol. 49, núm. 1, enero-junio, 2001, p. 76.

<sup>221</sup> *La imagen desollada: una lectura del "Segundo sueño" de Bernardo Ortiz de Montellano*, 2003, p. 29.

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p. 76.

directo o denotación”.<sup>223</sup> Tomás Segovia no alude al libro de Terrés, pero es evidente que se refiere a *Poesía y alquimia*, publicado un año antes.<sup>224</sup>

Entre García Terrés y Tomás Segovia hay diferencias en el acercamiento crítico. Como señala el epígrafe en francés de Saint-John Perse que abre el libro de García Terrés, la aspiración de *Poesía y alquimia* es la de aquella crítica que desea “restituir” o “recrear” un pretendido sentido “original” del texto poético y ser su “acompañante” más que su “parásito”. Esta crítica se presenta como una segunda creación al mismo nivel del texto que glosa. No es otra característica la resaltada por Adolfo Castañón acerca del estudio de García Terrés.<sup>225</sup> Según Castañón, el crítico literario —Terrés en este caso— redescubre el significado del texto y “al restituir, canta y es un contemplador solidario”.<sup>226</sup> Así —continúa Castañón—, “la verdad de *Poesía y alquimia* reside menos en la verificación que en su poder de movilización”. Según Castañón, el libro de García Terrés es “poesía hecha crítica”.<sup>227</sup>

La tentativa de una crítica que se presenta como un acto creador, independiente o paralelo al poema mismo, es válida, aunque sus afirmaciones se sujetan al cuestionamiento de los estudios literarios por igual. Si bien son innegables las cualidades estéticas del discurso de García Terrés —quien recurre a un lenguaje poético en sí mismo—, pretender igualar poesía a crítica implica un despropósito: si la crítica es poesía, la crítica de la crítica bien podría anhelar semejante categoría, en un sospechoso acto de autoproclamación.

---

<sup>223</sup> *Op. cit.*, p. 65.

<sup>224</sup> “Gilberto Owen, el símbolo y el mito”, incluido —como se mencionó en el tercer capítulo— en *Cuatro ensayos sobre Owen*, apareció por primera vez en 1981 (NRFH, núm. 2. Vol. XXIX, pp. 573-574). El libro de García Terrés se publicó en 1980.

<sup>225</sup> *Arbitrario de la poesía mexicana*, 1999, p.177.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 178.

Por otro lado, al interpretar se debe tener en cuenta no cometer el exceso denunciado por Susan Sontag en su clásico ensayo, *Contra la interpretación*:

El intérprete desprecia descaradamente la apariencia, la superficie del texto. Así, mientras la interpretación tradicional se conformaba con levantar sobre el significado literal una superestructura de otros significados, la interpretación moderna se sirve del método de las excavaciones. Y a medida que va excavando, destruye. Su labor de perforación a lo largo del texto va dirigida a desenterrar un pretendido subtexto al que considera el único válido.<sup>228</sup>

El análisis literario demanda, aunque lo deploré Susan Sontag, “desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z, y así sucesivamente)”.<sup>229</sup> Interpretar y analizar la obra es un derecho del espíritu crítico: ayuda a conocerla en profundidad. Austin Warren y Rene Wellek señalaron que el estudioso de la literatura “ha de traducir a términos intelectuales su experiencia de la literatura, incorporarla en un esquema coherente, que ha de ser racional si ha de ser conocimiento”; incluso en caso de que “su tema de estudio sea irracional o al menos que contenga elementos fuertemente irracionales”.<sup>230</sup> Sin embargo, la propia lectura nunca será la “única válida”

La crítica interpretativa criticada por Sontag se revela finalmente como un metalenguaje fallido. Al pretender expresar en un lenguaje lógico, preciso y carente de ambigüedades, el significado —o sentido— total de un texto literario, la crítica no puede menos que fracasar.

---

<sup>228</sup> 1984, p. 19.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>230</sup> *Teoría literaria*, 1966.

En su célebre *Tractatus*, Wittgenstein afirma que es imposible hablar objetivamente de temas metafísicos y atribuirles categorías de verdad (aunque Wittgenstein mismo parezca superar esta imposibilidad, como señala Bertrand Russel en el prólogo). La crítica que busca la paráfrasis perfecta, fracasa por las mismas razones.

