



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS  
LICENCIATURA EN LENGUAS MODERNAS-ESPAÑOL**

## ***El silencio como revelación del poema***

### **TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciado en Lenguas Modernas en Español  
con línea terminal en Literatura y Docencia

Presenta:

**Sirac Patricio Calvo Mejía**

**Dirigida por:**

Dra. Ma. Esther Castillo García

Centro Universitario  
Querétaro, Qro. México  
Abril 2011



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS  
LICENCIATURA EN LENGUAS MODERNAS-ESPAÑOL**

***El silencio como revelación del poema***

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciado en Lenguas Modernas en Español  
con línea terminal en Literatura y Docencia

Presenta:

**Sirac Patricio Calvo Mejía**

**Dirigida por:**

Dra. Ma. Esther Castillo García

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Dra. Esther Castillo García".

Dra. Esther Castillo García  
Presidente

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Dra. Esther Bautista Botello".

Dra. Esther Bautista Botello  
Secretaria

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Y. Sánchez Alvarado".

Mtra. Yolanda Sánchez Alvarado  
Vocal

A handwritten signature in black ink, appearing to read "José Enrique Brito Miranda".

Mtro. José Enrique Brito Miranda  
Suplente

Centro Universitario  
Querétaro, Qro. México  
Abril 2011

# ÍNDICE

## El silencio como revelación del poema

Preámbulo.....	4
Introducción: Acercamientos críticos a <i>Sindbad el varado</i> de Gilberto Owen.....	6
1. <i>...no tenía pasado. Yo sí, pero lo cambié por un libro</i> .....	20
1.1. Tradición-modernidad.....	26
1.2. Postura universal.....	31
1.3. Renovación.....	34
2. <i>Aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo</i> .....	39
2.1. Gilberto Owen y su bitácora marina. La mirada del poeta.....	40
2.2. El cuerpo en la mirada: <i>el contacto a distancia</i> .....	44
2.3. El cuerpo en la obra: el espejo y su mirada.....	46
2.4. Las llagas y el conocimiento de la poesía.....	50
2.5. De las llagas en su padecer, Días veintidós, veintitrés y veinticuatro.....	56
2.6. Vuelta a la mirada: la <i>prensión persecutoria</i> .....	58
3. <i>Y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio</i> .....	60
3.1. Mirada de la <i>Melancholía</i> .....	60
3.2. Contacto con el ser o la negación del recuerdo.....	65
3.3. Mirada del poeta-viajero.....	68
4. <i>Y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro (El paradójico silencio de la obra)</i> .....	78
4.1. Silencio / poesía, <i>el silencio retórico y el silencio musical</i> .....	80
4.2. Silencio / palabra, <i>el nivel ontológico del silencio y de la palabra</i> .....	87
Conclusiones o la “imposibilidad de concluir” <i>...porque nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte</i> .....	92
Anexo. <i>Sindbad el varado</i> .....	95
Bibliografía.....	110



## **El silencio como revelación del poema**

### **Preámbulo**

Las investigaciones en el campo literario, desde la perspectiva del escritor, surgen a partir de la necesidad de confrontar la escritura propia con la del otro. Desde la idea hasta la forma, la incertidumbre ocupa tanto las interpelaciones acerca del arte, como aquellas relacionadas con la situación o el lugar de la escritura personal; esta investigación se origina justamente en la diatriba de preguntarme: ¿Cuál es la importancia del silencio en la poesía? Primero llegó la lectura de poetas latinoamericanos, el ser de la poesía parecía contenerse en los poemas de Alejandra Pizarnik y los de Octavio Paz, entre otros, desde la palabra misma, desde dentro del poema, ni referencial ni tipográfica, un fundamento ontológico sugería la noción del silencio en sus imágenes. No obstante, fue a partir de la lectura de la obra poética de Gilberto Owen y fundamentalmente de su *Sindbad el varado*, que la intuición del intervalo, de una tregua entre lo que se tiene y lo que se desea, hace surgir el tema del silencio. Es así que el silencio hace presencia, desde la estructura misma, desde la *forma* se construye otro silencio. El trayecto que va de la intuición al pensamiento reflexionado, para comprender esa visión de *Sindbad el varado* invocando al silencio, ha requerido de los fundamentos teóricos y críticos que en esta investigación construyo y despliego.

Es el descubrimiento de *otra* poesía: la del silencio, y de otra forma de escritura: la crítica, lo que me permite capturar algo más de este tema, que también se escribe, incluso, en silencio. Las hojas blancas primero son silencio, luego se llenan de más silencio, y todo puede caber en decir nada.

Éstas son mis intuiciones y aproximaciones, no respuestas, pues como siempre, la escritura crítica origina más preguntas por resolver. Éste es el planteamiento personal y consensuado sobre el silencio como *leit motiv* en una obra poética mexicana que formara parte de aquella nueva generación de poetas de principios del siglo XX: Gilberto Owen y su *Sindbad el varado*.

## **Introducción: Acercamientos críticos a *Sindbad el varado* de Gilberto Owen**

El poema se *crea* escribiéndolo, pero es cierto que el poeta no se satisface en ello porque la materia del que está hecho –la palabra– sólo es representación escrita de lo que él anhela. Escribir es pensar y arriesgarse, razón y azar que permiten el poema: *La poesía es una inteligencia incondicionada, que puede llamarse la inteligencia del azar y de la aventura* (Cuesta en Arredondo, 1982: 86). Por eso se escribe y no se dejará de hacer, ya sea poesía o interpretando esa creación.

Hemos elegido la obra *Sindbad el varado. Bitácora de febrero* del poeta mexicano Gilberto Owen por tratarse de dos temas que inciden en el lenguaje poético en general y en la agudeza perceptiva del autor: la *melancolía* y el *silencio*. En esta obra *marina* estos temas se presentan con ciertas características de lo que ahora se ha estudiado sobre lo que *es* o *representa* el silencio en la poesía, acorde a los poetas simbolistas Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, así como a los críticos que han estudiado los contenidos líricos (Maurice Blanchot, Eduardo Chirinos, Emma Sepúlveda- Pulvirenti). Así, esta posibilidad de la poesía de hablar del silencio –retórico y ontológico– en *Sindbad el varado*, lleva a comprender cómo están funcionando estos silencios, cómo los construye, qué es lo que nos dicen y lo que para el poeta son; tema tratado por otros poetas latinoamericanos del siglo

XX.<sup>1</sup> Es importante aclarar que no sólo fue la poesía francesa la que formó intelectualmente a los *Contemporáneos*. La universalidad que ellos proclamaban para el arte mexicano obtuvo sus raíces de la poesía barroca; en la lectura de los poetas del Siglo de Oro, de donde adquirieron parte de su poética y retórica, pero no sólo por el lenguaje y su tradición literaria heredada, sino por su universalidad intelectual.

Gilberto Owen dialoga con el Barroco en su obra *marina* no sólo porque las estructuras poéticas que él cultivó lo denotan, sino por las reiteradas formas de evocar la imagen de ascensión (nubes, viento, la frente...) en el transcurso de su viaje. Esta imagen del barroco la podemos ver en el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o en las *Soledades* de Góngora, principalmente, misma que los *Contemporáneos* revitalizaron a través de las lecturas de Mallarmé y Valéry. Así, el silencio oweniano es de origen barroco. El problema de conocer por medio de la poesía a ella misma –como también lo ve Owen-, y lo que conlleva para resolverla –razón sobre pasión–, son tópicos tratados por Sor Juana y Góngora: ella, con un *discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma*, él, con la *transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos* (Paz, 1997: 470). De esta tradición proviene Owen y para nosotros es importante reconocerla dentro de su obra por tener cercanas en estas aspiraciones, al poeta en su lucha con la poesía; por tratarse de una postura estética que representaba a una nueva generación de poetas mexicanos, una generación que asumía la tradición de la ruptura.

---

<sup>1</sup> Tenemos el ejemplo de Octavio Paz, Alejandra Pizarnik, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Olga Orozco, Gonzalo Rojas, Emilio Adolfo Westphalen.



## **Antecedentes biográficos y críticos**

No hay muchas huellas biográficas de los primeros años de Gilberto Owen, incluso hay fechas imprecisas de su nacimiento; jugó él mismo con inventársela: un día 4 que siempre será domingo, y en este mismo poema –*Día cuatro, Almanaque*–, sin tino, le puso día también a ésa, la de la muerte. *Ha de ser martes el 13 / en que sabrán mi vida por mi muerte* (Owen, 1996:72).

El rostro de su padre, uno de los orígenes del personaje Owen, también se diluye en algunos de sus poemas por no tener el poeta recuerdo alguno, y lo recrea pensándolo como el gambusino rubio o el torbellino rubio, como otro Owen que puede ser fantasma. Sólo con la imagen que se formó a través de lo que escuchó de él, lo que supo el recuerdo hacer en la memoria de Owen es que trazó ese rostro. Lo bautizaron con el nombre de Gilberto Estrada Owen, anteponiendo el apellido materno, pero él prefirió el de su padre buscando ese origen, utilizando una máscara, aunque eso fuera una marca que señalaría el inicio del viaje.

De Sinaloa, con el rostro moreno y afilado, con una cicatriz hecha para esa sonrisa sardónica de su retrato más conocido, siguió rumbos distintos: de su natal El Rosario, Sinaloa a Mazatlán, y de ahí a Toluca y a ese Nevado donde inicio su ejercicio literario, escribiendo versos gongorinos, que le permitió más adelante concretar su obra de aliento mayor, *Sindbad el varado*. Después llegó a la ciudad de México y se formó como poeta, y en esa formación hubo elementos significativos que produjeron los temas del poema y la creación de todo el libro que duró años, tan necesarios para que Gilberto muriera y Owen

escribiera; para ello retoma de la tradición literaria la imagen del héroe que simboliza el viaje y esa búsqueda que es toda iniciación: *Simbad el marino*.

En la ciudad de México conoció a su amigo Jorge Cuesta, “el demonio que le hizo ver la luz de la poesía” ofreciéndole del árbol del conocimiento lecturas que posteriormente actuarían en la conciencia del poeta sinoelense. Conoció también a Villaurrutia para saber que así como en el teatro, el poeta necesita de máscaras para *eliminar los vicios declamatorios del “yo”* (Quirarte, 1990:95); el amor –jamás correspondido– lo conoció en Clementina Otero y éste le impuso a Owen, en ese destierro, la soledad. La lectura de André Gide como el amor por la señorita Otero hicieron que el destierro, la no pertenencia y el ponerse máscaras ejercieran de manera directa poder sobre el espíritu del poeta para entonces sí, quemarse mucho más cuando escribía, como él lo dice en una de sus cartas (Owen, 1996: 294).

No paró ahí su andanza porque después vinieron los viajes más largos y lejanos, pasando por Bogotá hasta Filadelfia, donde por fin encontró su Bagdad olvidadiza a los 48 años.

Se dice que la obra de Gilberto Owen es hermética y *había que hacer malabarismos para entender el trasmundo de sus poemas* (Clementina Otero en Owen, 2004: 44), otros escribieron de ella que contiene una ley, la *Ley de Owen*, como Jorge Cuesta la describe en su poema *Retrato de Gilberto Owen*<sup>2</sup>. Pero hay lectores como Vicente Quirarte (1990) que

---

<sup>2</sup> Aquí sólo las dos estrofas que son de nuestro interés:

ve en esta obra un rasgo melancólico, y en nuestro análisis de la obra, a partir de esto, se fue develando el silencio oweniano.

Dentro de los estudios críticos a *Sindbad el varado* de Gilberto Owen hay dos en particular que interesan por su tratamiento de los símbolos y el mito: *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso* de Vicente Quirarte y *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen* de Tomás Segovia. La línea de investigación de Quirarte se va por el estudio biográfico-literario del poeta. Revisa las influencias literarias y espirituales, lecturas, relaciones personales que fueron definiendo la personalidad del poeta. Cuyo estudio encontró en *Sindbad* la imagen del ángel de Durero (*Melancolía*) o del ángel rilkeano, un *ser melancólico* que a la vez llega a poseer características de héroe (determinado también por la composición de la obra<sup>3</sup>, que ha observado Quirarte: 1° Separación, 2° Iniciación y 3° Retorno) hasta caber dentro de su propio mito de *Sindbad*. De este estudio de Vicente Quirarte surgió la necesidad de estudiar esta postura melancólica, que se muestra en *Sindbad* por lo que desea alcanzar: la poesía.

Segovia nos acerca a otro estudio de Owen: *la mitificación de la vida*, como él le llama, *el proceso que se hace a la vez tratando la propia vida como si fuera un mito y*

---

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

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

<sup>3</sup> *Sindbad el varado* en su conjunto son 28 poemas que representan cada día de febrero, en una bitácora de viaje. Quirarte, lo que hizo fue dividir el poema completo en esas tres partes que dan cuenta de ese viaje mítico.

*tratando los mitos como si fueran la propia vida* (Segovia, 2001:59). De esta manera, (en el poema lo vemos con el cruce de voces –el *yo poético* cruza su línea y atraviesa la de la voz poética–), la voz de Gilberto Owen configura un personaje, haciéndose parte del mito de *Sindbad el varado*. De Segovia ha sido útil revisar la mitologización de la que nos habla, no obstante, no nos quedamos con esa parte del mito familiar, íntimo, donde la voz del autor es más biográfica que poética, sino que ha sido revisada desde la intuición de que este viaje personal es para esbozar el auténtico viaje de los espíritus melancólicos, el de la búsqueda de la identidad (Argullo1, 1999:302), aún más, de que a través de los *recuerdos del viaje* el poeta ha construido la necesidad del *vacío que les sigue*, para sentirse *más cerca del Padre*<sup>4</sup>. Es decir, el «regreso a casa» de *Sindbad* es para confirmar su identidad de poeta, bajo esta forma mítica de sus referencias personales en la obra, haciendo presente su necesidad de un rostro, de un nombre.

Las rutas de estas lecturas indican que detrás de esa simbolización personal se encuentran presentes las preocupaciones estéticas, espirituales y creativas del poeta (por ejemplo en los días veintidós, veintitrés y veinticuatro). También, al buscar en el análisis de la obra el rasgo de este poeta, intuimos que forma parte de ese espíritu melancólico y de esa forma de simbolización íntima el silencio, su silencio.

---

<sup>4</sup> Hay un diálogo entre el Padre y el hijo pródigo, en *El regreso del hijo pródigo* de André Gide, el cual reproduciré ahora para explicar su relevancia:

-¿Qué te quedó, hijo pródigo?

-El recuerdo de esos placeres

-Y el vacío que les sigue

-En este vacío me sentí más cerca de ti, Padre

-¡Fue necesario que la miseria te empujara para que volvieras?

-No sé, no sé. En la aridez del desierto amé con más fuerza mi sed.

-Tu miseria te hizo comprender el valor de la riqueza

-¡No, en absoluto! ¿No me oyes, Padre mío? Mi corazón, vaciado de todo, se llenó de amor.

Como vemos, el recuerdo de la experiencia del viaje permiten al hijo pródigo reconocer que en esa distancia mantiene la cercanía y la necesidad de ese progenitor; para Owen acercarse a la Poesía es regresar a casa.

Vamos a estudiar el silencio de esa melancolía, y la construcción de éste con las imágenes. *Si el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje* (Paz 2003:23), son las palabras quienes dan el poema, quienes por el poder de invocar lo no-nombrado (poesía) pueden crear el *silencio* retórico u ontológico. *Silencio* que en *Sindbad* es parte de la melancolía del poeta.

Emma Sepúlveda-Pulvirenti, en su trabajo *Donde termina el poema empieza la poesía: la página en blanco como lenguaje*, hace un análisis de poemas que concluyen con preguntas y nos dice que éstas *son generalmente de carácter retórico y tienen la función específica de crear un espacio más allá de la palabra* (Sepúlveda, 1992: 1315). En los versos de Owen no se da con una pregunta el cierre, sin embargo, se podría interpretar como tal porque ese *tal vez* convoca remota posibilidad, incertidumbre, esperanza, desconcierto, de donde se desprende el silencio de *Sindbad el varad*. De esta imagen principia todo, desencadena de ella todo el significado del final con el rompimiento de la oración, generando una nueva imagen y un nuevo significado. En ese transcurso va preparando al lector para el *silencio* final que abre al poema a nuevos significados.

### **Marco teórico y poético**

El marco teórico de esta investigación está sustentado, principalmente, en Maurice Blanchot y Maurice Merleau-Ponty. Ambos autores se relacionan entre sí al recorrer en este estudio la travesía poética de Gilberto Owen. Ponty, con su trabajo *Fenomenología de la percepción*, especialmente el capítulo *El cuerpo como expresión y la palabra*, nos permite

explicar cómo el cuerpo y a través de éste, la mirada hace contacto con la poesía. El cuerpo es un medio sensible para percibir el exterior y Owen hace uso del suyo para conocer el mundo; hace un reconocimiento del cuerpo como instrumento para crear y como receptor del mundo. *El espacio literario* de Blanchot nos permite explicar con sus preceptos la postura de la mirada y la noción de cuerpo que encontramos en *Sindbad el varado*.

Estos conceptos nos permiten visualizar con mayor claridad la imagen del marino cuando llega a alta sierra e inicia la travesía del poeta; comprender con el respaldo teórico la *mirada* que surge en la obra a partir de ese momento, y decir que representa tanto el aislamiento del personaje como del poeta es una forma de exégesis, pero no de elucidación conclusiva que trate de reducir el poema, sólo sugiere ese momento estético entre lo que percibimos y una corporeidad vivida.

El marco poético referencial de esta investigación se sostiene en algunos temas<sup>5</sup> trabajados a partir de la influencia que el grupo de los *Contemporáneos* obtuvo de los poetas y teóricos franceses Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, fundamentalmente, y que formaron parte en las propias reflexiones del grupo sobre la poesía y su búsqueda incesante. Así como la propia teoría y crítica escrita por los *Contemporáneos*, de Jorge Cuesta principalmente. Se observará la mirada fija de Owen y del marino, pero ausente y en la nada, en el dominio de la idea y de su materialización para alcanzar lo que está destinado a la contemplación: la poesía.

---

<sup>5</sup> En el siguiente capítulo trataremos algunos de estos supuestos o preocupaciones literarias y estéticas del grupo: tradición y modernidad, y el problema que subyace: la renovación; la postura universal del arte y por ende, que debe tener el artista y la necesaria postura crítica del autor ante su trabajo.

Para el análisis de los poemas fue necesario reconocer los rasgos formales de la obra –en tanto estructuras– que fueron relevantes para el estudio de la melancolía y el silencio. Este análisis o recuperación formal se ha basado entonces en una metodología propuesta por el filósofo y crítico Cornelius Castoriadis en su libro *Figuras de lo pensable*. Castoriadis hace una clasificación del poeta como creador de metro, música, mitos, sentidos e imágenes, misma que nos permitió estudiar a Owen bajo esta propuesta y conocer el fondo (*muthopoiós*) de la obra para darle un sentido y significado (*noematopoiós*) a sus imágenes (*eikonopoiós*), luego ordenarlas en este mundo simbólico; imágenes que develan la melancolía y el silencio (éste, no sólo referencialmente, sino detrás de su escondite: las palabras). De acuerdo a esta clasificación del filósofo, encontramos: *Metropoiós* (creador de metros, versificador) y *melopoiós* (creador de música): En *Sindbad el varado* las formas poéticas del Siglo de Oro<sup>6</sup> son parte importante en la estructura y en la conformación general de los poemas, en tanto como una manera de hacer que el silencio aparezca en la obra por medio de los hemistiquios, las pausas versales... En este sentido, la métrica produce *música del sentido* al manifestarse no sólo a nivel del *mûthos*, sino a nivel del verso, de la sucesión de palabras y hasta de la palabra singular (Castoriadis, 2002: 56). Y que en Owen veremos a partir de la sucesión de versos y de sonidos producidos por estructuras formales.

*Muthopoiós* (creador de mitos, de historias): Se revisa la imagen que da unidad al poema y que es sostenida durante toda la obra para conformar el mito. Análisis del aspecto mítico del personaje encarnado en el yo poético de Owen. El fondo del viaje de Owen es el

---

<sup>6</sup> La métrica (versos de Arte Mayor, principalmente: eneasílabos, endecasílabos y versos alejandrinos) y el ritmo (rimas, juegos verbales, aliteraciones), principalmente.

naufragio de *Sindbad*. Esto como creación de personaje, de mitos, de historias en una estructura de bitácora marina. El emprendimiento del viaje y la añoranza de tierra firme. Un marino que lucha contra el mar que representa la tradición literaria, contra el lenguaje, que es contra sí mismo, en una sucesión de imágenes que forman el viaje iniciático.

