



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE
MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

T E S I S

Remitificación y simbolismo en *Perseo vencido* de Gilberto Owen

Que para obtener el título de:
Licenciado en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Dorian Javier Rillo Jaramillo

Asesor:
Dr. Francisco Javier Beltrán Cabrera

Toluca, Estado de México, 2021.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. CONSIDERACIONES SOBRE LA POESÍA DE GILBERTO OWEN	7
3. MITO.....	10
4. SÍMBOLO	15
5. DIFERENCIA ENTRE LENGUAJE MÍTICO Y LENGUAJE SIMBÓLICO	18
6. EL LENGUAJE MÍTICO-SIMBÓLICO Y EL LENGUAJE POÉTICO	26
7. MADRIGAL POR MEDUSA.....	32
8. DÍA VEINTE, RESCOLDOS DE CANTAR	44
9. REGAÑO DEL VIEJO	54
10. BOOZ ENCUENTRA A RUTH.....	67
11. CONCLUSIONES	77
12. BIBLIOGRAFÍA.....	84

1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de Gilberto Owen necesariamente se tiene que conocer acerca de su contexto, ya que su poesía nació alrededor de un grupo llamado los Contemporáneos. Poetas polémicos ante la sociedad en la que se desenvolvían y por la actitud que tomaban ante ella, su labor implicaba una búsqueda y una exploración de caminos nunca recorridos, al menos en la manera en que este grupo lo hizo. Es así como la poesía de Gilberto Owen es sin duda una de las obras más ricas y complejas de la producción literaria de la época que inició en el año de 1925.

Tomás Segovia, escritor prolífico y estudioso de la obra de Gilberto Owen, apunta que uno de los objetivos principales de este grupo de poetas mexicanos era «hacer de los latinoamericanos los contemporáneos de todos los hombres» (Segovia, 2001: 8). Para la sociedad mexicana esto no era un acto que mereciera reconocimiento; salir apenas de una revolución exigía el exaltamiento de la patria, afirmar una individualidad que necesitaba el pueblo. Justo en este punto es donde los Contemporáneos adquieren ese carácter ambiguo, pues ellos buscaban esa individualidad por medio de la universalidad y no por una exaltación en sí de lo mexicano.

Uno de los aspectos importantes es que en la poesía de estos poetas se reflejaba no tan solo su destino o su vida, sino que ese destino «se insertaba sin embargo en una significación más profunda que rebasaba la vida personal del poeta» (Segovia, 2001: 10), al mismo tiempo de reflejar sus propios intereses estaban afirmando esa individualidad latinoamericana y de su propio país; representaban una renovación del pueblo por medio de una poesía distinta, llena de sentimientos y emociones expresadas de una manera particular.

Esta actitud que ellos mantenían ya existía antes, uno de los mayores precursores fue Ramón López Velarde, quien a partir de una «poesía más

íntima y susurrante [...] logró a la postre, sin haberlo buscado, encarnar el “alma” de ese pueblo nuevo» (Segovia, 2001: 11).

El grupo de los Contemporáneos se puede definir como una dualidad continua, digámoslo de esta manera, porque en sus similitudes se pueden ir vislumbrando sus diferencias. Todos los integrantes de este grupo tienen en común un deseo de renovación y una sed intelectual, la necesidad insistente de estar adquiriendo nuevos conocimientos.

Sus principales antecedentes son la vanguardia y el surrealismo, cada uno de ellos fue tomando estos elementos y aplicándolos a su poesía de manera distinta. Para Xavier Villaurrutia es la noche, la muerte y el sueño; José Gorostiza refleja más el aspecto filosófico, pero enfoquémonos en este momento en Gilberto Owen.

Dos de las características principales de su poesía son el aspecto intelectual y el ritmo del habla: «Un poeta como Owen no busca el lenguaje popular, sino hablado, y no intenta traducir sus elementos, sino su ritmo» (Segovia, 2001: 16). El caso de este poeta es particularmente complejo, para hablar de su poesía habrá que tomar otros elementos importantes de ésta; por una parte nos encontramos con sus múltiples referencias a libros y a pasajes mítico-simbólicos. Es aquí donde entramos en la dificultad para leer su poesía puesto que este poeta recrea dichas referencias, recrea las historias inmersas en ellas:

Veamos entonces que otro rasgo de ese estilo, las constantes alusiones librescas, que podría parecer menos necesario, es cuando menos eficaz para la creación de este ambiente [...] el sentido de la poesía es justamente el mismo que el poeta trata de instaurar en el momento preciso en que lo leemos, la consagración de los lugares y de los acontecimientos [...] No se trata ya lo vemos, de que la vida sea libresca; son más bien los libros los que están invadidos, obsesionados por la vida. Es lo contrario de una vida poetizada: una poesía viviente [...] es Homero el que se ve obligado a entrar en la cama desecha por el insomnio de los amantes dolorosos (Segovia, 2001: 22-23).