En su estudio, *El lenguaje poético*, Jean Cohen propone que la poesía funciona por un procedimiento totalizador, ajeno a la lógica funcional de afirmación y negación del lenguaje común. Según su estudio, el lenguaje poético se opone al lenguaje científico, el cual busca eliminar las ambigüedades y la representación fiel de una serie de fenómenos. Jean Cohen piensa que la principal característica del discurso poético es la pérdida de esta estructura opositiva.<sup>231</sup> El lenguaje poético no participa de las categorías de falso o verdadero, en tanto que su realidad es de orden estético. Por esta razón, no es parafraseable, y cuando lo es de algún modo, la paráfrasis pierde por completo el carácter literario.

No es posible restablecer el pretendido “sentido original” de un poema, en un lenguaje lógico, científico, al cual la obra se opone esencialmente.

La crítica de Owen debate su significado. Cada estudio termina por elaborar un metalenguaje que busca explicarla. Los investigadores pueden debatir acerca de la naturaleza final del poema, pero, como señala con acierto Octavio Paz, “el significado final de esos signos ni siquiera lo conoce aún el poeta: está en el tiempo, el tiempo que entre todos hacemos y que a todos nos deshace”.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>232</sup> *El arco y la lira*, 2003, p. 284.

#### IV.II LA POÉTICA DE GILBERTO OWEN

A pesar de la inmovilidad creativa y la frustración reiteradas en el *Sindbad*, la victoria última del héroe reside en el poema mismo. Como señala Tomás Segovia, “el poema es el sentido de la parálisis”.<sup>233</sup> La pelea contra el mar, previa al naufragio, equivale a la batalla de la creación literaria. A partir de esa derrota, el protagonista guarda una bitácora que glosará su impotencia. La bitácora, el poema y el viaje son la misma realidad: el texto se glosa metatextualmente. La “isla desierta y árida” que descubre Sindbad el primer día es también el conjunto de versos escritos por la madrugada.

La obra de Owen cifra el fracaso de una empresa literaria que pretende tocar el absoluto, pero al final el poema —no debe olvidarse— es esperanzador.

*Sindbad el varado* puede ser entendido como un “poema crítico”: según Octavio Paz, “aquel que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto a igual distancia de afirmación y negación”.<sup>234</sup> Esto se explica, añade Paz, en tanto que “la única posibilidad de identificación del lenguaje con el absoluto, de ser el absoluto, se niega así misma cada vez que se realiza en un poema”.<sup>235</sup>

Lejos del fracaso lírico del personaje, el poema de Owen alcanza la verdadera cima de la composición. Los múltiples temas, tradiciones y referentes, tanto personales como literarios, forman un entramado donde las palabras ganan significado a medida que el lector se adentra más y más en la obra del autor.

---

<sup>233</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>234</sup> *Op. cit.*, p. 271.

<sup>235</sup> *Ibid.*

Según Paul Valery, “la exigencia de la composición consiste en que cada elemento invariable debe estar unido a los otros por más de un vínculo, por el mayor número posible de ligaduras de índole diferente”.<sup>236</sup> La literatura de Owen cumple a cabalidad esta aspiración. En cada verso aparecen reverberaciones tanto de los *días* anteriores como de la obra total del autor y de numerosas fuentes universales y personales.

Si bien la literatura de Owen expresa fracaso al alcanzar pureza, el autor fue perfectamente consciente de tal desatino, en lo que atañe a la escritura creativa. A propósito de la polémica en torno a la *poesía pura*,<sup>237</sup> de la década de los veinte, Owen opinaría que tal pretensión escondía la ingenuidad de la paloma deseosa de volar con mayor libertad sin la resistencia del aire. Además, un arte de tales características resultaría en un “hilo tan fino y sutil que lo rompería su propio peso en extensión mayor a un solo verso”.<sup>238</sup> Por tal motivo, Owen se manifiesta por una “poesía plena[...] resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales”.<sup>239</sup> El autor concibió su gran obra cumpliendo con lo postulado por su maestro intelectual, Paul Valery, quien bien podría haber hablado de Owen cuando afirmó:

---

<sup>236</sup> *Op. cit.*, p. 30.

<sup>237</sup> La aspiración de una pureza poética fue propuesta por el abate Henri Bremond durante una conferencia en París, el 24 de octubre de 1925. De acuerdo a este manifiesto, era posible crear versos de una pureza tan diáfana y cristalina cuya belleza fuera absoluta, de naturaleza divina. Como señala Anthony Stanton en su ensayo “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura” (en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, 1998, p. 129), “el religioso sostiene que la pureza no es una propiedad de forma o de fondo que puede ser captada por el intelecto sino que constituye una corriente inefable y misteriosa que tiene que ser intuida. Se trata de una sustancia indefinible que tiene un origen divino –una especie de gracia poética en el alma– y que después se transmite del estado inspirado del poeta al lector receptivo a través del poema”.