*Noematopoiós* (creador de sentidos y de significaciones): Imágenes de búsqueda y de soledad, símbolos de silencio; el poeta que busca y conquista siete poemas *pero la octava vez vuelve sin nada* (Owen, 1996: 79); el poeta melancólico que sabe que la búsqueda no terminará, sin embargo ahí radica el sentido: es un viaje que parte de un naufragio, de estar varado. El movimiento es interno, tal como gran parte de la tradición mística lo representa, y sucede en el *Sindbad*.

*Eikonopoiós* (creador de imágenes): Dentro de esta característica veremos cómo están construidas las imágenes, qué elementos las constituyen y cuáles de estos elementos se repiten en los poemas. La imagen como esa consagración del instante representada como una fotografía. Imagen/tema: naufragio del viaje/movimiento a partir del recuerdo, del esperar “mañanas”, con ese *tal vez* impreciso.

La imagen poética es una representación verbal de la imaginación; la construcción de ésta es una posibilidad objetiva de transformar el lenguaje y la realidad misma (realidad que no corresponde a la verdad objetiva). No sólo se construye el poema a través de una imagen, se construye el lenguaje a través de esa doble relación del artificio metafórico: desde el lenguaje, se construye como un discurso verbal (comunica/evoca) y, como la imagen poética nominalizada que construye un nuevo significado, presenta lo nuevo y



oculta lo viejo (descubre): *Este cambio de naturaleza de la naturaleza, forzada al invernadero de la inteligencia, no puede negarse que da idea, si no de una realidad superior por lo menos de otra realidad* (Arredondo, 1982:59).

Para el análisis de la obra y en cuanto a lo que referimos en la poética de Gilberto Owen como *noematopoiós* y *eikonopoiós*, debemos precisar que el poema, a diferencia de la narrativa y en términos genéricos, no se construye por medio de la descripción ni de nombrar el objeto como tal, sino a partir de la sugerencia, de la evocación; sugerencia que se da a partir del símbolo poético. Esta convención de proclamar que la poesía se construye de símbolos nos permitió revisar un asunto determinante para el análisis de la obra: el símbolo poético que proviene de *este poder de crear, de dentro hacia afuera, del sujeto al objeto* (Arredondo 1982:59). Nos fue preciso distinguir el concepto de símbolo poético de la teoría lingüística que lo apunta sólo como una *deformación estética*<sup>7</sup> (Marshall, 1979), basada en la intuición y en un goce especial, no intelectual, con lo que para Cuesta es parte de *la inteligencia del azar y de la aventura* (Arredondo, 1982:86) y sugiere la relación del poeta con la naturaleza, y que explica el problema *entre el objeto y el sujeto del arte* (Arredondo, 1982:59), la distancia del poeta con su objeto y la manera de acercarse a él,

---

<sup>7</sup> Wilbur Marshall, en su libro *Lenguaje y realidad* (1979), sostiene que la imagen poética logra un grado de intimidad respecto a la cercanía del poeta con su objeto, con su símbolo, ya que el símbolo poético es “interno” o en términos de Coleridge *consustancial a la cosa simbolizada* (Marshall 1979:393) puesto que lo estético es un modo de intuición en que el sujeto *toma posesión* de su objeto, *pero toma posesión de él y goza de él de modo especial* (Marshall 1979:380), no intelectual. Y en ese acercamiento del poeta al objeto, si penetra en él, se construye el símbolo poético, la encarnación de un «contenido ideal», o aquello que se sugiere (Marshall 1979:388), que no puede expresarse de otra manera sino por la palabra. Este símbolo poético, emergido de la metáfora, *representa algo que tiene carácter ideal y que no se intuye inmediatamente, es una deformación estética*, como le llama Marshall a este fenómeno, que *consiste en moldear la intuición o fenómeno inmediatamente dado que exprese una intuición, un sentido que no puede expresarse en otra forma* (Marshall 1979: 390-393). Luego nos dice que *el símbolo estético siempre es objeto de intuición, perceptiva o imaginada, que sugiere o encarna un contenido ideal (...) el símbolo estético es esencialmente un símbolo íntimo* (Marshall 1979:385).

para poder hacer deslindes en las imágenes con referencias personales en *Sindbad* y estudiarlas desde esta perspectiva de símbolos del poeta *noematopoiós* y *eikonopoiós*.

El hecho de que Owen registre en sus versos parte de su vida no significa que el símbolo poético tenga sólo esa carga personal, sino también se representa y se construye con esta simbología personal la melancolía y el silencio. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el siguiente verso: *Y luché contra el mar toda la noche*, el referente (mar) no es más que el símbolo del ángel que luchó contra Jacob y el poeta lo vuelve suyo para representar su propia lucha<sup>8</sup> (una de las que enfrenta es contra la tradición literaria, simbolizada por el Anciano del Mar). Como en este verso, con otros surgieron otras apreciaciones similares que se tomaron en cuenta para el análisis.

No sólo es presentar estas dos miradas y reconocer en ellas su importancia para iniciar el análisis del poema, se suma al estudio el *silencio* como presencia activa en la obra a partir de esas miradas; como parte ontológica que surge del trabajo escritural y de la palabra. Como imposibilidad de concluir, la inquietud de no saber si es, quizás también, una forma de morir y una forma de dar luz por medio de la obra.

Dicho lo cual aquí abordaremos el silencio como *forma* (silencio escritural) y su relación ontológica. Fue partir del filósofo Cornelius Castoriadis que la búsqueda que hacemos del *silencio* parte no sólo de la construcción retórica del poema, sino del sentido y significado y del mito o historia que nos revela el viaje.

---

<sup>8</sup> Los *Contemporáneos* “lucharon” contra ese mar, como metáfora de la tradición literaria, para formar su poética a partir de los elementos que estudiaron de la poesía barroca y de las nociones que en esa época los poetas simbolistas desarrollaban.

El poema en su construcción verbal guarda un silencio que parece no ser notorio para el lector, este silencio retórico subyace en el poema con una multiplicación de significados que guardan relación con el poeta. El sujeto poético no es más que una apariencia del silencio más revelador que tiene profundas relaciones con la palabra, con el poema mismo; éste, al ser revelado por la palabra, no deja de ser silencio, como se puede ver con más claridad en los Versos de Arte Mayor que cultiva Owen.

Estructura de la investigación en cuatro partes:

La primera parte se refiere a la presentación del autor y a su obra en general, incluyendo algunos pormenores relevantes para este estudio sobre la estética y las preocupaciones literarias que compartió todo un grupo: los *Contemporáneos*. Los temas que presentamos en este apartado y que forman parte de la influencia literaria y moral de Gilberto Owen no fueron elegidos al azar, sino por haber encontrado en ellos la fuente de donde sostiene el poeta su obra. Nuestro poeta leyó y estudió autores franceses, en su mayoría, para formar esta obra poética con la idea del Libro único: *Sindbad el varado*.

André Gide es quien le da el impulso del viaje, Mallarmé y Valéry el cuerpo poético y la búsqueda del poema. A partir de sus poéticas el tema del *silencio* empieza a vislumbrarse desde el trazo. El *silencio* que aparece en la bitácora marina de Gilberto Owen se configura, así, con la influencia de los poetas de *El golpe de dados* y *Cementerio marino* pero también con las formas clásicas del Siglo de Oro español; importantes reconocerlos, también, como faros para ese viaje marítimo que nos propone Owen navegar. Un rasgo importante para zarpar en esta navegación fue vislumbrar el objeto de la mirada de nuestro autor y la de su mítico héroe, *Sindbad*.

Comenzando con la crítica especializada, Vicente Quirarte fue quien nos hizo partir desde una imagen ilustrada que sirvió de brújula en este trayecto: la *Melancholia*, una estampa de Durero (1514). Explico por qué. Lo que da sentido al grabado es la mirada del ángel, lo que se desprende o lo que advertimos perceptible de ella; abre la sospecha que resignifica la obra de Owen. Reconociendo la conjunción de estas dos miradas –la de la *Melancholía* y la de *Sindbad*–, nos acercamos a los *objetos* (el contacto a distancia de Blanchot o la simpatía foucaultiana), con los que habremos de filtrarnos al universo poético de Gilberto Owen.

En la segunda parte estudiamos el corpus poético desde la mirada del marino y del poeta, y cómo esta experiencia de mirar se vuelve no sólo el posible acercamiento con la poesía, sino que produce la melancolía y el silencio de ellos dos y de la obra.

En las partes tres y cuatro abordamos los tópicos propuestos. De la mirada se desprende el deseo, la intención humana de crear perfección y belleza, su intento vano, el cual aparte de darle la imposibilidad de ese contacto, con llagas mostrando el encuentro, produce estos dos estados del espíritu: melancolía y silencio.

## 1. ...no tenía pasado. Yo sí, pero lo cambié por un libro

Del grupo de los *Contemporáneos*, iniciado en la década de los 20's, Gilberto Owen es uno de sus mayores exponentes. Grupo poético emergido después de la Revolución Mexicana, los integrantes (Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, José Gorostiza y Gilberto Owen, fundadores) iniciaron la revolución propia desde el ámbito intelectual y literario, allende las fronteras geográficas para encontrar el soporte de su obra y que vino, incluso, a moldear el espíritu mismo de Owen.

Carlos Monsiváis, citado por Pedro Ángel Palou (19997) en su libro *La casa del silencio*, nos dice que ellos fueron *los primeros ciudadanos de una ciudad de la cultura creada y recreada por ellos mismos (...) fieles a ese proyecto "inmoral", en el sentido de André Gide, del artista que accede a la ciudad sin renunciar al arte*. Es decir, con la modernidad que entra al país post-revolucionario y a través de las lecturas de autores franceses, que esta generación realiza, empiezan por moldear una estética distinta a la que proponían los grupos opuestos a esta visión de arte universal, una propuesta que proviene del ideal del poeta moderno<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Esta idea de poeta moderno viene configurándose desde la poesía de Baudelaire quien escribió, además de una importante obra poética, una serie de ensayos críticos considerados como la "crítica poética" que ha tenido gran influencia en la crítica de "medio siglo" en nuestro país; Mallarmé y Valéry también reflexionan en torno a ella, y es también con T.S. Eliot con quien Owen y sus amigos (Villaurrutia, Cuesta) conocen y conjugan estas ideas al asumir su rol como poetas dentro de un contexto histórico que no era, pero que se deseaba moderno.

T.S. Eliot opina en su ensayo *Tradition and the Individual Talent* que para ser moderno *el escritor debía conocer cuanto le había antecedido, con objeto de hacer que esta herencia aparentemente agotada tuviera la renovación que el escritor -lector en el presente- le daría hacia el futuro* (Quirarte, 1990:62) y en *The*

La idea de ser crítico ante su propia obra era una postura moderna que comprometía al creador con su obra y le demandaba trabajo y exactitud en la elección de las palabras. Es necesaria la crítica no sólo para abordar un texto literario, sino para la hora de la misma creación. *Los Contemporáneos* hicieron que no sólo la estética se viera inmersa en esta discusión, sino también el propio sujeto creador para revisar la postura que anteriormente se tenía del autor. Era *la obligación impuesta a “nosotros modernos –(es decir, sucesores, herederos, y entorpecidos por nuestros bienes, o más bien, por la diversidad incoherente de los bienes heredados)- 1° de deshacernos de las nociones, problemas, etc. que ya no sentimos, de las deudas contraídas por otros- tabla rasa de la creencia en esas cuestiones 2° de rehacernos unos ojos que vean lo que hay que ver, y no lo que ya ha sido visto* (Jean-Michel, 1997:154), Valéry mira hacia el futuro reconociendo que hay un pasado, pero que no es necesario cargar con todo, precisamente porque hay entorpecimiento por *la diversidad incoherente*<sup>10</sup>. La obligación ahora del poeta es reconocer esa carga histórica; conocerla y leerla críticamente para partir de ella y entonces actualizarla.

El grupo que se oponía a la vanguardia<sup>11</sup> poética de México provenía de otros escritores (Henríquez Hureña, Reyes, Abreu Gómez) que a la vez ocupaban puestos en la función pública; asumían y defendían la propuesta política-estética de José Vasconcelos,

---

*Function of Criticism*, habla de *los dos tipos de poetas que existe: el crítico y el que sigue el dictado de su voz interior* (Elvridge-Thomas 2004:12-13); nuestro poeta se acerca más al primer tipo pues para él, la crítica y la creación son parte de un mismo impulso poético.

Como veremos más adelante, el poeta moderno requiere del conocimiento de la tradición y del ejercicio de la crítica.

<sup>10</sup> De esta *diversidad incoherente* fueron conscientes los *Contemporáneos* para buscar en la universalización de su propia tradición literaria la línea que les diera pauta para reconocerse occidentales, encontrando en el barroco esa universalización.

<sup>11</sup> Vanguardia no por el hecho de haberse formado como grupo con manifiesto y estética definidos, como los “ismos” europeos, como nos lo hace ver Luis Mario Schneider en *Los Contemporáneos: La vanguardia desmentida*, sino en el sentido de haber sido una propuesta estética que renovó la visión y el trabajo del poeta y que generó las bases de la poesía moderna en México.

quien desde la Secretaría de Educación Pública inició una campaña de educación y alfabetización y como doctrina artística, el nacionalismo. Se desprende entonces una revolución intelectual y artística que va a dar inicio a la formación de los *Contemporáneos*, de una nueva identidad cultural a partir de esa otra visión divergente a la que asume el nacionalismo. La idea vasconcelista, llevada al extremo, buscaba en las raíces indígenas y campesinas el sustento de la obra artística; los temas tenían que provenir de esas fuentes.

Poco a poco, el grupo de vanguardia se fue excluyendo de esas ideas al propiciar la discusión sobre el proyecto cultural del país. Villaurrutia y Cuesta, principalmente, fueron los que con inteligentes y agudos trabajos desarmaban los argumentos de mantener la estética vasconcelista. Abrieron discusiones en torno a lo que significa y expresa el arte y la poesía en la tradición y la actitud universalista; el rigor de la poesía y la postura del poeta moderno. Temas de estética y aspectos lingüísticos. Todo, con base en lo que provenía de sus lecturas europeas y norteamericanas.

La enemistad posterior, no obstante, no sólo se dio por tales diferencias conceptuales o por las visiones estéticas y filosóficas distintas entre ambos grupos, provenía también desde la ruptura con el credo estético de Enrique González Martínez y de Amado Nervo. Villaurrutia y Novo, por ejemplo, leen y aprenden de Tablada y de López Velarde.

El país moderno –o mejor dicho, en el tenor de la modernidad– se dividía intelectual y artísticamente en dos grupos, uno que trataba de preservar una tradición nacionalista y el otro que buscaba su renovación a partir del pensamiento universal. Los primeros libros de

poesía de los integrantes del *grupo sin grupo* (*Reflejos* de Villaurrutia; *Desvelo* de Owen; *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza) fueron reseñados entre ellos mismos. En sus comentarios dan pie a temas poéticos y enfoques lingüísticos y entran al discurso conceptos que serán parte fundamental de la estética y de la visión de la poesía de Owen.

Cuesta y Villaurrutia comentan las *Canciones* de Gorostiza y comparten en sus respectivos textos el motivo de la pureza y doncellez de la poesía de este poemario (Stoopen en Cuesta, 1991:21); posteriormente Cuesta y Owen reseñarían *Reflejos* para coincidir en la capacidad crítica del poeta. Es el creador del *Canto* quien arriesga más en su comentario y el *demonio* de su inteligencia lo lleva a escribir *Pocos tan exigentes como Villaurrutia. Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica (...) su mejor obra de crítica Reflejos, libro de poesías; y continúa La región que escoge el poeta de Reflejos no es de la de cultivo fácil y ya resuelto. No aparta de sí la pasión y se entrega al juego ligero de tantos escritores modernos. Sabe que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región donde hay más dificultad en mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido.* (Cuesta, 1991:250-251). La diatriba es la necesaria postura crítica del autor y el rigor que exige el trabajo creativo para estos poetas.

En su trabajo *¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?*, Cuesta juzga el proyecto cultural del Estado y señala el raquíto medio intelectual en el que se vive como resultado de una falta de crítica; virtud que los integrantes del grupo supieron cultivar y trabajar de manera individual negándose a *la fácil solución de un programa, de un ídolo,*



*de una falsa tradición, reconociendo que nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.* (Cuesta, 1991:318)

La discusión estaba abierta, y como tal, los *Contemporáneos* no estaban negados a sus raíces indígenas ni a su origen castizo<sup>12</sup>, asumieron esa condición para sumarla a una conciencia histórica y cultural que rebasaba el pensamiento de los contrarios a su proyecto cultural. Proponen el reconocimiento de una tradición literaria universal porque nos pertenece por ser también occidentales; mientras *para los mexicano “viriles” o comprometidos era prioritario que el arte mexicano expresara la conciencia de la raza en lo que tenía de distintivo; para los europeos como sus contemporáneos en México pensaban que lo determinante era la conciencia de ser occidentales, conciencia que no sólo no despreciaba su carácter mestizo sino que lo convertía en un elemento integrador mismo de su carácter* (Sheridan, 1984:31).

Esta apropiación del pensamiento occidental no puede pensarse sólo como influencia, sino como una identificación con lo que nos construye como cultura y que compartimos históricamente con Europa. Por diversos conflictos se desterraron de su país, algunos por funciones diplomáticas y otros desde su entorno, para empezar su propia aventura literaria. *Las raíces están presas, son las ramas lo que está libre; se mueven, se desprenden, viajan*, con esta imagen hace manifiesto Villaurrutia el sentimiento de no pertenencia, de viaje, de incesante búsqueda por parte de ellos; el *desarraigo* que

---

<sup>12</sup> Esta conciencia castiza es asimilada a partir de la revisión de la obra de Sor Juana y de Góngora, reconociendo en ella el aporte que hicieron a las letras universales. Esta tradición permitió entrar en contacto con la tradición europea, tanto en la concepción de sus postulados como en la revisión y actualización de los aspectos formales.

conceptualiza Cuesta en alguno de sus trabajos críticos. Así, la primera revista que realizan y el grupo teatral que formaron llevaron por título *Ulises*, el héroe homérico que simboliza *per se* el viaje y la añoranza, convirtiéndose entonces en el signo emblemático de esta vanguardia mexicana, como posteriormente lo serían también el hijo pródigo, convertido en personaje por André Gide, y *Sindbad el marino*.

El nacionalismo entonces era entendido ya como la universalización de temas y la entrada al mundo moderno del país, herencia de una sólida tradición barroca. La suma dio como resultado obras que tenían como idea principal la de hacer el *Libro* único, idea mallarmeana: *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia y *Sindbad el varado* de Gilberto Owen, donde el poema se concentra en el elemento mismo que lo conforma: la palabra. En el interior de cada una de estas obras se encuentra la confrontación de la poesía *pura*<sup>13</sup> y una visión más universal o incluso más medida. Estas obras –*libros únicos*, de acuerdo a la crítica- son las que exponen con mayor lucidez la poética que les costó definir y la técnica que trabajaron para llegar a escribir estos poemas.

---

<sup>13</sup> La idea de Owen respecto a la pureza poética podemos referirla en distintas fases, pero siempre como *aspiración imposible*, en donde tendrían que conformarse, por así decirlo, con la *poesía plena: Poesía - ¿Pura?- Plena. Ejemplo y sugestión* (Owen 1996:227). La abstracción de la que habla el poeta podemos confrontarla asimismo en el comentario de Owen a la poesía de Cuesta: [la ley de Cuesta] *nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parecía haber sido suprimida (...) que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. Es armado con este secreto de su ley, y sólo así, como he podido sorprender y aprehender a la poesía del más puro y más claro de mis amigos, en quien la claridad era tanta, como se decía de Mallarmé, que hasta cuando parecía oscuro era clarísima su intención de serlo* (en *Encuentros con Jorge Cuesta* Owen 1996:243-244)

## 1.1. Tradición - modernidad

¿Quién más podría simbolizar la tradición literaria sino ese Anciano del Mar de *Simbad el marino*, reproducido por Owen en uno de sus poemas de *Sindbad el varado*? La evocación a este personaje, alegoría de una tradición literaria de la que fueron conscientes y herederos los *Contemporáneos*, aparece en varios poemas en la obra oweniana (Días uno, dos, tres, diez, quince, dieciséis, diecisiete, veinte, veinticuatro, veinticinco, veintisiete) con distintas formas o aspectos, el imaginario del poeta lo adhiere a una serie de conceptos que conformaron la estética del grupo, como el de tradición y modernidad que a la postre se traduce como la tradición de la ruptura.