La esencia de la poesía de Gilberto Owen es precisamente lo que se mencionó en la cita anterior, no es la transmisión de los libros a la vida sino al revés, la misma experiencia de la vida se le transmite a las historias de los libros y es aquí donde podemos ver el punto culminante de su poesía, esa recreación de las referencias a mitos, símbolos y libros mediante la propia vida.

En este punto es donde entra el papel del mito, específicamente la remitificación que en el presente trabajo se considera como la resignificación de lo mítico, aspecto que se trabajará principalmente sin dejar o quitar importancia a uno de los pilares de este trabajo que es el símbolo, para esto tendremos que estudiar más a fondo el lenguaje utilizado por Gilberto Owen. Encontrar el sentido del mito y del símbolo en su poesía implica estudiarlo profundamente.

Principalmente, se abordarán los conceptos básicos que son el mito y el símbolo; se definirán sus características principales para poder identificar sus similitudes y diferencias, con esto se podrá ver la forma en la que se complementan dichos conceptos pero también sus características individuales. Será necesario profundizar tanto en los puntos de unión como en los de quiebre de estos dos conceptos que sostendrán todo el trabajo de investigación, con el objetivo de adentrarnos al mundo poético que Gilberto Owen crea, específicamente a la forma en la que se comporta tanto el símbolo y el mito dentro de su poesía, es decir, la función que desarrollan pero también el producto que ese mismo proceso produce.

Será imprescindible enfocarse en los siguientes tipos de lenguaje: el mítico, el simbólico y el poético. Este último también se definirá y contrastará con los otros en uno de los apartados, pues es uno de los elementos clave para definir detalladamente los conceptos mencionados; una vez que se hayan descrito estos tres tipos de lenguaje se tendrá una noción clara, la cual es necesaria para poder hacer un análisis a fondo del modo en el que está estructurado *Perseo vencido*.

Posteriormente se analizarán algunos de los poemas contenidos en la obra más destacable de Gilberto Owen, en sí, se aplicará la noción obtenida de los conceptos estudiados para dar un análisis interpretativo a cada uno de los poemas que se estudiarán. Encontrar la manera en que están configurados estos tipos de lenguaje será imprescindible, tal configuración se descifrá por medio de la interpretación de los poemas que nos dejarán ver cuál es la aportación tanto del mito y del símbolo; la forma en la que al sumarlos le dan una particularidad al lenguaje poético y a esa remitificación o renovación del significado que nace a partir de un giro repentino, que se le da a las innumerables referencias en cada uno de los versos.

2. CONSIDERACIONES SOBRE LA POESÍA DE GILBERTO OWEN

Algunos conceptos son importantes y tienen que ser retomados para poder seguir escribiendo posteriormente sobre la poesía en cuestión y del tema principal de este trabajo: la remitificación. En *Gilberto Owen o el rescate* Tomás Segovia propone una liberación de la poesía del escritor, alejar la poesía de una cierta crítica académica y una institucionalización que no lleva a nada:

...rescatarlo incluso de cierta frivolidad, tal vez ingenua pero poco inocente, que hace que en los medios académicos se prefiera la amodorrada inercia de escribir siempre sobre las obras que más se ha escrito, especie de “escalada” literaria [...] que provoca un desequilibrio totalmente patológico (Segovia, 2001: 38).

El rescate del que se habla va de la mano con la evolución que debe tener la poesía y que tiene la poesía de Gilberto Owen, es el dinamismo que adquiere el lenguaje poético y sus múltiples significaciones: «La obra así no está nunca dada, sino en todo caso ofrecida y más exactamente propuesta. Su pasividad es engañosa: si se deja recorrer [...] al derecho y al revés, es porque está segura de ser inagotable e inapropiable» (Segovia, 2001: 41). La obra poética de Owen va más allá del simple significado de las palabras, no se queda estática, el rescate propone retomar su esencia, el verdadero ser de su contenido y no su superficialidad.