<sup>238</sup> “Poesía –¿pura?– plena” en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, pp. 225-229 (publicado originalmente en *Sagitario*, núm. 10, México, marzo, 1927, p. 6).

<sup>239</sup> *Op. cit.*, p. 227.

La tarea del poeta es construir una especie de cuerpo verbal que tenga la solidez de un cuerpo sólido pero también la ambigüedad de un objeto. La experiencia muestra que un poema demasiado simple es insuficiente y se agota en la primera mirada. Ya no es más un poema. La posibilidad de ser retomado y reabsorbido depende del número de interpretaciones compatibles con el texto, y ese número es el resultado de una nitidez que impone la obligación de interpretar, y de una indeterminación que la rechaza.<sup>240</sup>

De este modo, Georgina Whittingham acierta al afirmar que “en el poema de Owen la forma y el contenido funcionan contradictoriamente. Mientras que un aspecto estructura la materia verbal y traza significados, el otro disemina y vuelve ambiguo cualquier intento de claridad”. Esta materia verbal, podemos añadir, se estructura a través de elementos metatextuales (títulos, subtítulos, numeración) y de la insistencia de rasgos semánticos. Es decir, la creación isotopías o líneas de sentido. La ambigüedad y la polisemia que rechazan la paráfrasis, se construyen a partir del uso de un vocabulario personal —sin un sentido claro—. La ausencia constante del sujeto gramatical, la parcialidad de la información y el enmascaramiento de los personajes refuerzan este efecto. Todo lo cual hace del *Sindbad* un poema enigmático, donde cada verso —según lo dictado por Valery— es “equivoco, plurívoco”.<sup>241</sup>

La escritura de Owen es metaliteraria en tanto que hace de la poesía el propio anhelo de Sindbad, quien emprende un viaje para hallarla. En el nivel metalingüístico, la obra juega y se enriquece con la creación de palabras propias y secretas. La búsqueda del héroe se centra en la palabra o el nombre desconocido o impronunciable. Constantemente expresa la incapacidad de su lenguaje para satisfacer sus ansias expresivas. El poema se

---

<sup>240</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 57.

refiere metatextualmente a sí mismo y a la obra pasada del autor. En el nivel metapoético, donde se conjuntan todos los demás, aparece la concepción artística de Owen, quien combina el pensamiento romántico con uno crítico moderno.

Al igual que Mallarmé, Owen hace de la poesía el gran tema —y todo los temas—. La idealiza al considerarla algo vivo que posee más función, sentido y valía que cualquier otra cosa. Le otorga a la palabra un valor místico y cósmico original: lo único capaz de restaurar valores sagrados. Owen forma parte de esos poetas de la primera mitad del siglo XX que, en palabras de Octavio Paz, “consagraron la palabra a la palabra y la exaltaron inclusive al negarla”. Esos poemas, añade, “en los que la palabra se vuelve sobre sí misma son irrepetibles”.<sup>242</sup>

*Sindbad el varado* permanece hasta hoy como una obra cuya lectura no se agota. La obra de Owen aguarda aún, si no su edición definitiva, por lo menos un compendio minucioso acorde con su importancia. Cada lector podrá acercarse a ella y ver en la intimidad aquello que otros no han visto.

---

<sup>242</sup> *Op. cit.*, p.283.



## BIBLIOGRAFÍA

### I. Directa: publicaciones de Gilberto Owen

- Obras*, ed. de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider, Inés Arredondo; FCE, México, 1979.
- Poesía y Prosa*, ed. de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, UNAM, México, 1953.
- Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, selección, prólogo y notas de Antonio Cajero y Celene García, UAEM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2009.

### Hemerografía

#### *Revista de América*

“Nombres”, vol. 7, núm. 3, abril, 1945, p.152.

#### *Revista de las Indias*

“Poética” (incluye: “Día veintitrés y tu poética” y “Día veinticuatro y tu retórica”), núm 79, Bogotá, julio, 1945, pp. 120-121.

#### *Sagitario*

“Poesía –¿Pura?– Plena”, núm. 10, México, marzo, 1927, p. 6.

#### *San Marcos*

“Sindbad el varado”, año II, núm 3, enero-marzo, Lima, 1948, pp. 109-123.

*Universidad Nacional de Colombia*

“Varado sindbad”, núm. 2, Bogotá, 1945, pp. 7-18.