El poema con el que abre la bitácora *Día primero. El Naufragio* funciona como presentación de los temas que tratará y desarrollará más adelante el autor; el mar y la isla adquieren un valor no sólo simbólico en cuanto a lo que podrían representar: soledad, la introspección, el viaje interno, el inconsciente..., mas también como el ingreso de un adversario al que hay que enfrentar y resistir y como un lugar de tránsito y de aislamiento, incluso de preparación<sup>14</sup>. La batalla “contra el ángel” que debe realizar, como emulación del personaje bíblico *Jacob*, tiene el mismo sentido de querer obtener “algo”: en el patriarca, en el padre, la bendición de Jehová y en Owen, la poesía, su nombre. Entonces ya no es sólo la marca lo que lo posiciona como héroe (Quirarte, 1990:115), es haber obtenido esa herida que lo dejará inoculado para siempre con el germen de la poesía, en la espera. Nuestro *muthopoiós* actualiza en *Sindbad* a ese *marino cojo* que se enfrenta al Diablo en forma de mujer del poema *Día veintisiete, Jacob y el mar*, para decirnos que para llegar a

---

<sup>14</sup> De preparación esta isla por ascender a ella y no bajar sino hasta el día del enfrentamiento con la mujer Diablo.

ese rostro desértico de la poesía *nada espere, que no espere misterio, que no espere* (Owen 1996:70), como si en la poesía pudiéramos ver algo concreto, haciendo entonces del engaño algo real.

Owen se asume dentro de una tradición literaria occidental que no niega, sino transforma y renueva en su obra para apropiarse de elementos formales y estéticos. En el *Día primero* el encuentro dura toda la noche y abarca *desde Homero hasta Joseph Conrad* (Owen, 1996:70). La lucha, evidentemente es para algo; tiene un propósito de renovar y de articular la tradición con la modernidad para verla no vencida, sino adherida. Es la conciencia de saberse contemporáneos a una humanidad, a una época y a un contexto que no podemos olvidar o renunciar.

*Los Contemporáneos*, combativos hasta el cansancio, mantuvieron una postura de inconformidad ante el nacionalismo que tanto defendía el Estado y lo equiparaban a una actitud *de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona* (Cuesta, 1991:325); este nacionalismo veía a la tradición no como una forma de libertad y de exploración de formas, sino que le daba el aspecto de encadenamiento para no permitir su desarrollo como *hacer*<sup>15</sup>: *cuanto vale para los más incapaces es sin duda lo que tiene menos valor, lo que no dura, lo que no será tradición* (Cuesta, 1991:326).

En estas notas cuestianas vemos ya tanto la preocupación por liberar a la tradición del yugo del sentimentalismo impuesto por los nacionalistas, como la crítica hacia ellos. Es

---

<sup>15</sup> Del griego *poiesis*, crear, hacer, de ahí poesía. Para Valéry –*poiein*- el hacer es *sede de producción y de transformación del sujeto* (Jean-Michel Rey 1997:15); para Owen (1996:226) *la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva*.

una proclama por la liberación de la tradición a través de ella misma, a pesar de su paradoja, o como lo dice Owen desde su experiencia: *luego aprendí, al fin, el orden de la libertad, la manera de medir el infinito, suponiéndole lo que es: una sucesión de órdenes de mundos, cada uno definido y limitado con precisión, como para elegir en él el huerto o la celda más de nuestro agrado* (Owen, 1996:204). La libertad construye una celda, la cual, siguiendo los preceptos de este grupo, la *forma* sostiene a la poesía; esta misma celda será la que adecúe el tema al poema, la *forma* lo constriñe, siendo ésta *un instrumento de la razón* (Arredondo, 1982:79).

Características en las vanguardias, las proclamas tendían a esas rupturas de las que venimos hablando: *El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte viril, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre. El arte es acción y no espectáculo. La acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, esta exigencia del arte que la obliga a que sea mejor, a engrandecerse. El arte es un rigor universal, un rigor de la especie. No se libraré México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral que tratan de resistir a la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano, de un arte a la altura de su nulidad humana, de su pequeñez nacional. Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella.* (Cuesta, 1991:336). En esta declaración, Cuesta resalta el valor del arte como un *rigor universal*, que no depende de geografías, sexo o credos, sino de permanecer fiel al llamado del arte que es, por sí mismo, el valor por el que hay que crear y por el que se le concede autonomía con cualquier otro asunto.

La intensa revisión histórica de la tradición y de su revaloración para renovar lo ya construido, lo ya visto la denomina Jorge Cuesta como *una seducción, no un mérito; un fervor, no una esclavitud. Por eso no necesita, para durar, para ser tradición, de las amargas tareas que se imponen los insensibles a su seducción, a su valor* (Cuesta, 1991:323). La pregunta letal que hace el poeta del *Canto a un dios mineral*, en *La literatura y el nacionalismo: ¿Cuándo se oyó a un Shakespeare, a un Conrad, pedir que la tradición le fuera cuidada y lamentarse por la despreocupación de los hombres que no acuden angustiosamente a preservarla?* obtiene como respuesta: *la tradición no se preserva sino se vive*. Es todo lo que nos antecede, todo lo que el hombre ha construido y merece ser preservado para ser renovado por las generaciones modernas. Como ya lo anotamos con T.S. Eliot, el poeta moderno requiere conocer de dónde viene para saber dirigir sus pasos y eslabonar el progreso para las siguientes generaciones.

Habría que considerar, también, que bajo esta óptica hay un tema valeriano que no deja de responder a esa necesidad de revisar la tradición y reconocer que venimos de un lugar, y es el de la originalidad. El poeta de *El cementerio marino* nos dice en sus *Cahiers* que *el deseo de originalidad es el padre de todos los préstamos, de todas las imitaciones. Nada más original, nada más suyo que alimentarse de los demás. – Pero es preciso digerirlos. El león está hecho de oveja asimilada.* (Jean Michel, 1997:24). Hay una postura crítica dentro de esta aceptación de “préstamo”, se asume que todo se ha escrito, pero no se repite sin haber sido valorado por el poeta para renovarlo, *digerirlo* es la cuestión.

Fueron conscientes de esa necesidad de replantearse los valores estéticos y poéticos que no iban acorde a su búsqueda como grupo: *Los Contemporáneos logran, en breve*

*tiempo, consolidar un lenguaje, una poética, una visión del mundo. Antes que exorcizar la tradición con el agua bendita de una modernidad negadora y condenatoria, prefirieron perderle el miedo, conocerla, hacerle la autopsia, poseerla y, a la manera de un nuevo Frankenstein, vivificarla.* (Quirarte, 1990:56). Si antes se escribía bajo preceptos románticos y modernistas, y la imagen era construida por el sentimiento que era el motor que regia el poema, la negación de estos modelos consistió en buscar en la inteligencia el mecanismo para elaborar la poesía: la fórmula oweniana como metáfora, H<sub>2</sub>O, para crear *poesía limpia como agua corriente*, siendo el coeficiente la inteligencia y de vida *aquellos datos suyos que puedan reducirse a valores artísticos* (Owen, 1996:228).

Renunciaron al cultivo de la poesía sentimental hecha de lugares comunes, de los “facilismos literarios” y de la proyección del país por medio de una literatura posrevolucionaria abordando temas y preocupaciones que iban más allá de cuestiones sociales. Fue el espíritu de la modernidad, que desde Baudelaire empezó a cultivarse, lo que dio impulso a su poética con temas universales que no estuviesen constreñidos por valores ajenos al arte, como lo explica Cuesta. El valor del arte es intrínseco, fuera de aquéllos que son externos como los religiosos<sup>16</sup>, los sociales o políticos que condicionan su verdadero valor; *el arte no debe descender y empobrecerse; ni es el artista quien debe servir al político, al religioso, a la nación, a la vida* (Cuesta, 1991:334). El juicio de valor del arte debe ser puramente estético y no manipulado por otros intereses.

---

<sup>16</sup> Aunque en Gilberto Owen encontramos una presencia *de ánimo* católico que se refleja en *Sindbad el varado*. Presencia de un *libre albedrío católico*, confesado por Owen: *Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron, hace veinte años, en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna*, (Owen 1996:247). Notoria en *Sindbad* por las referencias bíblicas: las 5 llagas; el personaje de la parábola del hijo pródigo –asumido como ese viajero del hijo pródigo de Gide–; Jacob y, como constante dentro de la bitácora, la imagen de ascensión (asumida por nosotros más por su carácter barroco que religioso), como una posible búsqueda creativa y ontológica de Owen.

Desde esta axiología, los poetas profundizaron hacia sí mismos y expurgaron su conciencia para desbordarla en angustia, soledad y muerte apoyados por la incesante búsqueda y curiosidad intelectual que los movía. Esta búsqueda y curiosidad no era una *oscura dependencia espiritual* a lo externo, como María Stoopen apunta en su introducción a los trabajos críticos de Cuesta (1991), se trataba *de encontrar con responsabilidad y conciencia profunda, en esa voluntad externa, nuestra voluntad interior*.

## **1.2. Postura universal**

Si reconsideramos en esta postura universalista de *los Contemporáneos* la importancia de Baudelaire, Mallarmé y Valéry, notamos que el pensamiento del grupo o la curiosidad intelectual avivada por esas lecturas es nacimiento y aprendizaje del artificio ante lo natural. Tenían que buscar entonces en su propia tradición esa *forma* que les diera la libertad para crear bajo su propio riesgo el infierno que los encerraría; una *forma* razonada que no fuera producto del sentimiento, sino de la propia inteligencia para sostén del espíritu, de la búsqueda incesante de dominar la materia y presentar el poema como un acto de inteligencia y de azar.

Esta postura correspondía asimismo a la necesidad de volver la mirada hacia la tradición barroca –su tradición poética– al traer para sí la imagen de ascensión, de cielo, viento... como representación de su búsqueda poética; con esta imagen trataron el tema del conocimiento de la poesía. Tema tratado por poetas del Siglo de Oro como Sor Juana o



Góngora y que nuestro grupo los *Contemporáneos* actualiza con la lectura de los poetas simbolistas.

Esta imagen que aspira a lo ascendente funciona para representar el conocimiento de la poesía, y que supone el problema de reconocer por qué medio se le conoce: la razón o la pasión, la inteligencia sobre la emoción. Una *poesía del intelecto ante el cosmos*, como les llama Octavio Paz (1997:470) a las *Soledades* de Góngora y al *Primero sueño* de Sor Juana, incluso al *Un coup de dés n'abolira le hasard* de Mallarmé, y en las cuales podríamos situar a *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Canto a un dios mineral* de Cuesta y a *Sindbad el varado*.

Jorge Cuesta fue quien más se dedicó a ensayar este problema siendo claro para él, y para el resto de los *Contemporáneos*, que la pasión debe subordinarse a la razón porque *no cree en la belleza como fin del arte sino como medio de conocimiento* (Arredondo, 1982:67). Situar al pensamiento y a la memoria a la altura de la frente (*Día veintidós, Tu nombre, poesía*), por parte de Owen en su bitácora, no es sino la manera de representar esta subordinación que es conocimiento de la poesía por medio de la razón y de la inteligencia, el dominio de la materia, y que es lo que también Mallarmé y Valéry buscaron con la *forma* en sus respectivas obras: *Golpe de dados* y *El cementerio marino*.

A partir de las reflexiones sobre la tradición barroca y de sus lecturas críticas re-crearon estructuras que les permitieron desahogar sobre ellas la intensidad de sus espíritus y la vibración del alma sensible, *a la mitad de una canción, quebrada / en áspero clamor de cuerda rota*. (Owen, 1996:78). La revisión crítica de estas poéticas sustentó el

aspecto formal de su producción literaria, y al rescatar formas retóricas y juegos verbales estos recursos les permitieron renovar la tradición desde su presente. Hay un lenguaje poético que se conformó a raíz del estudio y el cultivo de estructuras barrocas como el soneto, la silva, versos de Arte Mayor, como el endecasílabo o el alejandrino; juegos verbales que provienen desde Villamediana.

El planteamiento de la posición universal de la poesía barroca mexicana, defendido sobre todo por Cuesta en su ensayo *El clasicismo mexicano*, implicó reconocer el valor universal de esta poesía escrita en México por ser parte de la española; de un *clasicismo* que se traduce a universalismo español (Cuesta, 1991:437). Y esto porque *la dominación de España en América –también en la poesía- fue la dominación de un pensamiento universal, un pensamiento que era también el de Italia, Francia e Inglaterra, y que bebía en las fuentes clásicas de Grecia y de Roma. No habría habido una literatura española en América si el idioma español no hubiera sido un idioma universal y culto, capaz de servir a la expresión de no importa qué temperamento; capaz de dar forma a una literatura original y nueva en no importa qué latitud* (Cuesta, 1991:437). Se trataba, como lo dice Ralph Freedman (Citado por Quirarte, 1990:59), de *proclamar un nuevo clasicismo “formal”: el “sólido” objeto externo, como opuesto a la “blanda” emoción general.*

Esta postura que defendía Cuesta, revalorando al Siglo de Oro, refleja el esplendor estético para una comunidad lingüística en tanto respondía a la identificación de universalización a partir de una lengua. *Se trata de una literatura española clásica, es decir, con un lenguaje y una significación universales* (Cuesta, 1991: 437).

Este “lenguaje y significación universales” se dio a partir de la expansión territorial de España en América, siendo motor para que se generara el espíritu universal de Occidente. Por una parte, la adquisición de la lengua española –que implica una cultura– por parte de los vencidos, esa extensión geográfica de la lengua española vino a consolidarla y a darle universalidad<sup>17</sup> y, por otra, México le recordaba su universalidad al haber sido heredero de un pensamiento europeo y que fue formador de su propia tradición literaria, entrando así a Occidente por medio del lenguaje.

Se trata de un pensamiento que rebasa la idea de nación y aspira a un espíritu universal, de reconocer, como lo hizo Owen, que *lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, “en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares”* (Owen, 1996:245).

### **1.3. Renovación**

La postura universalista del poeta tenía que ser consecuente con la renovación estética; el objeto creado no podía mantenerse estático porque la sensibilidad que emanaba de un cambio en el pensamiento y en la visión del arte exigía tal movimiento que afectaba a la misma obra y a su creador.

---

<sup>17</sup> Recordemos también, que en esta época Europa vivía la exploración del mundo y se encontraba con América, un *nuevo mundo*. El universo se expandía y crecía la pasión por habitarlo, expandir la cultura que *transmigró* del viejo continente.

Con sus delicadas formas la *pastelería modernista*, como le llama Gorostiza, no era capaz de soportar la inteligencia demoniaca, de Baudelaire a los *Contemporáneos*; el sentimiento tiene que subordinarse a la razón. La palabra se volvía un asunto para hablar de poesía, adquiriendo un valor ontológico que revelaba la crisis del hombre moderno por olvidarse de sus mitos y aferrarse a triunfos pasados, *extenuados de ese mundo antiguo* como lo dice Apollinaire en *Zone*. Esta renovación incluía la parte creativa/técnica y la parte moral/espiritual; la primera, refiriéndome al quehacer poético y su técnica, y la segunda al compromiso del poeta, que no es en *los Contemporáneos* sino la postura ideológica que guardan ante el arte y la poesía; siendo su compromiso la búsqueda de la pureza artística en una forma que contiene el peligro de ser palabra.

Esta renovación del lenguaje, exigida por una nueva época y una nueva estética iniciada por Baudelaire; el trabajo depurado de las emociones por Mallarmé y Valéry, atentando contra el juego azaroso del arte para crear el poema puro permitieron que los *Contemporáneos* trazaran una línea desde las búsquedas conceptuales de los poetas del Siglo de Oro hasta el clasicismo de los franceses de los principios del siglo XX. Y si en Góngora aprenden esta capacidad para construir abstracciones a partir de realidades, en Gide encuentran una lección de moralidad hacia la escritura; en Valéry, el magisterio del poeta constructor, único paso a su juicio para convertirse en un creador de realidades poéticas (Quirarte 1990:58-59).

A partir de Baudelaire, apunta Marcel Raymond (2002), se hace necesario *purificar la poesía* de todo entorpecimiento que no la deja andar, de rechazar lo natural por el gusto a lo artificial, al adorno y a lo elaborado, *para conservar sólo el equivalente de un fluido*

*espiritual o de una corriente de alta tensión capaz de ejercer con las máximas probabilidades de éxito los poderes sugestivos que pueden pedirse a la poesía* (Raymond, 2002:16). Para el poeta de *Las flores del mal*, la naturaleza es una especie de excitante para la imaginación, un “bosque de símbolos”; le corresponde al poeta darles un valor y un lugar a las imágenes y a los símbolos. La sensibilidad desea verse renovada, entra en juego el conocimiento a partir de la realidad para interpretarla de acuerdo a los símbolos que se presentan, *es correspondencia y analogía: conocimiento*, como apunta Paz en su epílogo a *Laurel* (1988).

Prolongando la visión del poeta maldito estuvo Mallarmé, apostándole al arte y buscando su mayor pureza en el blanco de la hoja, el silencio. El dominio sobre la materia requiere de trabajo y entrega; la palabra es el origen de la poesía. Es la *voluntad del poeta de “separar como si se tratara de facultades diferentes, el doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, allí esencial...”* (Raymond, 2002:25). El considerar la *palabra bruta “se refiere a la realidad de las cosas” (...)* *La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca (...)* *El pensamiento es la palabra pura* congrega al filósofo Maurice Blanchot (1992:33). La palabra *esencial* producto de la *inteligencia* y no de un hallazgo fortuito, de encontrar su justez a partir de saber elegirla y que es precisa para expresar no un significado, sino el poema. De este doble rostro de la palabra del que nos da cuenta Mallarmé, parte ahora la poesía moderna para separarse de las palabras brutas, y es común escuchar que la poesía debe la verdad de las cosas. Pero es preciso señalar que la relación que se da entre las palabras *esenciales* es a partir de una lógica poética, no discursiva; el poeta adquiere el instante de una eternidad en la imagen construida y en ese destello de adivinar su centro revela el lugar donde se encuentra el

silencio y atrapado, imposibilitado de salir de él crea a partir de la palabra su propio encierro.

En Valéry la experiencia poética *ya no es ni saber de sí misma ni revelación de la naturaleza secreta: es magia verbal. Magia vana, sin poder sobre las cosas, salvo sobre las palabras.* (Paz, 1988:491) La arquitectura verbal se construye por la palabra misma sin buscar otro carácter en ella más que el de materia significante, como *forma*.

Los tres poetas hablan, cada uno con su propio código, de llegar al poema. El poeta maldito de *la obra terminada como una síntesis perfecta, donde todos los elementos psíquicos y musicales han entrado en un sistema infinitamente complejo y coherente de relaciones recíprocas (...) el resultado de una paciente elaboración* (Raymond, 2002:21); Mallarmé, de su prueba máxima como ser humano para componer *la Obra, el Libro –el único- venciendo para eso las fatalidades y las leyes del mundo, todo lo que el pensamiento no puede someter a su imperio, el Azar* (Raymond, 2002:24). De manera muy refinada Valéry habla de encontrar la *forma. La poesía es la única capaz, sin destruirse, de dotarse de un comienzo, de encontrar un punto de arranque a partir de nada.* (Jean-Michel 1997-116) y *es preciso que todo el ser esté en juego, el cuerpo presente, el tiempo unificado, es decir las diversas duraciones acordes* (Valéry, citado por Jean-Michel, 1997:114).

Los tres *se esforzaron en manifestar en sus obras el triunfo del orden y de la unidad creados por el espíritu, sobre la naturaleza incoherente* como bien apunta López Castellón en su estudio a *Las Flores del Mal* (1995); los tres por medio de la imaginación y de la inteligencia; por el dominio de la palabra bajo formas rígidas del espíritu. La lección de

estos tres poetas se reduce en *esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo, de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, característica del arte contemporáneo.* (Cuesta, 1991:262).

## 2. *Aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo*

*Sindbad el varado (Bitácora de febrero)* es la narración del viaje que sucede en el mencionado mes y que relata su personaje *Sindbad*. Se compone de 28 poemas que representan cada día de febrero, a manera de bitácora del viaje. Este conjunto de poemas forma parte de ese ansiado *Libro único* (Mallarmé) titulado *Perseo vencido*, se compone del poema “Madrigal por Medusa”, con el que abre la obra; de *Sindbad...*; de las *Tres versiones superfluas (Para el día veintinueve de los años bisiestos)* y del *Libro de Ruth*.