## II. Indirecta

ÁLVAREZ, Francisco. “Octavio Paz: hacia una metapoética de la modernidad”, *Hispania*, 81, marzo, 1998, núm. 1, pp. 20-30.

ANÓNIMO. *Libro de Alexandre*, ed. de Francisco Marcos Marín, Alianza, Madrid, 1987.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*, tr. de Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1973.

BELTRÁN, Javier y Cynthia Ramírez (comps.). *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, UAEM, Toluca, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo: iluminaciones II*, tr. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1980.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, FFyL, IIF, México, 1989.

BLANCH, Antonio. *La poesía pura española*, Gredos, Madrid, 1976.

BOLDRIDGE, Effie. “*The poetry of Gilberto Owen*”, tesis, University of Missouri, Columbia, 1970.

BREMOND, Henri. *La poesía pura*, tr. de Julio Cortazar, Argos, Madrid, 1947.

CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana (paseos I)*, Lectorum, México, 2003.

CARNERO, Guillermo. "La corte de los poetas: Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de occidente*, núm. 23, 1983, pp. 43-59.

CHANADY, Amaryll. "Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques", *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, pp. 135-145.

COHEN, Jean. *El lenguaje de la poesía*, versión de Soledad García Mouton, Gredos, Madrid, 1979.

CORTAZAR, Julio. *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 1989.

CUERVO, José. *El mundo poético de Gilberto Owen*, tesis, University of New York, Buffalo, 1974.

ECHEVARREN, Roberto, José Kozzer y Jacobo Sefamí (comps.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, FCE, México, 1996.

ESCALANTE, Evodio. "La experiencia poética de Gilberto Owen", *La Jornada Semanal* (supl. Cult), núm 548, México, 4 de septiembre, 2005. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/04/sem-evodio.html>

FERNÁNDEZ, Sergio. *El éter y el andrógino: aproximaciones a los Contemporáneos*, UNAM, México, 1991.

\_\_\_\_\_ *El estiércol de Melibea y otros ensayos*, UNAM, México, 1991,

FLORES, Enrique. *La imagen desollada: una lectura del "Segundo sueño" de Bernardo Ortiz de Montellano*, FCE, México, 2003.

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*, versión de Manuel Arranz, Pre-textos, Valencia, 1997.

\_\_\_\_\_ *Las palabras y las cosas*, tr. Elsa Cecilia, Siglo XXI, México, 1991.

GARCÍA, Juan. "Obras de Gilberto Owen", *Vuelta*, núm. 44, julio, 1980, pp. 32-34.

GARCÍA, Jaime. *Poesía y alquimia: Los tres mundos de Gilberto Owen*, Era, México, 1980.

\_\_\_\_\_ “Respuesta a Octavio Paz”, *Vuelta*, núm 48, noviembre, 1980, pp. 58-58.

GONZÁLEZ, Sanuel, “La relación lenguaje objeto-metalenguaje. una propuesta tipológica”, ITAM, 1989.

GRUPO mu. *Retórica general*, tr. de Juan Victorio, Paidós, México, 1987.

JAKOBSON, Roman. *El marco del lenguaje*, tr. de Tomás Segovia, FCE, México, 1988.

\_\_\_\_\_ *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1988.

JONGH, Elena. “Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo”, *Hispania*, 74, diciembre, 1991, pp. 841-847.

KEEFE, Sharon. “La metapoesía de Juan Ramón Jiménez”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 8, 1983, núms. 1-2, pp. 95-105.

MALLARMÉ, Stéphane. *Obra poética*, tr. de Ricardo Silva-Santisteban, Hiperión, Madrid, 1981.

MONTERDE, Alberto. *La poesía pura en la lírica española*, Imprenta universitaria, México, 1954.

MONTES, José. “El vaciamiento conceptual de las disciplinas humanísticas por el abuso del prefijo meta”, *Boletín de Filología*, t. XLII, 2007, pp. 105-117.

MORETTA, Eugene. *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, FCE, México, 1985.

OLEA, Rafael y Anthony Stanton (eds.). *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El colegio de México, 1994.

ORTEGA, José. *La personalidad poética de Gilberto Owen*, tesis, University of Texas, Austin, 1988.

PALOU, Pedro. *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, El Colegio de Michoacán, México, 1997.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 2003, 13a. reimpr. de la ed. de 1956.

\_\_\_\_\_ *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México, II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

PENDAS, Ana y Alicia Schniebs. “La metapoética virgiliana”, *Emérita*, 59, 1991, núm. 1, pp. 133-142.

QUIRARTE, Vicente. *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, UNAM, México, 1990.