*Madrigal por Medusa* es de suma importancia para entender la razón del viaje de *Sindbad*. En esta referencia a *Medusa*, el poeta está presentando el tema y reconociendo la derrota de su lucha, de su intento por cortarle la cabeza, siendo lo único que le queda el *gesto huraño* que no perdió al enfrentarla; del que se sirve *Sindbad* para iniciar su recorrido, gesto mismo que volvemos a ver en el último día de la bitácora.

Las *Tres versiones superfluas* tratan el tema de la poesía y su conocimiento; las tres (*Discurso del paralítico, Laberinto del ciego y Regaño del viejo*) son en su conjunto síntesis de los temas tratados en los días anteriores. Estas referencias del paralítico, del ciego y del viejo están dirigidas por sus preocupaciones poéticas y de la *forma*.



Finalmente, el *Libro de Ruth* es la narración poética del libro bíblico que lleva este mismo nombre (la historia de Ruth, de fidelidad a su suegra y *redimida*<sup>18</sup> por Booz) y que el poeta re-escribe agregando a su relato la muerte del esposo Booz. Conociendo ya el referente intertextual (o hipotexto) de *Sindbad* junto con el resto de la obra, este *Libro único* de Owen sigue siendo un problema que no se resuelve y su autor termina por aceptar la derrota y *el Caos / acogerá sonriente al hijo pródigo (Booz se impacienta en Owen, 1992:100).*

### **2.1. Gilberto Owen y su *bitácora marina*. La mirada del poeta**

Los primeros días de la bitácora o el proyecto oweniano se organizan sumariamente: la presentación del tema y del mismo personaje *Sindbad*, siguen cinco poemas que forman la serie de las “llagas en el cuerpo del marino” –y del poeta–; otros poemas “suelos” y dos “fugas”, éstas dan paso a los cuatro “rescaldos” del viaje. En los siguientes días, hay tres poemas claves donde advertimos la teoría poética del mismo Owen: la poesía, la poética y la retórica, son las ideas que presenta; luego llega a un poema semifinal; expone el enfrentamiento con la mujer-poesía-diablo en el día veintisiete, para decidir un final.

Esta obra es la narración del viaje que sucede en el mencionado mes y que relata su personaje *Sindbad*, antítesis *del marino*, con la voz del poeta en su recorrido. Una serie de poemas con unidad temática, formal y estética organizados en los 28 días que transcurren en una isla.

---

<sup>18</sup> Así escrito en la Biblia.

El relato inserto en el poema realmente inicia durante la noche con el naufragio, aunque literalmente sea por la mañana; este accidente es de donde parte el poeta para trazar la bitácora y esa escena no dicha se vuelve parte fundamental para entender la visión general de la obra. Principia todo a partir de este accidente nocturno que lo deja solo y enfrentándose a sí mismo, el aparente azar lo lleva entonces a la necesidad de reconstruirse a sí mismo tras haber estado cerca de la muerte; la memoria y el recuerdo ayudan a que *Sindbad* lo refiera en una isla que no es sólo un lugar de arribo, sino la misma tierra que lo acoge y le pone al descubierto la soledad de su situación no obstante la aridez del lugar donde ha llegado. Desde ahí tendrá que iniciar su trayecto: el viaje. Transitoria es esta isla —*Ni voy —¿a dónde iría?—, sólo ando. (Día seis, El hipócrita)*<sup>19</sup>—, porque el marino sabe que no hay salvación para el viajero que está marcado por su andar sin descanso *Y mi sed verdadera / sin esperanza de llegar a Ítaca (Día veintiuno, Rescoldos de gozar)*.

La navegación de *Sindbad* representa la propia búsqueda de Owen de un nombre (el de poeta), de un rostro (identificación mítica con el *Logos*, la Palabra) y de una poética; su voz lírica se caracteriza por ese registro del pasado, por ese viaje introspectivo. La estructura interna del poemario se sostiene por una serie de símbolos e imágenes recuperados del pasado y que funcionan en el poema como ejes temáticos a los que recurre constantemente nuestro autor. Parte de sí mismo para erigir un viaje marino que inicia al revés, con el naufragio. Este viaje se vuelve entonces dinámico por el movimiento externo e interno que podemos percibir en el poema a través del recorrido en la isla (movimiento en el mundo exterior) y que este movimiento, como señala Quirarte (en Moretta, 1985:14)

---

<sup>19</sup> A partir de este capítulo todas las referencias a la obra *Sindbad el varado* serán tomadas de *Obras* (1996) de Gilberto Owen, en su lugar citaré sólo el día y el nombre del poema.

*apunta a un conocimiento interior. Se lee el viaje interno que se construye a partir de los recuerdos. Es entonces que este trayecto se concibe hacia dentro, hacia un mar en donde nace el héroe marino, el héroe de la muerte, diría Bachelard (2003:115); mar contra el que lucha durante toda la noche.*

No sólo es este mar y el naufragio lo que el poema presenta en imagen; de ellos se desprenden símbolos como la noche, el espejo, las islas, el árbol, la niebla, los ríos (todos al mar), las calles, la máscara; también los nombres y las referencias literarias y míticas, estableciendo una estrecha relación con el poema mismo. Estos símbolos discurren en una invocación de fantasmas que aparecen de forma simultánea a las preocupaciones poéticas del autor y como parte de la construcción poética de un rostro.

Aquél *conocimiento interior*, representado no sólo por los recuerdos y la memoria, sino por la invocación de símbolos y de mitos literarios y bíblicos que adquieren relevancia en el poema, y que al hacerlos propios se configura con ellos un universo poético, le permite a Owen el conocimiento de su objeto, el que busca poseer; de descubrirlo cuando lo escribe; el viaje le revela la exploración de la *forma* de la medialidad para hablar de la poesía.

Es decir, detrás de esas referencias a la memoria biográfica hay una intención literaria, de representar con los recuerdos la búsqueda de la identificación como poeta, ese nombre –acto de nombrar–, que sólo la otorga una marca que recuerde y represente ese encuentro del poeta con lo que está destinado a la contemplación, a lo que llama: la poesía.

Los temas que ahora presentamos son resultado del análisis basado en Cornelius Castoriadis y su clasificación de el «poeta creador», señalado en el marco teórico. En la primera parte de la *melancolía* se verá al poeta creador de *imágenes* (*Eikonopoiós*) a través de los recuerdos y la memoria y al creador de una *historia*, de un *personaje*, de un *mito* (*Muthopoiós*), la mirada del héroe dará *sentido y significado* (*Noematopoiós*) a esas *imágenes* construidas sobre ese *mito*; en la parte del silencio, en el retórico, Owen da *sentido y significado* a la *métrica* (*Metropoiós*) y a la *música* (*Melopoiós*) y en el registro ontológico se verá al creador de *sentido y significación*, principalmente.

La melancolía y el silencio, reiteramos, cohesionan el trayecto del viaje y hacen extensiva su sombra con signos que sostienen el tono del poema como soledad, recuerdo, nombre, rostro, noche, foto, mar, niebla, espejo, isla..., *armónicos* de las palabras melancolía y silencio; todo lo que ellas dos provocan como resonancias, *lo que se llama tradicionalmente sus connotaciones, todo lo que conlleva y todo a lo cual remite*[n] (Castoriadis, 2002:58). Existen otras representaciones que parten de la percepción y que nos dan cuenta de un aspecto importante de todo el poema y es cuando el poeta integra su corporeidad en el discurso: la voz, la mirada, el sueño, el tacto (niebla), oreja (oír: *se me van a caer pétalo a pétalo*), son algunos de los objetos con los que se introduce. Las que nos interesan son las señales perceptivas, las que se producen por y a través del cuerpo y que nos dan cuenta de la «mirada» del poeta y del marino.

En esta primera parte revisaremos esta mirada de Owen y de *Sindbad*, observando que hay dos formas como el poeta hace presente y genera la *melancolía*: por el recuerdo –la memoria – y por el conocimiento anticipado de que habrá una derrota en su lucha –pensado

en esta derrota que surge a partir de la imagen de *Medusa*, tal como lo cuenta nuestro poeta en una de sus cartas<sup>20</sup> (Owen, 1996:279). Esta referencia a la mítica *Medusa* es importante por su marcada obsesión con la mirada y otras formas de evocar o enlazar esta percepción, a reflejo, espejo.... La «mirada de la melancolía» del poeta y del marino, el cuerpo como extensión de la palabra a la luz de esta mirada.

El cuerpo se hace presente por la mirada, y a través de ésta la voz del poema nos conduce en la bitácora y nos guía en su pensada estructura formal y temática; partiremos entonces de la palabra que nos «fija los ojos», sustituyendo la visión global por una observación, una visión local que podemos gobernar a nuestra manera (Ponty, 2000:241); partiremos de las imágenes que representan durante el viaje esta melancolía y su silencio.

## **2.2. El cuerpo en la mirada: *el contacto a distancia***

El cuerpo es uno solo, el del poeta, pero las voces son más de dos y son las que nos dan cuenta de esta travesía del personaje y del poeta. La teoría poética nos habla de un «yo lírico», diferenciándolo del yo del autor (Hamburger, 1995); hablaremos no sólo de este «yo poético» llamado *Sindbad*, que aparece en la obra a través de su mirada viajera dándonos cuenta del viaje exterior y el cual representa, a la vez, la experiencia interna del

---

<sup>20</sup> “...lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía.”, carta escrita a Luis Alberto Sánchez, en Filadelfia de 1948.

poeta al escribir, sino también de la voz autoral que aparece con sus preocupaciones poéticas y escriturales<sup>21</sup>.

Sabemos que existe una distancia entre dos estas voces, consecuencia de ser una, creación de la otra; es entonces *Sindbad* un *sujeto enunciativo y no mero sujeto en el sentido personal* (Hamburger, 1995:159) ya que no desempeña *ninguna función en un contexto de realidad, objetivo* (Hamburger, 1995:179). En la obra leemos al «yo poético» y su palabra, no obstante sea Gilberto Owen quien habita su obra bajo diversos símbolos o nombres<sup>22</sup> y la construya bajo el recurso de la memoria y de la forma estructural y episódica del poema; es él mismo quien anticipa a su marino a la derrota del viaje con la entera intención de llevarlo hasta el último día para enfrentarse con la poesía<sup>23</sup>.

Esta presencia figural de nuestro poeta se hace por una búsqueda en dos sentidos: la personal –guiada por el recuerdo– y por la búsqueda formal del poema o escritural, la de ser *aprendiz de magia*, el demiurgo mallarmano, donde intervienen procesos creativos y el desarrollo de una poética.

Partiendo de los símbolos e imágenes del poema mismo y que configuran el rostro melancólico y silencioso de un advertido Owen, hay un movimiento que se integra al

---

<sup>21</sup> Owen traza en la ruta una trilogía de poemas (*Día veintidós, Tu nombre, poesía., Día veintitrés, Y tu poética., Día veinticuatro, Y tu retórica*) que reflejan esta preocupación. De esta manera, se integra al viaje el poeta, escuchándose dos voces que reflejan dos miradas en la unidad del poema.

<sup>22</sup> Como el espejo que nos muestra a otro Owen, descrito como *ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo*, visión interior de él mismo en *Día tres. Al espejo*; el alcohol que lo redime de la tradición literaria en *Día quince. Segunda fuga*; como personaje bíblico en *Día veintisiete. Jacob y el mar*

<sup>23</sup> El relato del poema necesita de un cierre, para ello la voz del héroe Sindbad, para que el poeta pueda llegar a la conclusión del *tal vez*, por haber leído en la arena de esa isla: *que nada espere, / que no espere misterio, que no espere* (Día primero); haber leído que habrá una derrota y ser consciente de esto al iniciar el viaje.

poema: el *contacto a distancia* producido entre el poeta y la poesía, por efecto de la mirada. Contacto a distancia entre el poeta y la poesía, revelación de la imagen emanada de un reflejo y marcada por unas heridas. Al ser la poesía el reflejo del poeta, la muerte y el contacto con las cosas se hacen con el cuerpo, éste es un instrumento de Owen para llegar a la poesía.

### **2.3. El cuerpo en la obra: el espejo y su mirada**

El autor nos muestra la presencia del cuerpo en la obra de *Sindbad* básicamente por dos formas: por el símbolo del espejo y por las imágenes que dan cuenta de este objeto. Los cinco poemas que escribe sobre las *llagas* sostienen tal presencia isotópica.

Hablar del espejo y su reflejo es nombrar el cuerpo como un instrumento de conocimiento y de acercamiento a un “otro”, que es uno mismo allá dentro. La presencia del cuerpo del poeta en *Sindbad* resulta trascendente en el análisis puesto que con ello se da un nuevo acercamiento con una persona femenina, y que representa a la poesía: la mujer-diablo-poesía.

Maurice Merleau-Ponty (2000:203) señala que *es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo «cosas»*, en la réplica de Owen, este *comprender* se plantearía como una de las preocupaciones poéticas que mueven al marino durante ese su viaje y que se manifiesta desde los primeros poemas: el conocimiento de la poesía. De esta

preocupación surge aquélla tercera mirada: la de la mujer-diablo-poesía, que se refleja en el espejo del Día tres; en ésta concentraremos, ahora, especial atención al ser ella uno de los motivos del viaje.

*Día tres, Al espejo* introduce la *comprensión* (Ponty, 2000) del poeta sobre su reflejo, al descubrir en este poema que realmente surge otro cuerpo que ya no es el del poeta, como de manera natural se pensaría al hablar de un reflejo en un espejo, sino de este otro “cuerpo” que está en él: *hallar al fin, exangüe y desolado, / descubrir que es en mí donde tú estabas (Día veintidós, Tu nombre, Poesía)*; este *hallar* en el reflejo produce el efecto de crearse en otro cuerpo, porque la poesía está en él; es su manera de verse siempre acompañado; y en ese acto de observarse se crea una distancia y un acercamiento con la poesía, anuncia el descubrimiento de ella en él.

El reflejo del espejo es el de esa mujer, simbolizada por la imagen del Diablo (*Día veintisiete, Jacob y el mar*) y que Owen descubre como poesía y la muestra en la serie de las llagas y en los días veintidós, veintitrés y veinticuatro. Mujer-diablo-poesía representada con la *forma*: el reflejo en el espejo se nos muestra en la mayoría de los poemas como hemistiquios; versos heptasílabos, octosílabos y de Arte Mayor (eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos); rimas, ritmos.

Lo más interesante de esta imagen del espejo, de esta mirada que aparece en el espejo oweniano y que comparte con su grupo *es hacer constar que son los ojos los que han transformado al paisaje, le han dado nada menos que una nueva calidad y lo han vuelto objeto dentro de un espejo*, como apunta Arredondo (1982:59) sobre Cuesta y



Villaurrutia. El espejo les funciona a los *Contemporáneos* para explicar su postura ante la dicotomía naturaleza y arte (y de donde deriva su preocupación por la inteligencia y la pasión en el arte), y a través de este objeto conciben la forma, *lo que limita el paisaje* –siguiendo la imagen del espejo–, como *un vacío, una oquedad, un “vasto y fiero abismo” que sin embargo abraza al objeto y vence a la naturaleza*. Y lo que contiene la forma en este reflejo es el *invernadero de la inteligencia* (Arredondo, 1982:59), no de la emoción. *El espejo refleja la figura del alma viva en su única posibilidad de exhibición: aparecer para inmediatamente petrificarse; este es el silencio de la forma (...): cuando habla, cuando se exhibe, está condenada a ser nada, helada, como habla la imagen petrificada en el espejo* (Rodríguez, 1994:53). Juan Carlos Rodríguez, cuando dice esto sobre Mallarmé, nos está diciendo también lo que nuestro poeta efectúa con su reflejo: en ambos reflejos se trata de la representación de la *forma*, de la poesía en sí.

De manera simbólica el poeta se sumerge en las aguas del espejo para poder ver en el reflejo a la poesía y, entonces, tanto el cuerpo como la mirada tienen en los poemas esta función de acercar y enfrentar al poeta con su obra; de ver una obra que se enfrenta a sí misma a través del lenguaje y de las estructuras formales.

El viaje se abre, en esta exposición de cuerpos, a través del espejo que el poeta traspasa, donde hay una experiencia de «mirar», porque la identidad de la “cosa” (la poesía), a través de su experiencia perceptiva, no es más que *otro aspecto de la identidad del propio cuerpo en el curso de los movimientos de exploración* (Ponty 2000:202); el viaje de la bitácora o *movimientos de exploración* se da por esa mirada del reflejo, por esa voz que desangra:

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. (*Día veintidós, Tu nombre, Poesía*).

Aquí la mirada no sólo le *proporciona a su conciencia una salida del lugar que ocupa su cuerpo* (Jean Starobinski, citado por Henri Pageuax, 1994:105), también le permite al poeta hacer consciente el acto poético desde su cuerpo. El poeta conoció a la poesía siete veces (siete veces naufragó y falló), pero esta octava vez que regresa sin nada sigue confesando que aunque ya la conoce, continuará buscándola porque ningún viaje será igual. En este octavo viaje son el cuerpo y los sentidos los que dan cuenta de la experiencia.

El poeta primero –se– vio para poder imaginar. *Ver*, para Owen, es un *contacto a distancia* y lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen (Blanchot, 1992:26). Para imaginar se necesita ver, nos dice Blanchot, y al ver nos acercamos a lo que estaba lejos; la palabra es lo “mirado” en el instante del poema, las imágenes con las que captura Owen su *comprensión* de la poesía tienen esta característica de partir del sentido de la vista. Los ojos de ella le sirven para observarse, *se ahonda la distancia entre el ser y el decir, entre el ojo y la palabra* (Jean-Michel Rey, 1997:54); es la poesía la que le sirve de ojos al poeta para ir por su territorio, y la mirada de éste *se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante: la luz también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos* (Blanchot, 1992:26).

En el *Día doce, Llagado de su poesía*, el cuerpo vuelve a aparecer como el medio para acercarse a la poesía, y es por éste que la volvemos, como al poeta creador. Al asomarse Owen al tronco de la poesía, *a sus inmóviles canales* y mirarse, lo que nos devuelve en el reflejo es esa mutación de *pájaro en el agua o de pez en el aire*: el poeta creador de imágenes *eikonopoiós* de Owen; imágenes que tienen sentido en diversos niveles: poseen “autenticidad”, constituyen una realidad objetiva y nos están diciendo algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y ese algo nos revela de veras lo que somos (Paz, 2003:107-108). Tanto el cuerpo como la mirada son parte esencial de la obra para el descubrimiento de la poesía; creó aquéllas imágenes por la necesidad de interpretarla, porque lo que vio en sus ojos fue la revelación poética por el acto creativo.

#### **2.4. *Las llagas y el conocimiento de la poesía***

Se sabe que sucederá una derrota en el viaje y se sabe, también, que no se puede escapar a la aventura porque en ella radica conseguir esta derrota, que es lo que hace posible el acercamiento con la poesía, el *contacto a distancia y con el ser*. En este apartado abordaremos cómo define y describe Gilberto Owen a la poesía a partir de su contacto que deja como huella las cinco llagas, mismas que forman parte de la herida que obtiene *Sindbad* del enfrentamiento con la mujer Diablo.

Estas llagas reflejan lo que es el tránsito de este viaje y el encuentro con la poesía, lo que le permite, después, nombrarla en los días veintidós, veintitrés y veinticuatro. Esta

conciencia de la poesía por las llagas la resuelve racionalmente y que son antecedentes de los días donde ya describirá de una forma más definida a la mujer Diablo: veintidós, veintitrés y veinticuatro; con su nombre que es poesía, su hígado<sup>24</sup> la poética y su piel la retórica, respectivamente. Las llagas fueron profundas hasta extenderse a éstos días que se los dedica a la poesía, la poética y la retórica, respectivamente. Porque primero fue la imagen, el contacto a distancia, luego vino el oficio del poeta, la reflexión sobre su trabajo y un contacto más íntimo que dejan ver de fondo preguntas sobre el acto creativo, para que surja la *primera palabra* de *Sindbad el varado*.