RASTIER, François. “Semántica de las isotopías”, tr. Carmen de Fez, en A. J. Greimas. *Ensayos de semántica poética*, Planeta, Barcelona, 1976.

REYES, Alfonso. “Literatura en pureza y literatura ancilar”, en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, 2a. ed., UNAM, México, 1997.

ROSAS, Alfredo. *El sensual mordisco del demonio: la presencia del mal en la obra de Gilberto Owen*, UAEM, 2002.

\_\_\_\_\_”El nombre en la poesía de Gilberto Owen”, *La Jornada Semanal* (supl. cult.), núm. 470, 7 de marzo, 2004.

SÁNCHEZ, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Oviedo, 1993.

SCARANO, Laura. “La concepción metapoética de Darío en *Cantos de vida y esperanza*”, *Revista de estudios hispánicos*, núm. 12, 1985, pp. 147-168 (Número homenaje a Federico de Onís).

SEGOVIA, Tomás. *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, FCE, México, 2001

\_\_\_\_\_ *Trilla de asuntos. Ensayos II*, UAM, México, 1990.

SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.

\_\_\_\_\_ *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, UNAM, IIFL, México, 2008.

SOBEJANO, Gonzalo. “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, núms. 512-513, agosto-septiembre, 1989, pp. 4-6.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*, tr. de Horacio Vázquez, Seix Barral, Barcelona, 1984.

STANTON, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1998.

\_\_\_\_\_ “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, *NRFH*, vol. 49, núm. 1, enero-junio, 2001, pp. 53-79.

TALENS, Jenaro. “La coartada metapoética”, *Ínsula*, núms. 512-513, agosto-septiembre, 1989, pp. 55-57.

TORRE-CRUZ, David de la. “El lenguaje de la poesía: una mirada a la palabra poética como superación de los límites del lenguaje filosófico: Wittgenstein y Octavio Paz”, *Pensamiento y cultura*, Universidad de la Sabana, vol. 13-1, Colombia, junio, 2010, pp. 81-94.

TORRENTE, Gonzalo. *Fragments del apocalipsis*, Destinolibro, Barcelona, 1982.

VALERY, Paul. *Notas sobre poesía*, sel., tr. y prólogo de Hugo Gola, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

\_\_\_\_\_ *Obras escogidas*, selección, tr. y notas de Salvador Elizondo, t. 2, SEP / Diana, México, 1982.

- VEGA, Lope de. *Antología lírica*, sel., y notas de Luis Guarner, Aguilar, Madrid, 1964.
- VELA, Fernando. “La poesía pura”, *Revista de occidente*, XIV, 1926, pp. 233-240.
- VERA, Carmelo. “La Metapoesía de Valerio Magrelli”, *Philología hispalensis*, núm. 9, 1994, pp. 38-49.
- VIGARA, Ana. “Función metalingüística y uso del lenguaje”, *Epos*, núm. 8, 1992, pp. 123-141.
- VILLARRUTIA, Xavier. “Carta a Edmundo Valdez (1934)”, supl. Laberinto, *Milenio*, 21 de febrero, 2015.
- WARREN, Austin y René Wellek, *Teoría literaria*, versión de José Gimeno, Gredos, Madrid, 1966.
- WHITTINGHAM, Georgina. *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, UAEM, México, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, tr. de Luis M. Valdez, Tecnos, 2007.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, FCE, México, 1996.

### III. Diccionarios de lingüística y literatura

- ARON, Paul, Denis Saint Jacques y Allain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- FORRADELLAS, Joaquín y Angelo Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.

FRAUENRATH, Mireille, Rainer Hess y Gustav Siebermann. *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, tr. del alemán por José Díaz Gredos, Madrid, 1995.

GÓMEZ, Guido. *Diccionario internacional de literatura y gramática*, FCE, México, 1999.

GREINER-MAI, Herbert. *Diccionario Akal de literatura general y comparada*, tr. del alemán por Roberto Mansberger, Akal, Madrid, 2006.

HERMAN, David, John Manfred y Ryan Merie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2005.

MORENO, Matilde. *Diccionario lingüístico-literario*, Castalia, Madrid, 2005.

QUINN, Edward. *A dictionary of literary and thematic terms*, Facts on File, New York, 1999.

REIS, Carlos. *Diccionario de narratología*, Colegio de España, Salamanca, 1995.

SHAW, Harry. *Dictionary of literary terms*, McGraw-Hill, New York, 1972.

SLOANE, Thomas. *Encyclopedia of rhetoric*, Oxford University, Oxford, 2001.