Al leer los cinco días dedicados a las llagas nos damos cuenta de que éstas fueron hechas por la mujer Diablo, ya sea como anticipación de la herida final o como recordatorio del enfrentamiento. En unidad, las cinco llagas nos hablan de un primer acercamiento con la poesía y son otra muestra del *contacto a distancia* (Blanchot, 1992): la primera es *de su mano*; la siguiente es *de su desamor*; la tercera *de su sonrisa*; *de su sueño* la cuarta y la última *de su poesía*, mismas que son anunciadas desde el primer día<sup>25</sup>. El encuentro físico hace estas llagas que le permiten al poeta hablar sobre ella, desvistiéndola *por la necesidad explícita o implícita de saber, de alguna manera, lo que es la poesía* (Arredondo, 1982:46); necesidad que a fondo guarda el problema del sentimiento y la inteligencia, que al decir de Inés Arredondo sobre Cuesta *se trata de desnudarla, por un medio racional o meramente*

---

<sup>24</sup> En su *Anatomía de la melancolía* Robert Burton señala que hay tres formas de melancolía, la tercera, que es la que nos interesa, *tiene su principio en los intestinos, el hígado, el bazo o el mesenterio y es la llamada melancolía hipocondriaca o ventosa*; melancolía producida por la pérdida de la mujer y reconocerse viudo y errante *¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?* (Día veintitrés). Este mismo órgano al que ya se refirió en el día seis con el aspecto de enfermedad.

<sup>25</sup> Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;

(...)

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

*poético* (Arredondo, 1982:46), pues *con quien el arte comunica es únicamente con la razón, a través de la cual se liberan e integran a la obra de arte la pasión y los sentidos* (Arredondo, 1982:51).

Las llagas aparecen en el cuerpo del marino y el poeta presta el suyo para la voz que desangra, *que eres tú, que no yo, tuya y no mía, / la voz que se desangra por mis llagas* (Owen 1996:84). A partir del Día ocho inician, donde primero aparece un fruto y en el último día que cierra esta serie es un árbol completo. El posesivo su de cada llaga refiere a la poesía, a quien describe como *fruto vano* en el *Día ocho, Llagado de su mano* y como un *tronco de misterio*, en la última: *Día doce, Llagado de su poesía*; en *Día veintidós, Tu nombre poesía como barca de brisa, viento de hielo* y lo más interesante frágil, mortal, inflexible y esclava; y para cerrar la imagen arbórea sólo será hojas, *una canción pintada de limón amarillo* en el *Día veintiséis, Semifinal*.

Owen nos presenta el *fruto* bíblico de la tentación y seducción transformado en el deseo de escribir y conocer a la poesía. En la primera llaga, *de su mano*, se recrea el fruto del *Huerto*, aquí representando el poema / la poesía; luego hay la tentación de morder ese *fruto vano*, en su *tortura de aprendiz de magia*.

Así como en el relato bíblico el fruto representa el conocimiento, y por ende la muerte, detrás de este fruto oweniano también hay una muerte, pero no espiritual ni física, sino ontológica porque la búsqueda es por el poema, de vencer a la poesía por medio de la palabra, de su propio conocimiento. Este es un fruto que el poeta alimenta hasta hacerlo árbol y hojas secas. Que lo vemos en su transición de fruto original a árbol y, finalmente, en

hojas secas que caen de la frente del poeta; que se vuelve muerte ontológica del propio poeta al reconocer su propia derrota ante ella. *La muerte madura en el seno de nosotros mismos es el fruto, fruto de dulzura y oscuridad, o bien verde y agrio, que nosotros, hojas y cortezas, debemos llevar y alimentar* (Blanchot, 1992:116).

Al verse frente a ella el poeta se expone a su mirada que lo congela como sucede con Medusa, que su cabeza no ha sido cortada y sus ojos aún petrifican a los que creen vencerla a través de la poesía (Owen, 1996:279). El poeta que aquí se nos revela *no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo*. (Blanchot, 1992:46). El contacto físico y visual produjo obra y petrificación; el contacto con el ser, la primera palabra del poema que es la obra; también la distancia con el mundo, el silencio y la ausencia de tiempo para y de la obra.

Luego de presentarnos esta experiencia del contacto con el fruto viene la madurez de la semilla, *la imaginación del movimiento balanceado* (Bachelard, 1994:260) revelada en el árbol<sup>26</sup> del *Día doce, Llagado de su poesía*. La errancia emprendida de este poeta es adentrar a ese mundo orgánico del árbol-poesía, aunque todos, con cierta desconfianza

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,  
pero hay una rendija para fisgar, y miro: (*Día doce, Llagado de su poesía*)

---

<sup>26</sup> ¿La verticalidad y horizontalidad del poema? La ascensión del árbol-poesía oweniano produce la verticalidad, incluso por la mirada que en Sindbad se manifiesta. Tal vez de esto se componga la dirección no sólo vertical del poema sino en la horizontal.

Pero él es el único que entra y mira

una luz que no llega hasta las ramas  
y que no emana de las raíces,  
y que me multiplica, omnipresente,  
en su juego de espejos infinito. (*Día doce, Llagado de su poesía*)

Aunque el camino para entrar a este mundo orgánico ya había sido trazado en el *Día seis, El hipócrita*, un camino recto por el cual transita el marino con un *lento andar de savia por el tallo*, resulta una *victoria acuática de la vida vegetal* por parte del poeta, por los que “oyen” *subir la savia* (Bachelard, 1994:253). La imaginación del poeta se puebla de vida vegetal, el misterio de este reino; su *tronco de misterio* es lo que le *apuntala* al poeta *un cielo en ruinas*<sup>27</sup>. Encuentra en las raíces cobijo:

Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,  
me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,  
pero tu tronco sobrevive a mis inviernos. (*Día doce, Llagado de su poesía*)

Para Bachelard (1994:252), por su verticalidad, el árbol representa la unión entre el cielo y la tierra, ascenso y descenso, producto de *la imaginación del movimiento balanceado*. Esta *imaginación* en *Sindbad* es hacia un ascenso constante, el árbol-poema oweniano se eleva al cielo<sup>28</sup> para terminar en hojas que caerán *sin ruido* de su *frente*

---

<sup>27</sup> Donde podríamos anotar que se trata del conocimiento de la *forma* y la cárcel que ésta construye. El pensamiento barroco en cuanto a la rigidez y la búsqueda de la poesía por la razón: la belleza como medio de conocimiento, no como fin del arte, como Cuesta creía (Arredondo 1982:67).

<sup>28</sup> *Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios / y lentos nubarrones a tu oleaje* (Día dos); *Yo, en alta mar de cielo / estrenando mi cárcel de jamases y siempre* (Día tres); *entre un cielo al alcance de la mano* (Día seis); *y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida* (Día trece); *porque tú estás en todas partes / y no sólo en el cielo donde yo te he buscado* (Día veintidós);

vencida (*Día veintiséis, Semifinal*); este árbol representa la altura de donde proviene la poesía: la frente<sup>29</sup>.

(...) una canción pintada de limón amarillo  
que caía sin ruido de mi frente vencida,  
y luego sus gemelas una a una. (*Día veintiséis, Semifinal*)

Las hojas del árbol caen del árbol-poesía y de ellas

Ya será el ruido cuando las pisemos;  
ya será de papel su carne de palabras,  
(...)  
ya no serán si van a ser de todos. (*Día veintiséis, Semifinal*)

Esta verticalidad representada por el árbol-poesía, por el movimiento de la caída de sus hojas sigue presentando las reminiscencias del barroco y de sus expresiones: la aspiración al conocimiento de lo divino o de su subterfugio. La ascensión del espíritu al Yo Absoluto por medio de la poesía, de su conocimiento y cultivo. Pero así como la mirada del ángel de la *Melancholía* de Durero se pierde en el horizonte, la del marino también refleja esta postura. La imagen vertical del árbol se rompe con la línea que dibuja el marino en el horizonte del paisaje y que observa al final del viaje, después de 28 días en esa isla y de haber transcurrido la noche del naufragio. Mirada que queda en la derrota: este árbol-poesía se le escapó al octavo viaje, “*Es el marinero / que conquistó siete poemas, / pero la octava vez vuelve sin nada*” (*Día dieciséis, El patriotero*), y por eso la llaga de su mano. Derrota que se compara a la de *Primero sueño*, donde se cuenta la historia de una derrota por los

---

<sup>29</sup> *¡Qué dura herida la de su frescura / sobre la brasa de mi frente* (*Día diez*); *¡pero sobre mi frente no han arado en el mar tantas tinieblas!* (*Día dieciséis*); *y un deshielo de dudas bajará por mi frente* (*Día diecisiete*); *(una canción) que caía sin ruido de mi frente vencida* (*Día veintiséis*); *el pensamiento estéril y la tenaz memoria en esa frente* (*Día dieciocho*); *En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes* (*Día diecinueve*); *frágil contra la altura de mi frente* (*Día veintidós*);



*límites del entendimiento humano, por los límites de la razón* (Paz, 1997:497), y que en *Sindbad* es por los límites de la *forma*.

En su tortura de “aprender a ser poeta”, en la tentación motivada por una ilusión de morder el fruto esta llaga nos habla de la necesidad del *poeta creador* de alcanzar la perfección de la obra, aún sabiendo las consecuencias; sabiendo, además, que este impulso conlleva una tristeza, *la tristeza del artista que reverencia las cosas bien hechas*, nos dice Blanchot (1992:115). Porque la negación a recordarla del Día ocho, de esta llaga *de su mano* es su apuesta a la creación, la melancolía del artista que busca alcanzar la poesía.

## **2.5. De las llagas en su padecer, *Días veintidós, veintitrés y veinticuatro***

El acercamiento con la poesía continúa en los días veintidós, veintitrés y veinticuatro, que parten de un mismo interés por el lenguaje y la poesía; en estos poemas Owen expone sus preocupaciones y nos muestra desnuda la imagen de la mujer-diablo-poesía. En cada uno de estos poemas hay aspectos importantes que manifiestan la visión poética del autor y el carácter de «poeta creador», como lo propone el filósofo Castoriadis; es en el *Día veintidós, Tu nombre, poesía* donde vemos este carácter.

De quien habla en este día es de la poesía, de quien se sabe es *frágil contra la altura de mi frente* (lugar donde Owen coloca al pensamiento y la memoria, y donde el mito se construye), *mortal para mis ojos* (las imágenes), *inflexible a mi oído* (el ritmo, la

musicalidad) y *esclava de mi lengua* (la voz, la palabra, la retórica). Así nombra a la poesía porque así la concibe el poeta, *Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte*, luego continúa:

que eres tú, que no yo, tuya y no mía,  
la voz que se desangra por mis llagas. (*Día veintidós, Tu nombre, poesía*)

Esta voz que se desangra no es la del poeta sino la de *la poesía que al escucharse a sí misma permite un rescoldo de comprensión al oído humano* (Chirinos, 1998:30).

En este mismo día, haberla encontrado dentro de él, con el rostro de Diablo y enfrentarla,

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. (*Día veintidós, Tu nombre, poesía*)

La estrofa anterior nos muestra que aunque ella, la poesía, *depende del poeta y de su búsqueda*, como afirma Blanchot (1992:79), *esa dependencia no le hace dominar lo que busca, sino que lo vuelve inseguro de sí y casi inexistente*<sup>30</sup>. Y como Valéry afirmase, según cita Jean-Michel Rey (1997:16), respecto al *creador creado: descubrirse limitado, tal cual es*. Por eso en el *Día veintitrés, Y tu poética* no sabrá el final de ese nocturno que empezaba a dibujarlo, ni las estrellas le dirán cuál fue su nombre ni su rostro.

---

<sup>30</sup> Esta inseguridad y casi inexistencia, además, se muestran como melancolía y silencio en *Sindbad el varado*, el héroe reconoce la derrota que lo conduce a saber que no dominará lo que busca.

El último poema de esta triada *Día veinticuatro, Y tu retórica*<sup>31</sup> es un trabajo que lo resuelve, retóricamente, con “primeras manifestaciones” de esa *prisa feliz* (como Owen le llamaba a la inspiración) y giros de esa primera imagen (“*palomas cálidas de tu pecho*”) para generar entonces el poema. En la práctica el poeta muestra teoría. Cuestiona la “inspiración”, la *prisa feliz*, preguntándose con qué palabras formará esa primera imagen que después hay que retocarla para que *la luz* recuerde *más duro su contorno* (el subrayado es mío). Progresivamente, la imagen de las palomas se va modificando hasta tornarse en “*un hosco viento de despedidas*”, en palabras de hielo sobre su grito, en

el rencor de haber dicho tu estatua con arenas  
y haberla condenado a vida, tiempo, muerte. (*Día veinticuatro, Y tu retórica*)

Hay una culpa del poeta oculta en este último verso. Haber condenado a la poesía a vida, tiempo y muerte es mostrarla y traerla a los hombres, descifrarla aunque no se llegue a conocer por completo, sino sólo la retórica, porque *de tu milagro sólo supe la piel* (*Día veinticuatro. Y tu retórica*).

## **2.6. Vuelta a la mirada: la presión persecutoria**

El juego que se produce en este contacto con la mirada se ve como reflejo nuevamente de eso que Owen ha descubierto de la poesía y que se podría interpretar como la búsqueda poética desprendida de la mano, de la “presión persecutoria” o la exigencia de

---

<sup>31</sup> Este día es un *poema autofágico* (Chirinos 198:1998), como lo veremos más adelante al tratar el tema del silencio. Esta característica del poema permitirá también observar la preocupación creativa de Owen del proceso escritural.

escribir (Blanchot, 1992). Una de las llagas define a la mano y en ese poema la “prensión persecutoria” se vuelve dolorosa por esa llaga que le queda cuando se le escapa el fruto después de los siete viajes anteriores y por la búsqueda de la *perfección de la obra*. El poeta busca con su mano alcanzar ese objeto que se esfuma cada vez que se intenta atrapar cuando se escribe; el poeta sabe que en cada verso la poesía va haciéndose cada vez más lejana o borrándose a sí misma. Pero es necesario perseguirla porque de todos modos va a sobrevenir el silencio.

La “mano enferma” traza, se mueve en la sombra del tiempo, *esboza un lento movimiento e intenta alcanzar el objeto que se aleja; (...) ella misma, sombra de una mano que se desliza irrealmente hacia un objeto convertido en su sombra* (Blanchot, 1992:19); es observar-se *fuera* (recordemos que Owen lo hace en el Día tres) como *afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación* (Blanchot, 1992:27). Escribir, fuera y aislado, con la mirada encima, debajo y al lado de la vida del día once, es entregarse *a la fascinación de la ausencia de tiempo* (Blanchot, 1992:23), sin poseer certeza. La distancia de la vida de Owen a través de la mirada, por esta *vida insular, que el sueño*<sup>32</sup> *baña por todas partes* (*Día once, Llagado de su sueño*) se convierte en el acto escritural por el cual se llega a la verdadera esencia de la soledad (Blanchot, 1992), al acto puro del lenguaje en libertad.

---

<sup>32</sup> En esta imagen del *Día once* el sueño sugiere la búsqueda de la poesía, *el sueño poético es el que más se aproxima a la posesión de la realidad soñada, privilegio exclusivo de los dioses* (Argullol 1999:105), siendo un medio de hacer aparecer las imágenes del trasmundo (Owen 1996). Además, hay una profunda relación con el dormir que plantea Blanchot, *para actuar hay que dejar de actuar (...) debo transformar virilmente la inestabilidad de los posibles en un solo punto donde me detengo, contra el cual me establezco y me restablezco*. El espíritu melancólico de Owen opera en cierto sentido como el del romántico al revestir la realidad con el sueño.

### 3. *Y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio*

#### 3.1. **Mirada de la Melancholía**

Es por la poesía, con el *contacto a distancia* que el poeta explora con la *forma* este viaje llamado *Sindbad el varado*; viaje que se abre cuando Owen mira hacia dentro y lo que ve, además de la poesía, es lo que su memoria evoca del recuerdo.

El relato del *Día dos, El mar viejo* es desde la isla; *Sindbad* ha entrado a ella y en versos endecasílabos avanza este segundo día. Es desde alta sierra donde observa el mar, *el mar viejo* como se titula el poema. El dístico que inicia este poema nos habla de dos acciones:

Varado en alta sierra, que el diluvio  
y el vagar de la huida terminaron. (*Día dos, El mar viejo*)

En estos versos la voz es la del viajero, la del marino. Quien habla de ese final del vagar es *Sindbad*, es él quien *llega*, quien descubre la isla y se instala en ella para que inicie ahora el viaje del poeta y su movimiento interno, la búsqueda formal y personal por parte de éste. En el momento en que *Sindbad* llega a tierra firme y desde la altura observa el

mar<sup>33</sup> , inicia el viaje del poeta que se traduce por la inmovilidad<sup>34</sup> de esta imagen “del marino que observa”<sup>35</sup> y hace hablar al poeta de sus preocupaciones poéticas.

La palabra es ahora su única morada y *escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo (...) a la esencia de la soledad* (Blanchot, 1992:23). En esta imagen del “marino que observa”, la *melancolía* surge porque *su mirada fija es un intento vano de búsqueda sin fruto* (Erwin Panofsky, citado por Quirarte, 1990:118). Querer poseer el objeto que sólo pertenece al dominio de la contemplación hace que desde el inicio del viaje, cuando llega el marino a alta sierra, su mirada mantenga la intención de búsqueda; desde el comienzo esta *mirada fija* debe ser melancólica pues contiene lo que devendrá después con el *tal vez* definitivo: el silencio del poeta.

Este aislamiento del marino representa el del poeta que está cerca de su obra y fuera del mundo. No sólo es el abandono al mundo como náufrago con su personaje *Sindbad*, sino es el suyo mismo porque es necesario el *silencio esencial* de la obra, el que existe antes de la *primera palabra*. Y una vez que surgida esa melancolía por no poder poseer lo que contempla y concluido el trayecto del viaje (la conclusión de la obra), Gilberto Owen experimenta *el vacío posterior a la experiencia, la vacuidad que sigue a la consumación* (Quirarte, 1990:116).

---

<sup>33</sup> Sin haber una referencia de su descenso de alta sierra, sino hasta el penúltimo día, nos deja ver un carácter de profeta por parte del marino, como lo veremos más adelante cuando estudiemos el *Día veintisiete, Jacob y el mar*.

<sup>34</sup> Detrás de esta imagen del marino “observando el mar”, de este acto de observar hay una serie de motivaciones que se desarrollan en el transcurso del viaje y llegan a su conclusión con el *tal vez* final. Motivaciones que son resultado o explicación del estado melancólico y silencioso que se encuentra en todo *Sindbad el varado* y hacen retornar la imagen de Sindbad observando, para que al final se trate del sol.

<sup>35</sup> Esta imagen es la que representa en la obra la búsqueda de la perfección, lo anhelado. El estado melancólico del artista que reverencia las cosas bien hechas. Para Gilberto Owen no es un ángel quien representa a la melancolía, sino su héroe marino.

Otro aspecto para interpretar el inicio del viaje del poeta y discurrir la presencia de su memoria y sus recuerdos, “para no pensar”, es la transición de este día dos al *Día tres, Al espejo*. En los títulos, el primero dedicado al mar y el siguiente al espejo, vemos que este objeto indica parte del recorrido y forja esta melancolía producida por la memoria y los recuerdos. Aquí no se trata de un choque de dos realidades para crear la imagen, «nueva realidad» dice Octavio Paz, sino que es un recurso necesario para poder construir lo que sigue en el viaje, para tener lugar dónde reflejarse y emprender su travesía. De un poema al otro, lo que sucede es que hay *continuidad del movimiento*<sup>36</sup> en la imagen porque al mar el poeta lo hace espejo, transforma ese líquido en cristal que es *memoria hundida*<sup>37</sup> donde se verá reflejado el poeta en el Día tres. Se cristaliza este tercer día.

El espejo crea una distancia entre el poeta y lo que admira y, a la vez, al refractarse, crea su condena; se observa y se queda afuera de esa *fiesta de fantasmas* (probablemente los recuerdos vueltos poesía), en sus propias pupilas. Su propia búsqueda lo “castigó” a la contemplación melancólica como marino que observa el mar; se manifiesta un *yo* del poeta, no poético, que asegura estar sin amor, pero prisionero; con un lamento: un *yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico (Día tres, Al espejo)*. El mismo Owen se autodenomina poeta que dialoga con la tradición literaria en su obra; la palabra nuevo funciona como circunstancial, no como adjetivo, lo que le da entonces a este verso la cualidad temporal, situándolo dentro

---

<sup>36</sup> Según Wolfgang Kayser, en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, el verso es una unidad que *se trasciende a sí misma, es decir, exige una continuación* (1992:104); añade que un solo verso no tiene el mismo efecto que si tuviera *continuidad del movimiento, repetición* (1992:113), es decir, formara una estrofa. Extraigo este concepto de Kayser para referirme aquí de esta unión de la que hablo entre los poemas del día dos y tres por la *continuidad del movimiento* que se da pero en la imagen; el «encabalgamiento» que se presenta en esta unión de objetos –mar-espejo-, para dar este efecto de *continuidad*, refuerza el carácter simbólico del agua y el espejo para declarar esa inmersión al interior, aun desde afuera. Justamente cuando se ingresa al espejo se revela el interior y el viaje se abre.

<sup>37</sup> Los ríos Lerma, Rimac, Mackenzie y Guayas del Día Dos van a concentrarse en el mar. Esta referencia al recuerdo y a la memoria se hunde en el mar viejo y varado, *todos en ti con mi memoria hundidos*.

de una época y declara una postura sobre la poesía y su oficio con los adjetivos triste y romántico.

Para Owen, el poeta lírico es una *profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica, hecha de la constancia en renunciar a los datos exactos del mundo, por buscar los datos exactos del trasmundo* (Owen, 1996:165). Esta melancolía oweniana habría que leerla con la idea de que *uno de los medios para curar la melancolía, “el aire de haber sido y sólo estar, ahora”, es la música, el “áspero clamor de cuerda rota” en que se resuelve el canto oweniano*<sup>38</sup> (Quirarte, 1990:116).

Una consecuencia que podemos rectificar desde la mirada en el espejo y del inicio del viaje del poeta es el desencadenamiento de referencias personales que lo llevan a la búsqueda de un rostro para confirmar su *nombre*. El análisis realizado a los poemas que “hablan” de Gilberto Owen nos permite decir que es por los recuerdos que el poeta inicia un viaje paralelo al de su personaje, convocando lugares y nombres. La inmersión al mar viejo, hecho espejo (*mas yo estoy en la noche de tu fondo*), a su fondo *que es una negra soledad, sólo arena árida y piedras* (Jules Michelet, 1999:19), al fondo del abismo del mar, al fondo del espejo y de la memoria, *donde bienes perdidos son celosamente escondidos en el tesoro profundo de los naufragios* (Jules Michelet, 1999:19), permite que Owen rescate esos tesoros -las palabras-, los recuerdos en este caso.

---

<sup>38</sup> Este *áspero clamor de cuerda rota* nos dice algo más del carácter silencioso de la obra. La resolución de la que nos habla Quirarte no es sino por el silencio.



Con el pasado, el viaje se convierte en rostros, nombres, lugares; aquí la melancolía se puede interpretar más personal, con una relación más estrecha entre el yo poético y el yo hombre (Beltrán, 1998:27). La memoria es *un esfuerzo para volver a abrir el tiempo a partir de las implicaciones del presente* y el cuerpo es *el medio permanente de «tomar actitudes» y fabricarnos así unos pseudo-presentes, el medio de nuestra comunicación tanto con el tiempo como con el espacio* (Ponty, 2000:198). Y la memoria biográfica, estrategia eficaz de la poética de Owen como señala Beltrán (1998:28), hace que los ojos del “bailarín flaco” vuelvan hacia sí mismo, mirarse él mismo, desde el vacío del espejo, espacio que habita la muerte:

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”. (*Día diecisiete, Nombres*)

Sus recuerdos, *pensamientos ya constituidos y de los cuales nos damos la ilusión de una vida interior, de un lenguaje interior* (Ponty, 2000:200) están basados en una serie de lugares que menciona en varios poemas y que dibujan la vida del autor. Podemos citar varios versos de los lugares a los que recurre en diversos momentos, pero en particular, el *Día diecisiete, Nombres* encierra estas menciones dispersas y nos conduce a través de sus estrofas por cuatro lugares importantes en su vida: a las *pedras que cambian de forma con la luz de cada hora* de la catedral de Taxco; al *puerto nativo, donde el mar es más mar que en parte alguna*; al *gran ojo insomne y bovino del lago*, en Yuriria y al *frío de un deshielo de dudas* en el Nevado de Toluca. Es un poema que surge del *entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo* (Blanchot, 1992:24), que es *sin presente, sin presencia*. Este “sin presente” que *no remite a un pasado. En otro tiempo, tuvo la dignidad, la fuerza actuante*

*de ahora; esa fuerza actuante que todavía testimonia el recuerdo, recuerdo que me libera de lo que de otro modo me recordaría, me libera dándome el medio de recurrir a él libremente, de disponer de él según mi intención presente. El recuerdo es la libertad del pasado.* (Blanchot, 1992:24). Si tomamos esta cita al pie de la letra la podemos aplicar únicamente al autor, a ese yo personal, y para liberarse como poeta es necesario el viaje de *Sindbad* para obtener la herida, el viaje que se escribe y el que inicia cuando se escribe.

### **3.2. Contacto con el ser o la negación del recuerdo**

La memoria, “tierra baldía”, es lo único que queda después del *pensamiento estéril*, después de la razón que pierde terreno en el poema *Día dieciocho, Rescoldos de pensar*. Ahora, el acto de pensar no es necesario porque los recuerdos llenan el espacio, no el vacío. Estos *rescoldos de pensar* se crean por el retrato que representa recuerdo y memoria.

Bajo el cielo de plomo de un retrato son descubiertos por el poeta *el pensamiento estéril y la tenaz memoria*, en esa frente donde la poesía se vuelve frágil. Los últimos cuatro versos de este poema plantean el tema del pensar y la memoria, partiendo de un momento específico, como es un amanecer. La repetición de ciertas palabras y la rima asonante (y *una vez, una vez —ayer sería— / y esta vez, esta vez —razón baldía—*) acentúan con su sonido la evocación de un instante perdido y que se puede recrear con la memoria cada vez que se quiera, este instante es el amanecer *en laureles junto a la media luna de tu seno*.

y una vez, una vez —ayer sería—  
amaneció en laureles junto a la media luna de tu seno,

y esta vez, esta vez –razón baldía-  
sólo es conciencia inmóvil y memoria. (*Día dieciocho, Rescoldos de pensar*)

Es claro que el amanecer al que se refiere el poeta ocurrió *una vez* y, para intentar ser más preciso el poeta concluye que *ayer sería*; luego nos dice, *esta vez*, que el amanecer de ayer ahora es sólo recuerdo en la *razón baldía*, y este recuerdo es un *pseudo-presente* (Ponty, 2000), la “fotografía” a la que recurre el poeta en su memoria.

Habría otra interpretación de estos versos. Leyendo por separado cada dístico pareciera que Owen nos está diciendo también que en el momento en que se recuerda, el pensamiento no tiene nada que decir ni qué hacer, la razón es baldía y es *conciencia inmóvil y memoria*. Para Blanchot (1992:103) hay una relación entre pensar y morir porque se exploran en su verdad recíproca y en su identidad disimulada, en Owen la relación sería entre pensar y recordar; el vacío de los pseudo-presentes, un espacio donde confluye pasado y presente, algo incierto, hasta cierto punto. Los rescoldos del viaje, así como las llagas nos revelan parte del resultado del viaje.

Lo incierto, paradójicamente, permanece en toda la bitácora, ya sea en la voz del marino o en la del poeta, pero esta incertidumbre no está basada en un pensar sobre “qué pasará mañana” porque esto ya se sabe, sino en el recuerdo que es *la ilusión de una vida interior* (Ponty, 2000), y en el viaje se duda de los recuerdos. El marinero escuchó *sin amarras a unas sirenas que se llamaban Niágara, / o Tequendama, o Iguazú, (Día veinte, Rescoldos de cantar)*, estas “sirenas” lo seducen con su canto, con su presencia en la memoria aunque existe la duda de ellas y que se manifiesta en este mismo poema con un

verso separado de los demás: *Todo eso y más oí, o creí que lo oía*. Duda, aquí, incluso, de todo lo que *escuchó* anteriormente. De todo.

Esta negación la encontramos también en otro día. Nos dice el poeta en la última estrofa del *Día ocho, Llagado de su mano*:

Y la que no me atrevo a recordar,  
y la que me repugna recordar,  
y la que ya no puedo recordar. (*Día ocho, Llagado de su mano*)

No hay riesgo e interés por recordar, hay un vencimiento y aunque quiera o se atreva recordar ya no puede. Nuevamente hay un contacto, pero no es visual como el que tiene con la poesía, no es *a distancia*, sino interno, independiente, se vuelve una *experiencia*. Hay un olvido por parte del poeta, una consciencia de deshacerse de recuerdos porque *son necesarios para ser olvidados, para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso. Aquí, experiencia significa: contacto con el ser* (Blanchot, 1992:79).

*Sindbad* está inmovilizado por su movimiento interno, no anclado, pero sí atrapado en su cuerpo con la palabra. En el culto órfico el cuerpo es “prisión” para el alma, prisión que nos conduce a la condena de la palabra; sólo olvidando uno se libera de ella y el poeta tal vez por eso busca esa muerte con el tiempo, a través de los recuerdos. Podemos hablar, entonces, de una cierta necesidad de Owen de desprenderse de la palabra como del recuerdo. Sólo por la palabra es como se puede objetivar el sentimiento extrayéndolo de su forma abstracta e íntima y separarse de ella.

La llaga de su mano del Día ocho es una forma de representar este «olvido» y el trabajo del poeta, la lucha que se tiene por el poema en la *presión persecutoria*; esta llaga es más que un recuerdo del contacto con la mujer poesía, es el momento de la creación y la germinación de la *primera palabra* con la que inició la obra.

### 3.3. Mirada del poeta-viajero

*¡Pero en mis ojos ha llovido en tantos deplorables paisajes!*  
**Día dieciséis, El patriotero**

La mirada que se desprende de Owen y de *Sindbad* manifiesta cierta relación con la caída del hombre, un atrevimiento que revela la transgresión al 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* (Quirarte, 1990:120-121).

Fueron siete viajes los que realizó y éste, el octavo, no es sino su derrota, la navegación del poeta al escribirla. Naufragó, pero no por ser un marino inexperto, *es el marinero / que conquistó siete poemas, / pero la octava vez vuelve sin nada* (Día dieciséis, *El patriotero*); se confiesa ya vencido en esta última travesía y deja en la bitácora la reseña del naufragio.

El viajero está destinado a surcar ese mar, un recorrido que hace con la memoria biográfica y literaria, con el regreso a la palabra. En este viaje el marino sufre la herida del poeta tras haber enfrentado a la poesía, lo destinado a la contemplación, con esa melancolía y silencio que no son absolución, sino parte del mismo destino que intentó transgredir. Haber descubierto a la poesía fue la condena a la soledad y a la distancia con el mundo.

La manifestación del impulso del viajero<sup>39</sup> y el reconocimiento de la futura derrota<sup>40</sup> son la expresión de la conciencia del poeta o la búsqueda de su marca; este último viaje es necesario cursarlo para que la derrota de *Sindbad* suceda y el poeta quede marcado. No puede haber una resolución al conflicto y acepta su vencimiento que “vislumbró” durante el trayecto, dándose cuenta que no había forma de que él ganara. Lo podemos leer en varios poemas: Día ocho, Día dieciséis, Día veinte, Día veintiuno, Día veinticinco, Día veintiséis.

En el *Día primero*, *El naufragio* la inmovilidad del naufragio permite la movilidad interna del poeta y la estrofa tan significativa de este día, en la escena de la lucha contra el mar, menciona a dos escritores -Homero y Joseph Conrad- que representan el principio y el final de una tradición literaria que a nuestro poeta le interesa, la del viaje. En ellos, el viaje es un hecho que se consuma a través de sus personajes –Ulises y el Sr. Kurtz– que representan la aventura. En *Sindbad* hay una aventura, también alegórica, mas con las marcas del viaje interior, una travesía desde la inmovilidad, con un “regreso a casa” con las

---

<sup>39</sup> Ver *Día seis*, El hipócrita; *Día dieciséis*, El patriotero; *Día diecisiete*, Nombres; *Día veintiuno*, Rescoldos de gozar; *Día veinticinco*, Yo no vi nada;

<sup>40</sup> Ver *Día seis*, El hipócrita; *Día ocho*, Llagado de su mano; *Día veinte*, Rescoldos de cantar; *Día veintidós*, Tu nombre, poesía; *Día veintitrés*, Y tu poética; *Día veinticinco*, Yo no vi nada; *Día veintiséis*, Semifinal;

manos vacías<sup>41</sup>. Desde el inicio de la aventura ya hay conciencia de su derrota y del *retorno maléfico*, sin embargo, sabe que es necesario realizar el viaje, *viaje que podría ser el de la vida misma*, como dice Moretta (1985:13) de *Sindbad*, y ya en el *Día dieciséis*, *El patriotero* hay una premonición del recorrido: volver la octava vez sin poema, con la experiencia de andar, de ver otras tierras: *¡pero en mis ojos ha llovido en tantos deplorables paisajes!* Es cierto que *Sindbad* es símbolo del hijo pródigo y que tiene que realizar su peregrinaje, como apunta Moretta, sin embargo, el marino no sólo regresa con las manos vacías, como incluso, lo menciona el poeta, sino regresa con la experiencia del viaje por *la necesidad de la experiencia individual*<sup>42</sup> que, por considerarlo, descubrió Owen leyendo a André Gide. Esta experiencia individual se equipara a la del personaje del escritor francés, el hijo pródigo, quien, en su encuentro con su padre revela que no es que haya perdido en el viaje o se arrepienta de haberlo realizado, sino, confiesa, que *el gusto salvaje de las bellotas dulces permanece en mi boca pese a todo. Nada podría borrar el sabor* (Gide, 2007:25). La misma experiencia del viaje es lo que le da significado a éste; se anda para conocer, para responder a la pregunta del Padre (Gide, 2007:23):

-¿Qué te quedó, hijo pródigo?

-El recuerdo de esos placeres

---

<sup>41</sup> *Retorno maléfico*, como lo plantea Eugene L. Moretta, que *anticipa de algún modo el símbolo de ese hijo pródigo que ya no puede detener su peregrinar* (Moretta 1985:15).

<sup>42</sup> En el prólogo a *El regreso del hijo pródigo* de André Gide (2007), José Emilio Pacheco apunta que este escritor francés reescribió y amplió el microrrelato de San Juan atraído por dos temas fundamentales: la rebeldía y la necesidad de la experiencia individual. De aquí la importancia de los mitos y de las parábolas en esta línea de alusiones poéticas que vuelven a incidir en nuestro poeta.

Asimismo, es importante ver el comentario de Owen en *André Gide: Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron, hace veinte años, en mudarme esta postura de ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no llevó a parte alguna* (Owen 1996:247).

En esta derrota y en la exploración de formas se ahogó, así como en la mutable esencia de las cosas, pero era necesaria realizar la odisea para llegar al final del viaje y «regresar a casa» con el *tal vez mañana*.

La lucha con la imagen de mujer-Diablo nos muestra *el impulso de Prometeo* del poeta, el que *promueve en los hombres la voluntad de asaltar el cielo* (Argullol, 1999:207), pero no para dárselos por amor, sino porque el poeta es *capaz de «crear su alma», de descubrir su identidad, se halla en trance de conseguir el asalto del cielo* (Argullol, 1999:105), y para ello el viaje y el enfrentamiento, aun cuando de la poesía *Ya será el ruido cuando las pisemos / ya será de papel su carne de palabras*, cuando se sabe inútil la travesía, cuando los poemas *ya no serán si van a ser de todos* (*Días veintiséis, Semifinal*).

La travesía tiene que ser recorrida porque se tiene esa *sed verdadera* (*Día veintiuno, Rescaldos de gozar*) aunque a veces el poeta se pregunta si es necesario cursarla precisamente porque no hay esperanza de llegar a su Ítaca.

El “asalto al cielo” obedece a la necesidad que como poeta creador tiene Gilberto Owen, y esta necesidad se presenta así en la obra, como una *cárcel de jamases y siempre* (*Día tres, Al espejo*), *al alcance de la mano* (*Día seis, El hipócrita*) –en la escritura poética. Como la rigidez de la *forma* que se cultiva con la inteligencia, y que controla la emoción.

La unión del cielo y el mar permite la volatización de los peces y la natación de los pájaros, los reflejos del *agua* que duplican el mundo, las cosas (Bachelard, 2003:80). Al unirse el cielo y el mar se hacen lugar de búsqueda y tránsito: por un lado, en la *voluntad de*



*asaltar el cielo* buscando a la poesía y, por el otro, al navegar en el mar interno medido por el tiempo de la bitácora<sup>43</sup>. El cielo es el lugar donde *Sindbad* buscó a la poesía y no la encontró, al reconocerlo la voz del poeta-teórico surge para quitarle a la creación poética el carácter divino (al estilo de Rimbaud<sup>44</sup>) o de simple inspiración y darle más el carácter de un trabajo intelectual (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), aspiración al Yo Absoluto y de configurar el espacio escritural a través de la *experiencia* (Blanchot), de *primera palabra*,

porque tú estás en todas partes  
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado (*Día veintidós, Tu nombre, poesía*)

La ha encontrado en él, en la resolución de su vida a través del lenguaje. Este cielo de influjo católico y barroco es *el orden de la libertad* (Owen, 1996:204) o de albedrío que deseaba aprehender a través de la *forma*, de la razón sobre el sentimiento aspirado e incluso pregonado por el poeta.

Recordemos que la imaginación de nuestro poeta es hacia un ascenso constante, el árbol-cuerpo-poema oweniano (de la ciencia, pero también del deseo y la seducción) se eleva al cielo<sup>45</sup> y representa la altura de donde proviene la poesía: la frente, la mente, el intelecto. A la altura de la frente es donde Owen coloca al pensamiento, enfatiza que es la vía cómo resolver *el poema*, por la *magia verbal* (Paz, 1988:491) a la que se refería

---

<sup>43</sup> Ver: *Día dos*, El mar viejo; *Día tres*, Al espejo; *Día seis*, El hipócrita; *Día doce*, Llagado de su poesía; *Día dieciséis*, El patriotero; *Día dieciocho*, Rescoldos de pensar; *Día veintidós*, Tu nombre, poesía; *Día veintitrés*, Y tu poética).

<sup>44</sup> El traductor Agustín O. Larrauri (*Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, 1973:74), en su nota a la obra de *Igitur*, señala que Mallarmé rebasó la concepción de poeta de Rimbaud, de *un sensible, pero involuntario instrumento de la divinidad*, anulando el sentido de ésta, para transformarlo en demiurgo que supera el azar, aunque la creación sea dolorosa por la responsabilidad que implica.

<sup>45</sup> *Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios / y lentos nubarrones a tu oleaje* (Día dos); *Yo, en alta mar de cielo / estrenando mi cárcel de jamases y siempre* (Día tres); *entre un cielo al alcance de la mano* (Día seis); *y subir en el grito a la espuma de sueño de la vida* (Día trece); *porque tú estás en todas partes / y no sólo en el cielo donde yo te he buscado* (Día veintidós).

asimismo Valéry, que es poder sobre las palabras. Este aprendizaje lo reconoce el poeta en uno de los días y se autodenomina *aprendiz de magia*, en esto hay una revelación del motivo del viaje, nos está hablando de un aprendizaje, por lo tanto, podría decirse que es un recurrente viaje de iniciación en la creación.

*Deambular ya es la muerte* (Blanchot, 1992:93) y así lo hace o representa *Sindbad* en este camino recto, entre la niebla, / entre un cielo al alcance de la mano, / por el que mudo voy, (...) / sin mi sombra siquiera para hablarme. / Ni voy —¿a dónde iría?—, sólo ando. (Día seis, El hipócrita). Con este andar incierto, apenas trazado, es que van con melancolía y en silencio el viajero y el poeta. El marino hace el recorrido a través de *yacer en sopor de tierra firme / con puertos como párpados cerrados*, de estar *bajo el sueño dormido de los pinos*, de *llamar a mi puerta y de oír que me niegan* para que al final, sin que nadie le cierre los párpados a la hora de su paso, el poeta reconozca una *sucesión de naufragios, inconclusos / no por la cobardía de pretender salvarme* (Día veinticinco, *Yo no vi nada*), sino porque sus vicios siempre renacían.

*La canción del no ver nada, / del nada oír, que nada es* (Día veinticinco, *Yo no vi nada*) es el octavo viaje de un verdadero marino que nunca se separó de su fatalidad, como lo describe Baudelaire (1995:228) en su poema *El viaje*:

Pero los verdaderos viajeros son sólo los que parten  
por partir; corazones ligeros, iguales a los globos,  
que nunca se separan de su fatalidad,  
y, sin saber por qué, dicen siempre: ¡Adelante!;  
aquellos cuyos deseos tienen forma de nubes

Owen pudo contemplar lo inútil de su lucha. *Nada en esta tierra puede serenarle, porque no se posa en tierra alguna. Sus ansias de ir más allá le impiden disfrutar del placer que llega por fin a sus manos* (López, 1995:21). El viaje de *Sindbad* representa estas ansias de ir más allá del poeta, su búsqueda de la perfección de la obra y, con la mirada del “marino que observa” con su *tal vez* en el pensamiento, el impedimento de *disfrutar del placer*, la tristeza del poeta que reverencia las cosas bien hechas.

Esta «tristeza», esa melancolía, se ve reflejada en el viaje y en lo que se vuelve una búsqueda de un rostro por parte del *aprendiz de magia*, una búsqueda para obtener su nombre, su identificación como poeta; *acude a los mitos para enfrentar “el inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea”* (como según Eliot, Joyce había demostrado con su novela *Ulises*, en Quirarte 1990:107). Hay rasgos en *Sindbad el varado* de lo que Furrasola (2001) llama la *escritura del acecho*, *dado que la autoconciencia moderna ha relegado a la palabra, bien al silencio, bien a un estar en el desierto o a ser un mero espejismo* (Furrasola, 2001:103) y por lo mismo, es necesario regresar a los mitos, practicar esta *reescritura del mito mediante la captación de los signos grabados en el tiempo* (Furrasola, 2001:103). El tiempo de los *pseudopresentes* de Owen y el de los mitos literarios y bíblicos.

El poeta es su héroe *Sindbad* quien *es una conciencia, más que un individuo; una conciencia* del poeta moderno y éste, *un yo artificial, un ser en busca de identidad* (Quirarte, 1990:109). Al declararse Owen *yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico*, este viaje representa también una búsqueda del *yo* y probablemente *ésta sea la verdadera causa de todo auténtico viaje y la mítica de la travesía entrañe, en realidad, una apremiante*

*necesidad de conquista de la identidad* (Argullol, 1999:302). En este *yo, nuevo triste*, en la melancolía que surge del artista que reverencia las cosas bien hechas y que *es un sentimiento noble por cuanto sólo es propio de aquellos mendigos que se han atrevido a ser dioses: de ahí que únicamente a los audaces, aquellos capaces de «aplastar la uva de la alegría contra du fino paladar», les es dado contemplar su trono soberano* (Argullol, 1999:108).

La imagen de *Sindbad* no sólo es el pretexto para hablar del viaje, es el «yo poético» que nos habla de la incertidumbre de Owen. Hay una búsqueda del rostro -como Palabra- y en el recorrido una conciencia de poeta moderno, desprendida de los rasgos formales y estéticos que perpetúan y renuevan la tradición literaria. Aquí el mito es una máscara más, el rostro vacío de Owen que busca en el Nombre esta conciencia de poeta, la única conciencia del viaje en su viacrucis se desvela en las llagas. Owen voltea al pasado personal y literario detrás de una máscara y el rostro vacío, vencido mas no derrotado, para mostrarnos al poeta viajero y al marino vencido, *en manos de un ser terrible, el destino, que es más fuerte que él* (Muschg, 2007:128).

Los últimos días de la bitácora constatan el destino de *Sindbad* y del poeta. En el *Día veintiséis, Semifinal* el poeta acepta su naufragio; el tema con el que abre este poema está enlazado a su propia pérdida y aceptación de héroe. Los dos últimos versos de tono coloquial *-Fueron sueño sin tregua, delirio sin cuartel, / amor a muerte fueron y perdí-* es donde Owen encara haber perdido en su búsqueda y el héroe acepta su derrota quedando marcado, como lo veremos en el siguiente poema. El poeta sabe que perdió con el lenguaje, le queda sólo el silencio.

El Día veintisiete contiene una serie de simbolismos importantes para la concepción de todo el poemario, desde el título<sup>46</sup> (*Jacob y el mar*) hasta la referencia al Diablo, quien realmente personifica a la poesía. Este es el día que *Sindbad* desciende de la sierra<sup>47</sup> para enfrentarse a la mujer Diablo y salir herido como Jacob. Acepta que perdió y será marcado por esa lucha, *Mañana habrá en la playa otro marino cojo*.

La situación del marino, anterior a esta lucha, nos muestra a un poeta consciente de su condición humana que busca en el trance del sueño poético lo que lo pondrá a la espera de un mañana, una herida de héroe que no significa rendición, sino huella de la melancolía y de la aceptación de la derrota. Ambas, herida y melancolía, representan el pacto con la Poesía y una *conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno*. (Argullol, 1999:33). Esta conciencia de su condición y la búsqueda de la herida tienen un propósito no sólo poético, sino además el de “apartarse” (ver *Día veintisiete, Jacob y el mar*) como marino y como poeta. Desde alta sierra se da toda la preparación para el enfrentamiento, no sin razón eligió a Jacob como arquetipo de la lucha divina para darle este mismo carácter a su héroe. De esta manera, lo separa de los demás hombres con una marca física y por el poder de enfrentar a la poesía.

El haberse mantenido *Sindbad* en ese lugar durante todos los días no es muestra más que de ese carácter de profeta que le da Owen al poeta, pues esta huida que “termina” allá

---

<sup>46</sup> *Jacob y el mar*. Jacob es un personaje bíblico que luchó contra Dios y fue herido en un muslo. El mar que en Owen representa la tradición literaria y el viaje interno no resuelto. La relación de los dos nombres en el título confirma que la lucha contra la que se debate Sindbad es con la poesía, con la palabra. Combate literario y creativo.

<sup>47</sup> Es importante observar que en el segundo día del *Sindbad*, éste se encuentra *varado en alta sierra, que el diluvio / y el vagar de la huida terminaron*, desde donde pareciera escribe la obra; en ningún otro día hay referencia de su descenso, sino hasta este Día veintisiete cuando se da el enfrentamiento con *la* Diablo.

arriba se da por la anagnórisis interna que sufre el personaje en ese lugar; ahí se da cuenta que no hay forma de escapar y donde tiene que “prepararse” para su enfrentamiento final; iniciando en ese momento el viaje, escribe la obra en las alturas, retirado. Recordemos que Moisés tuvo que subir al monte para recibir las Tablas y las ordenanzas de Jehová. Ambos recibieron así la «palabra».

El retiro simbólico representa el momento de la «separación del mundo» (Blanchot, 1992) que sufre el poeta a la hora de la creación. Owen expone el asunto de la soledad en el momento de la revelación o del acto poético-mágico; por eso tiene que subir solo.

En el último día de febrero *Final*, de regreso a la orilla de la isla, el personaje herido observa *sin nadie* no un mañana, sino un *tal vez* que es más indefinible y ausente, más desolador por no encontrar entonces resuelto el motivo del viaje. Asume en la mirada ese espacio de ausencia en el tiempo como diría Blanchot; el objeto mirado no es objeto, es su propio deseo de certeza no encontrada.

**4. *Y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro***  
**(El paradójico silencio de la obra)**

**Interior**

Las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto. Lo sabemos, porque nos dejamos olvidados allá adentro los ojos. La soledad llega por los espejos vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo las vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que entre el grillo con sus alfileres; y aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra.

Pero no son éstas las cosas que entran por el silencio, sino otras más sutiles aún; si nos hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas. Para sugerirlas, los preceptistas aconsejan hablar de paralelas que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan. Pero los niños que resuelven ecuaciones de segundo grado, se suicidan siempre en cuanto llegan a los ochenta años, y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro.

**G. O.**

El poeta necesita del silencio para conocer la obra, para conocer *su* palabra. En el vacío del silencio algo se aclara; alguien llama desde afuera, el poeta abre para dejar pasar esa noche del naufragio y no hay nadie, entonces se vuelve a quedar «solo» y se crea la presencia de esa ausencia. Y es a través del silencio como la palabra se origina, se transforma y cambia su “lugar de origen” porque ha sido llevada al exterior. El silencio nos da la palabra y ésta el mundo; por la imagen que se construye con la palabra se puede ver el silencio. Detrás de las reglas de versificación y de las imágenes hay una representación del silencio que va más allá de la *forma*. Hemos podido leer que *Sindbad* no llega a una certeza sino a la incertidumbre del *tal vez* que es representación del mismo naufragar: se llega a una isla, pero donde sólo hay silencio y la melancolía reina. Se vuelve caracol Owen, envolviéndose con su *Bitácora de febrero* y perdiéndose en su escritura con esos silencios retóricos y ontológicos, con esa *imposibilidad de concluir* el viaje y la obra que consumen al poeta.

¿De la melancolía del marino que observa deviene el silencio; de haber condenado a la poesía, algo que es sólo para la contemplación, a vida, tiempo y muerte (Día veinticuatro) se hace el silencio?



#### 4.1. Silencio / poesía o *el silencio retórico y el silencio musical*

El silencio retórico de esta obra está estrechamente relacionado con la *forma* del poema y con el poeta creador de métrica y de música (Castoriadis). La poética de *Sindbad* mantiene por la estructura del poema un equilibrio entre la *forma* y la *pureza*; las estructuras clásicas del Siglo de Oro (Versos de Arte Mayor: eneasílabo, endecasílabo, verso alejandrino...), de donde se nutre esta obra, nos dejan ver una estructura matemática y musical, el equilibrio entre estos dos elementos (*forma y pureza*) que se consigue con el conocimiento del oficio.

Son cinco los poemas donde, de manera más regular, la métrica es trabajada para crear una representación *musical del sentido* (Castoriadis, 2002:56). Las estructuras métricas de Arte Mayor permiten una variedad de sonidos y pausas en donde el silencio forma parte de esa musicalidad; sin embargo, el poeta creador de música no debe quedarse sólo en la exclamación, al ritmo y a la música debe darle sentido y significado, otro carácter de un poeta creador. El poema es *música del sentido que se manifiesta no solamente a nivel del mythos, sino a nivel del verso, de la sucesión de palabras, y hasta de la palabra singular* (Castoriadis, 2002:56) y el silencio, como parte de esa musicalidad, también adquiere un sentido.

La representación de esta *música del sentido*, a nivel de la sucesión de palabras, hace posible la representación escritural del silencio. El crítico y poeta colombiano Andrés Holguín nos dice que *la poesía está hecha de palabras y silencio. El ritmo de los versos es tanto música como pausa. Ese detenerse de la voz al final de cada verso y de cada estrofa,*

*ese fugaz detenerse de las voz de las sílabas acentuadas y en los hemistiquios, es la presencia del silencio en medio del poema* (Chirinos, 1998:136). Estos cinco poemas que guardan una regularidad métrica son *Día cinco, Virgin islands; Día seis, El hipócrita; Día ocho, Llagado de su mano; Día veinte, Rescoldos de cantar y Día veinticuatro, Y tu retórica* con versos eneasílabos (9), endecasílabos (11) y alejandrinos (14). La tesis de Holguín viene a mostrar que dentro de esta regularidad métrica hay un silencio que proviene de las palabras, de la retórica. De los ritmos de estos tres tipos de versificación, de los espacios que se crean entre los hemistiquios del verso alejandrino y de la rima de los versos (eufonía para recordar).

Por ejemplo *y el silencio se hará tan pétreo y mudo* del *Día veinte, Rescoldos de cantar*. En este verso endecasílabo encontramos dos tipos de silencios: el del verso y el de la imagen. Por una parte, hay un silencio basado en la métrica causado por el acento de la sexta sílaba y, por la otra, al realizar la pausa después de *y el silencio se hará...*, produce con esta separación suspenso que nos permite imaginar una respuesta que para el poeta es *...tan pétreo y mudo*.

Hay otro verso en el mismo día que también nos muestra características tanto métricas como en la intención de la pausa, y el silencio escritural como el del significado corresponden entre sí causando mayor efecto en la intención del poema. En el siguiente verso alejandrino, el hemistiquio provoca, también, dos tipos de silencio al verso y a la imagen. Por una parte, es la pausa natural producida por la división del verso en dos heptasílabos que caracterizan al alejandrino y, por la otra, al realizarse esa pausa después de *Y no habré oído nunca...*, esta pausa genera expectativa porque no se sabe qué es lo que no

habrá oído, por lo que el siguiente hemistiquio aumenta la tensión con la aclaración ...*lo que nadie me dijo*, sin embargo, la respuesta, aunque está aparte, ésta puede ser la que le dé más impacto al cierre del poema: *tu nombre poesía*.

Con la disección de estos dos versos confirmamos que la poesía tampoco es sólo música y ritmo, sino imagen, pues como dice Octavio Paz en *El arco y la lira*, *sólo la imagen podrá decirnos cómo el verso, que es frase rítmica, es también frase dueña de sentido*. E incluso, en ambos ejemplos vemos que el silencio que surge, además de ser requerimiento del verso, es por *necesidades rítmicas impuestas por el poema mismo*, porque *marca el final de un periodo (silábico, versal, estrófico) y el comienzo de otro cuyas características, si bien intuimos como lectores, aguardamos con expectativa y suspensión de ánimo* (Chirinos, 1998:136-137).

Para hablar entonces de la rima y de la repetición del sonido, he tomado como ejemplo particular el *Día seis, El hipócrita*. El ritmo que se genera con el sonido de la rima asonante en -a -o (sonido que asciende y desciende) y la *música del sentido* de estos endecasílabos crean *simultáneamente una melodía y una armonía del sentido*, la *musicalidad del sentido* (Castoriadis, 2002:57):

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.

Otra forma escritural como se muestra el silencio en *Sindbad el varado* es por los comienzos *in medias res* de dos poemas: el primero, *Día primero, El naufragio*, donde no sólo omite la escena del día anterior (*Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos*), sino calla todo lo que le antecede al naufragio, calla esa noche anterior de donde surge todo. El otro poema que comparte esta característica, *Día veintidós, Y tu retórica*, su inicio silenciado guarda relación con el sentido de la escena no dicha del poema *El naufragio: Y saber luego que eres tú / barca de brisa contra mis peñascos*.

En el *Día primero, El naufragio* despierta *Sindbad* frente a la isla, el accidente ocurrió de noche: *Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos*. Aquí observamos que hay dos tipos de silencios que producen estos comienzos “in medias res” que *programan nuestra lectura como un intento de descubrir elementos del pre-texto* (Culler, en Chirinos, 1998:100), uno al que Jonathan Culler llama *silencio esencial* y que existe antes de la escritura y el de la escena silenciada que se da antes de iniciar la bitácora, el de la noche del naufragio. Esta noche oweniana que se muestra al inicio del viaje se convierte en el silencio que existe y reina antes del acto escritural; esta noche del naufragio es una evocación de la preparación del poeta ante la hoja blanca, el momento previo de la *primera palabra*. Esta preferencia por la oscuridad para iniciar la obra no es más que una forma de mostrarnos esta dificultad de abordarla, de enfrentarse al espacio literario, al vacío de la hoja en blanco y llenarla con palabras que demuestran esta incapacidad de nombrar eso que adquiere el aspecto de poema. La noche, pues, nos remite a la imposibilidad de la

poesía y que no es a la manera de un inspirado<sup>48</sup> como se llega a resolver ese misterio, sino a través de la inteligencia y de esa *magia verbal* (Válery) que adquieren un nivel importante en la estructura completa y compleja de la obra; se vuelve un cosmos el poema y ese universo cerrado permanece en la palabra, diseñado por el demiurgo que enfrenta la soledad y el silencio. Vence su drama enfrentándolo a través de su obra. La imagen nocturna del pensamiento oweniano fluye hacia ese momento donde, después de haber construido la obra, no queda sino el silencio.

Este silencio de la escena silenciada de la noche del naufragio, pueden surgir preguntas vitales sobre esta Bitácora. Imaginar esa noche nos llevó a cuestiones que se resuelven en el transcurso de la bitácora, de manera general estamos hablando de la motivación del viaje, el lugar de llegada y la experiencia del viaje.

Con este comienzo silenciado, este Día primero abre el panorama del viaje y expone lo que le vendrá al héroe: luchar para buscar la herida; es un poema que su comienzo programa *nuestra lectura como un intento de descubrir elementos del pre-texto* (Culler, en Chirinos, 1998:101), interrogar e ir descubriendo las respuestas. Tanto este poema como el *Día veintidós, Tu nombre, poesía*, sus comienzos “in medias res” comparten el silencio de *una realidad ausente y externa* (Armantrout, en Chirinos, 1998:101); el primero con su escena silenciada y este Día veintidós por la conjunción inicial del poema: *Y saber luego que eres tú*. Ambos días, aunque ocultan *una realidad ausente y externa*, ésta está presente

---

<sup>48</sup> En el sentido de recibir “ayuda externa” para la creación poética. Recordemos que Mallarmé rebasó esa concepción de poeta, de ser un *involuntario instrumento de la divinidad* (*Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry* 1973:74) para hablar del poeta *demiurgo*.

*en función de la experiencia propuesta por el poema mismo*, como bien señala Armantrout. Y esta *realidad* se explica en función de ambos poemas.

Las preguntas que pueden surgir al inicio del viaje o una de las vitales que puede ser la de la motivación del viaje quedan expuestas con estos dos días. Es significativa la intención de producir un “y” imaginario en la escena silenciada del Día primero y que, el Día veintidós inicie con la misma conjunción; uniéndolos nos sugieren una respuesta a las interrogantes que ya mencionamos del viaje y observamos, además, que esto le permite darle continuidad a sus inquietudes de poeta creador.

Comenzar la bitácora con la mañana después del naufragio es una pausa que el autor le exige al lector por no decir qué fue lo que pasó para llegar al naufragio, sin embargo, esta pausa se va cerrando en el trayecto del viaje y el “y” imaginario que se crea al desconocer la noche del naufragio se une al “y” de este Día veintidós, porque el poeta generó un gran silencio, que se extiende durante toda la travesía hasta llegar a este *Y saber luego que eres tú* –la poesía- de quien se trataba, a quien se buscaba y saber que el viaje era también para *hallar al fin, exangüe y desolado (...) la voz que se desangra por mis llagas (Día veintidós, Tu nombre, poesía)*. En este *y saber luego que eres tú* va implícita la pregunta y la respuesta del porqué el naufragio y del porqué andar el viaje, como si en este *y saber luego* el *tal vez* esté manifestando su pronta aparición.

Por otro lado, con otra forma de representación del silencio escritural está el *poema autofágico*. El *Día veinticuatro, Y tu retórica* representa este tipo de poema. Nos dice

Eduardo Chirinos que *los poemas autofágicos se erigen como la puesta en escena del poema que se desea escribir, pero que no se escribirá nunca.*

Si lo escribió mi prisa feliz, ¿con qué palabras,  
cómo dije: “palomas cálidas de tu pecho”? (*Día veinticuatro, Y tu retórica*)

Así inicia el Día veinticuatro, con esta pregunta que se extiende por posibles formas y a través del acto de escribir. Esta pregunta dirige la dirección del poema autofágico, pasando de la suposición de lo que leería el poeta en los picos de esas palomas a las palabras de hielo que halló sobre su grito, finalizando con el acto de escribir nuevamente, o mejor dicho de reescribir. Es decir, esta oración condicional con la que inicia el poema, “si lo escribió...” da como resultado que el poeta confiese, al final, que él escribiría *un horro vendaval de vacíos*, escribiría que, por ser una inspiración, esa primera manifestación no es sino la piel de la poesía, pura retórica sin *sentido*.

Esta pregunta condicionada con la que inicia el poema y ese acto escritural consumado (reflejado en el tiempo pretérito del verbo) sitúa la voz del poema en un presente desde donde se re-escribe el verso que surgió por la “prisa feliz”, ese “primer decir”. Hay un proceso de afirmación y negación de este acto escritural, por un lado lo acepta desde el inicio con el *escribió* y, al finalizar el poema, una vez re-escrito lo niega al decir que de él sólo supo la piel, el verso exacto es *y que de tu milagro sólo supe la piel*. Esta afirmación/negación de escribir en presente, escribiendo el poema con otro poema, es *el testimonio de las borraduras de un poema que jamás pudo escribirse, y que sin embargo está* (Chirinos, 1998:200).

El tiempo presente no sólo instala la voz del poema en aquél proceso de afirmación/negación, sino que la convierte en *el proceso mismo de escritura, es quien se narra a sí mismo y, al hacerlo, configura su propia mecánica de construcción / destrucción* (Chirinos, 1998:199). Este Día veinticuatro se escribió “una vez” con un verso “inspirado” y se re-escribe cuando el poeta se pregunta de esta “primera manifestación”, con qué palabras formó esa primera imagen, *palomas cálidas de tu pecho*, y que, después, hay que retocar para que *la luz recuerde más su duro contorno*. En esta actitud del poeta, ante el hecho de cuestionar la inspiración hay un carácter de poeta mago, como Walter Muschg ha definido a esta clase de poetas que *sólo se ven a sí mismos en lo que han hecho sus manos* (recordemos el *Día ocho, Llagado de su mano*), contrario al poeta inspirado que *no cree en las fabricaciones de las manos humanas* (Muschg, 2007:638).

#### **4.2. Silencio / palabra, *el nivel ontológico del silencio y de la palabra***

Owen concluye el viaje con un aparente aliento de esperanza a pesar de la derrota, pero sin dejar de sentir la incertidumbre. El mañana es impredecible, pero ese es otro instante.

El tiempo de la obra transcurre con los recuerdos y lo recorre el poeta en la bitácora de 28 días, arrastrándolo a su propio fin (hay un primer aviso con la lectura que hace el marino en la arena de la isla *-que nada espere-*). En este transcurrir de días va cerrándose el círculo que no es sino la muerte, el silencio de la obra que se fue formando y que se abrió



desde la oscuridad de la noche del naufragio hasta el «regresar a casa» con un *tal vez mañana*. Es un retorno que se hizo por la necesidad de aprender y de dominar la *magia verbal*, que para Owen significaba poder vencer a Medusa. Aunque la experiencia poética no sólo es este acto de escribir, sino también encontrar en esa “revelación poética” un instante de luz, de petrificación y silencio que surgen al ver a la poesía a los ojos, lugar donde se refleja la memoria y la tradición.

En este particular acercamiento al *Día veintiocho, Final de Sindbad el varado*, específicamente en su última estrofa, vemos que es donde se concentra toda la experiencia del viaje. Lo que deriva de este análisis se respalda con algunos puntos de los temas ya tratados, porque con ellos se explica gran parte de este final; con todo lo que hemos dicho de la *melancolía* y el *silencio* del poeta creador que, por intentar alcanzar su objeto, obtiene la experiencia de la errancia para expiar su culpa al haber transgredido lo que está destinado a la contemplación.

Ahora veremos cómo el epígrafe de T.S. Eliot, que aparece al inicio de la bitácora, dialoga con nuestro poeta para cerrar la experiencia del viaje. Hay dos poemas en *Sindbad el varado* donde el epígrafe del poeta inglés mantiene una relación por la estructura de ciertas estrofas (ritmo y repetición de palabras) y por compartir la desesperanza que en Owen no se resuelve, sino se convierte en *tal vez*.

El marino se enfrentó con el mar, pero en la arena de la isla que lo acogió lee, como forma de adivinación, *que nada espere*. La manera como nos lo dice el poeta mexicano comparte con Eliot el sentido del «no esperar». Leamos primero a Owen: y *en su arena leer*

*que nada espere, / que no espere misterio, que no espere.* Mientras, en *Ash Wednesday* el poeta inglés nos dice:

Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hop to turn

Lo interesante de esta relación entre ambos poetas es que para Eliot la desesperanza de *Ash Wednesday* se transforma al final en esperanza a partir del rezo (*Pray for us sinners now and at the hour or our death / Pray for us now and at the hour of our death*) y en Owen, la desesperanza, detrás de aquella lectura en la arena, con los mismos recursos de ritmo y verso, se resuelve observando el sol, el mañana. Si el rezo es la esperanza para Eliot, el *mañana* lo es para el poeta mexicano. Este *tal vez* es el recurso anafórico de la obra que le da cierre al viaje para dejar abierta otra posibilidad, la espera.

Desde el momento en que el héroe sabe que perderá la batalla, esta conclusión con la que finaliza el viaje se va construyendo. Nos muestra el poeta que *ser un gran Yo y convertirlo en la última instancia del crear es algo muy diferente de la resignación.* Al tener *Sindbad* conciencia de la derrota, no es resignación lo que se manifiesta, sino *valor para sumergirse en los misterios del alma, valor para la palabra demiúrgica* (Muschg, 2007:634). El *tal vez* se rodea de un halo de misterio, se acompaña del Yo del poeta que pudo inspirarse *por la pura alegría de existir, pero también por el miedo ante la soledad del Yo* (Muschg, 2007:634).

Lo que nos está diciendo Owen con el sentido y el significado (*noematopoiós*) de las oraciones de esta estrofa se refuerza con los cortes que le realiza al verso inicial.

Veamos la estrofa completa:

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,  
tal vez mañana el sol,  
tal vez mañana,  
tal vez. (*Día veintiocho, Final*)

Este recurso retórico (elipsis) corresponde con aquello que hemos visto de Castoriadis y la *música del sentido*. La eliminación de las palabras en cada verso hace desaparecer un sentido para hacer aparecer uno nuevo, *la significación de cada palabra modula la significación del verso a medida que este último se despliega; las variaciones de agudeza o intensidad de la expresión crean una forma* (Castoriadis, 2002:57). El marino transita *sin nadie*, en la *soledad esencial* (Blanchot, 1992) y la esperanza es en el sol, luego en el mañana y, por último, en el *tal vez* que se aloja en la mirada del “marino que observa”, en la inquietud de la “presión persecutoria”, en las llagas y en la herida final. Todo lo va reduciendo para acabar en silencio, como si este final pudiera con la inquietud de lo que pasará y por ello la incógnita que produce el silencio.

Esta notoria “caída” al final del poema es, también, el cierre del viaje y con ello, las palabras se unen al acto del “marino que observa” y callan, terminan con ellas mismas devorándose como serpiente. Estrofa con *melodía del sentido*, como lo hace el poeta creador de música, donde en ella reúne *el tejido conjunto del «ascenso-descenso» en el registro de la significación y en su nivel de intensidad* (Castoriadis, 2002:57) de toda la obra. El silencio que se desprende de esta estrofa es el que se manifiesta en el poeta como

en su obra, desde el inicio hasta este final. *Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar* (Blanchot, 1992:21).

## Conclusiones o la “imposibilidad de concluir” ...porque *nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte*

Habr  un silencio *tan pétreo y mudo* que el poeta se quedar  sordo y nunca habr  oído el nombre de la poesía, no sabr  el *nombre de la rosa* (*D a veintidós, Tu nombre poesía*).

No obstante, después de leer nuevamente la obra de Owen, de estudiarla minuciosamente para confrontarla desde la crítica y los fundamentos teóricos, con aquella primera intuición desde la que arrancó esta investigación, podemos ahora comprender que sí hubo un conocimiento de ella a través de su negación, y el poeta nos la presenta como ineluctable paradoja, por medio de un instante poético se manifiesta este conocimiento por los sentidos, no hay un parangón racional.

No hubo quien le dijera el nombre de la rosa, lo supo con olerla, reclama la significación que la poesía alcanza, los sentidos son el medio por el cual se puede “escuchar” su nombre. La imagen es percibida, no pensada; se sabe de la rosa no por las palabras, sino por una experiencia sensorial que implica el recuerdo, en este caso, de un aroma; pero son las palabras las que nos dan cuenta de ello. Así, la rosa no sólo está siendo el lugar común para representar a la poesía, sino se vuelve también esta flor un objeto simbólico del intento de alcanzar lo destinado a la contemplación, así como el fuego lo es de Prometeo, la rosa es de *Sindbad el varado*.

*Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte*, este verso del Día veintidós es una analogía de la posibilidad de alcanzar la poesía. El objeto poético –la rosa– sólo es posible asirlo en una de sus formas de conocimiento, el olfato, y al decir esto, sucede una situación interesante porque en el Día veinticuatro nos dice que de la poesía sólo supo su piel, la retórica, ambas formas de conocerla, el olfato y la piel, son de manera superficial, no ahondan en ella y al ser así, lo que está diciendo Owen es que la retórica sólo es eso, un buen uso del lenguaje pero que no sirve para la poesía al ser sólo esto, la piel. Entonces, la poesía en *Sindbad el varado* se vuelve en algo esencial, su ser, y aunque hay una búsqueda del dominio de la materia subyacente, sólo está cerca de la mano el enigma de la poesía pues permanece siempre inalcanzable: *pero siempre una brasa más arriba (Día veintidós, Tu nombre, Poesía)*. ¿Qué vemos en esto?

Por una parte, sólo la aceptación de que la palabra es necesaria para darnos la “ilusión” de que alcanzamos lo que está lejos de nosotros; es por medio de la pureza de la *forma* que las palabras nos llevan al silencio de la creación, al silencio de las palabras. Por eso luego viene el *Día veinticinco, Yo no vi nada* porque en este día se revela la epifanía del viaje:

canción del no ver nada  
del nada oír, que nada es. (*Día veinticinco, Yo no vi nada*)

Por otra parte, y después del estudio que trata de poner en claro que la experiencia de la obra poética se realiza desde la nada, podemos coludir que esa nada implica la creación, implica el silencio. Porque *la poesía es la única capaz, sin destruirse, de dotarse de un comienzo, de encontrar un punto de arranque a partir de nada* (Jean-Michel Rey,

1997:116). Esta *nada* es el silencio y de él nace la poesía, la primera palabra. El poema se genera desde dentro, desde el núcleo que la concentra, ese silencio que proviene de la mirada melancólica de saber que la Poesía es inalcanzable. El silencio de antes de la escritura, el esencial; el de los recuerdos y el silencio que se niega y se acepta, que se escribe y se re-escribe: *que nada es*.

## Anexo

### Sindbad el varado Bitácora de febrero

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

**Simbad 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**

### *Día primero,* **El naufragio**

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

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

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

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



*Día dos,*  
**El mar viejo**

Varado en alta sierra, que el diluvio  
y el vagar de la huida terminaron.  
Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios  
y lentos nubarrones a tu oleaje.  
Por tu plateada orilla de eucaliptos  
salta el pez volador llamado alondra,  
mas yo estoy en la noche de tu fondo  
desvelado en la cuenta de mis muertos:

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

*Día tres,*  
**Al espejo**

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.

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 agüero de los pavos reales,  
jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,  
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán  
por el que soplan ráfagas de nombres.  
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.

***Día cuatro,***  
**Almanaque**

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

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

***Día cinco,***  
**Virgin islands**

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

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

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

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

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

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

*Día seis,*  
**El hipócrita**

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

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

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

*Día siete,*  
**El compás roto**

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

*Día ocho,*  
**Llagado de su mano**

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

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

Lascivia temblorosa de las tardes de lluvia  
cuando tu cuerpo balbucía en Morse  
su respuesta al mensaje del tejado.  
Y la desesperada de aquel amanecer  
en el Bowery, transidos del milagro,  
con nuestro amor sin casa entre la niebla.

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

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

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

*Día nueve,*  
**Llagado de su desamor**

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

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

Iba la voz sonámbula del pecho combo al pecho,  
sin tenerse a clamar en el desierto;  
ahora la ves, quemada y sin audiencia,  
esparcir sus cenizas por la arena.  
Iba la luz jugando de tus dientes a mis ojos,  
su llamarada negra te subía de los hombros,  
se desmayaba en sus deliquios en tus manos,  
su clavel ululaba en mi arrebató.

Ahora es el desvelo con su gota de agua  
y su cuenta de endrinas ovejas descarriadas,

porque no viven ya en mi carne  
los seis sentidos mágicos de antes,  
por mi razón, sin guerra, entumecida,  
y el despecho de oírte: "Siempre seré tu amiga",  
para decirme así que ya no existo,  
que viste tras la máscara y me hallaste vacío.

*Día diez,*

**Llagado de su sonrisa**

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

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

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

*Día once,*

**Llagado de su sueño**

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

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

Al lado de la vida, equidistante  
de las hambres que no saciamos nunca  
y las que nunca saciaremos,  
pueril peso en el pico de la pájara pinta  
o viajero al acaso en la pata del *rokh*,  
hongo marciano, pensador y tácito,  
niño en los brazos de la yerma, y vida,

una vida sin tiempo y sin espacio,  
vida insular, que el sueño baña por todas partes.

*Día doce,*

### **Llagado de su poesía**

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

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

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

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

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

*Día trece,*

### **El martes**

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

Subirán por la tarde purpúrea de ese grano,  
o bajarán al ínfimo ataúd de ese otro,  
y han de decir: "Un poco de humo  
se retorcía 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.

*Día catorce,*  
**Primera fuga**

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

*Día quince,*  
**Segunda fuga**  
("Un coup de dés")

Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar.  
Sólo su paz redime del Anciano del Mar  
y de su erudita tortura.  
Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.

*Día dieciséis,*  
**El patriotero**

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

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

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

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

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

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

*Día diecisiete,*

**Nombres**

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

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

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

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

*Día dieciocho,*

**Rescaldos de pensar**

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



y una vez, una vez —ayer sería—  
amaneció en laureles junto a la media luna de tu seno,  
y esta vez, esta vez —razón baldía—  
sólo es conciencia inmóvil y memoria.

***Día diecinueve,***  
**Rescaldos de sentir**

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

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

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

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

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

***Día veinte,***  
**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 Búffalo Bill  
pero más dueño de mis sueños.

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.

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

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

***Día veintiuno,***  
**Rescoldos de gozar**

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

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

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

***Día veintidós,***  
**Tu nombre, poesía**

Y saber luego que eres tú  
barca de brisa contra mis peñascos;

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

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

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

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

***Día veintitrés,***  
**Y tu poética**

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

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

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?

***Día veinticuatro,***  
**Y tu retórica**

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

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

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

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

***Día veinticinco,***  
**Yo no vi nada**

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

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

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

De llamar a mi puerta y de oír que me niegan  
y ver por la ventana que sí estaba yo adentro,

pues no hubo, no hubo  
quien cerrara mis párpados a la hora de mi paso.

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

*Día veintiséis,*  
**Semifinal**

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

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

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

*Día veintisiete,*  
**Jacob y el mar**

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

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

*Día veintiocho,*  
**Final**

Mañana. Acaso el sol golpea en dos ventanas que entran en erupción.  
Antes salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo el trópico a la espalda.  
Y aún antes  
los amantes se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda.

Antes aún  
ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo:  
¿Qué va a llevar más que el puñal del grito último a su Amo?  
¿Qué va a mentir?

"Lo hiciste cieno y vuelve humo pues ardió como Te amo".

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

*Bogotá, 1942*

## Bibliografía

- Argullol**, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus. 1999.
- Aristóteles**. *El hombre de genio y la melancolía*. Prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado. 2007.
- Arredondo**, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEPSETENTAS DIANA. 1982.
- Bachelard**, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México: FCE. 2003.
- Baudelaire**, Charles. *Las Flores del Mal*. Trad. y estudio preliminar Enrique López Castellón. España: M.E. Editores. 1995.
- Beltrán** Cabrera, Francisco Javier. *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*. México: Difocur-Universidad Autónoma del Estado de México. 1998.
- Beristáin**, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. 2004.
- Blanchot**, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós. 1992.
- Capistrán**, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: Lecturas mexicanas. CONACULTA. 1994.
- Castoriadis**, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Trad. Jaques Algasi. México: FCE. 2002.
- Colodro**, Max. *El silencio en la palabra*. México: Siglo XXI. 2004.
- Conrad**, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. Ricardo Healy. Buenos Aires: Agebe. 2006.
- Cuesta**, Jorge. *Ensayos críticos*. Introducción María Stoopan. México: UNAM. 1991.
- Chirinos**, Eduardo. *La morada del silencio*. Perú: FCE. 1998.
- Elvridge-Thomas**, Roxana (compiladora). *Gilberto Owen, con una voz distinta en cada puerto*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro. 2004.
- Gide**, André. El regreso del hijo pródigo. Trad. M.A.C. México: Fontamara. 2007.
- Hamburger**, Käte. *La lógica de la literatura*. Trad. José Luis Arántegui. España: Visor literatura. 1995.
- Kaysner**, Wolfwang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos. 1992.
- Mallarmé**, Rimbaud, Valéry. *Poesía francesa*. (Antología) México: Ediciones El Caballito, según autorización concedida por el Instituto Cubano del Libro. 1973.
- Marco**, Furrasola Ángeles. *Una antropología del silencio*. Barcelona: PPU. 2001.
- Marshall**, Wilbur. *Lenguaje y realidad*. Trad. Carlos Villegas y Jorge Portilla. México: FCE. 1979.
- Michelet**, Jules. *El mar*. Trad. y prólogo Dominique Dufétel Crimet. México: Cien del Mundo. 1999.
- Montemayor**, Carlos. *Tres Contemporáneos (J.Cuesta, J. Gorostiza, G. Owen)*. México: UNAM. 1981.
- Moretta**, Eugene L. *Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos*. México: FCE. 1985.
- Muschg**, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras. México: FCE. 2007.
- Olea**, Franco Rafael y Anthony Stanton (editores). *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: Colegio de México. 1994.
- Owen**, Gilberto. *Obras*. Edición de Josefina Procopio. México: FCE. 1996.

- Owen**, Gilberto. *Me muero de Sin Usted. Cartas de amor a Clementina Otero*. México: Siglo XXI. 2004.
- Pagues**, Daniel-Henri. *De la imagería cultural al imaginario*. En. *Compendio de literatura comparada*. Dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel. Traducido con ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. México: Siglo XXI. 1994.
- Palou**, Pedro A. *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. México: El Colegio de Michoacán. 1997.
- Paz**, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE. 2003.
- Paz**, Octavio. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Trillas. 1988.
- Paz**, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Six Barral. 1997.
- Ponty-Merleau**, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Península. 2000.
- Puccini**, Dario. *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. Trad. Esther Benítez. México: FCE. 1997.
- Quirarte**, Vicente. *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México: UNAM. 1990.
- Raymond**, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. Juan José Domenchina. México: FCE. 2002.
- Rella**, Franco. *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*. Trad. Andrea Fuentes Marcel, con el asesoramiento del mismo autor. Barcelona: Paidós. 1992.
- Rey**, Jean-Michel. *Paul Valéry. La aventura de una obra*. Trad. Laura Estela López Morales. México: Siglo XXI. 1997.
- Rodríguez**, Juan Carlos. *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. España: Renacimiento. 1994.
- Sarduy**, Severo. *El barroco y el neobarroco*. En *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI. 1996.
- Segovia**, Tomás. *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*. México: FCE. 2001.
- Sepúlveda-Pulvirenti**, Emma. *Donde termina el poema empieza la poesía: la página en blanco como lenguaje*. En Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universitat de Barcelona. Tomo IV. Publicadas por Antonio Vilanova. Barcelona: Edit. PPU. 1992.
- Sheridan**, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE. 1993.
- Stanton**, Anthony. *Octavio Paz y los «Contemporáneos»: la historia de una relación*. En Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universitat de Barcelona. Tomo IV. Publicadas por Antonio Vilanova. Barcelona: Edit. PPU. 1992.

## Fuentes en línea

**Bradú**, Fabienne (1986, enero). Los *Contemporáneos ayer* de Guillermo Sheridan. *Letras Libres*. Vol. 10. Núm. 110. Recuperado el 16 de agosto de 2007, de <http://letraslibres.com/pdf/1881.pdf>



**Cuesta**, Jorge (1987). Jorge Cuesta. Sonetos. *UNAM*. Recuperado el 31 de agosto de 2010, de [http://books.google.com.mx/books?id=xHMtrnaAZuYC&printsec=copyright&source=gbs\\_pub\\_info\\_s&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=xHMtrnaAZuYC&printsec=copyright&source=gbs_pub_info_s&cad=3#v=onepage&q&f=false)

**García Ponce Juan** (1980, julio). Obras de Gilberto Owen. *Letras Libres*. Vol. 4. Núm. 44. Recuperado el 16 de Agosto de 2007, de <http://letraslibres.com/pdf/716.pdf>

**Sheridan**, Guillermo (1984, febrero). México, los “Contemporáneos” y el nacionalismo. *Letras Libres*. Vol. 8. Núm. 87. Recuperado el 16 de agosto de 2007, de <http://letraslibres.com/pdf/1291.pdf>

**Sheridan**, Guillermo (1996, octubre). Gilberto Owen y el torbellino rubio. *Letras Libres*. Vol. 20. Núm. 239. Recuperado el 16 de agosto de 2007, de <http://letraslibres.com/pdf/4904.pdf>

**Tovar** de Teresa, Guillermo (1994, enero) Hallazgo en torno a los Contemporáneos. *Letras Libres*. Vol. 18 Núm. 116. Recuperado el 16 de agosto de 2007, de <http://letraslibres.com/pdf/4067.pdf>