Una de las características principales de este poeta es que le gustaba enmascarar su poesía, pues está llena de significaciones escondidas en versos que no parecieran tener algún mensaje oculto. La vida es uno de los puntos más importantes en su poesía; implementaba cierto laconismo, pero es en este punto, menciona Tomás Segovia, en el que hay que hacer la diferenciación, esta máscara y este laconismo hay que verlos desde el punto de vista del poeta y no del individuo en sí, esto permitirá que la poesía no se quede en el mero hecho autobiográfico, sino que adquiera una resignificación total.

A Gilberto Owen no le interesaba que su obra fuera una de las más estudiadas por las grandes instituciones y los mejores académicos, su poesía más bien pertenecía a la vida misma y no al proscenio como lo refería Tomás Segovia: «Precisamente el llamado al rescate del sentido nos llama a que lo saquemos a la calle, a la intemperie» (Segovia, 2001: 47), por decirlo de otra manera, esta poesía no fue hecha con el fin de encontrar algo, más bien es el naufragio y la pérdida las características que nos llevan a la posibilidad de definir lo que este poeta proponía o percibía como poesía.

Ahora enfoquémonos en uno de los conceptos que Tomás Segovia propone en su ensayo. El lenguaje poético tiene una serie de suplantaciones en las que una palabra o una frase están en constante relevo, en un cambio y en una evolución que adquiere muchos significados. Un ejemplo que se encuentra, en el poema *Sombra*, es la imagen de la luz:

Es una suplantación, pero una suplantación que toma el relevo. El rayo de luz suplanta a la estrella, muerta para más señas. Podría no estar muerta; de todos modos aquí no estaría ella: el rayo de luz habría tomado el relevo: es ahora su signo. Pero la estrella es recíprocamente el sentido de ese signo (Segovia, 2001: 49).

Estos constantes cambios son los que van formando el concepto de la poesía de Gilberto Owen, es un lenguaje sencillo y complejo a la vez. Los significados literales de la palabra no son los que importan tanto aquí, lo importante es «preguntar en qué sentido se están *usando* esos significados» (Segovia, 2001: 50).

Propongamos otro ejemplo para tener en claro el concepto de sentido en la poesía que conforma *Perseo vencido*: «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» (Owen, 1996: 70). En los versos anteriores se encuentran las siguientes palabras clave: *mar, Homero, Joseph Conrad, rostro desierto y que nada espere*. Son palabras que por separado no tendrían la misma

fuerza poética que conjuntamente logran; es decir, el sentido es el conjunto de significaciones que Gilberto Owen inserta en estos versos por medio de dichas palabras, pero no en el campo de lo literal sino de lo ambiguo. Leer en el rostro desierto y ahí encontrar nada; desierto y arena, rostro vacío, Gilberto Owen convierte al rostro humano en un paisaje desértico, ¿que nos podrá decir esto? Tal vez quiso describir un rostro sin expresión alguna o en el que ya no existe encanto; juegos de palabras que al mismo tiempo de no explicar nada te lo explican todo.

Uno de los conceptos más importantes para centrarnos en el punto principal de esta investigación es el sentido, el significado forma parte de éste claro está, pero dicho sentido es el que nos dará la pauta para poder hablar de esa reconstrucción del lenguaje poético, donde lo mítico y lo simbólico son aspectos fundamentales dentro de la poesía estudiada. Y es aquí donde tendremos que empezar a diferenciar y a definir el lenguaje mítico y el simbólico.

3. MITO

Definir el mito es una parte fundamental para el tema que ahora nos interesa. Se tomarán como principales referencias a cuatro autores para el desarrollo de dicho concepto, el filósofo Mircea Eliade que estudió a profundidad los mitos y su estructura, Lluís Duch dedicado a estudios que giran en torno al mito y a la religión, José Ferrater creador de uno de los diccionarios de filosofía más difundidos durante la segunda mitad del siglo XX y Walter Brugger autor de un diccionario dedicado a esta disciplina. Partiremos de la noción que a continuación se dará para llegar a comprender el papel del mito en la poesía de Gilberto Owen.

El mito es un fenómeno muy importante para comprender a la humanidad, pero para explicar a ésta primero tendrá que explicarse el acontecimiento mítico en su totalidad. En las siguientes líneas se expondrán los aspectos fundamentales que giran en torno al mito, pero también se realizará una reflexión acerca de éste, de las perspectivas en las que se ha abordado y qué tan importante puede llegar a ser para el ser humano y su vida, puesto que con el paso del tiempo el concepto se ha reducido a una significación que no refleja su verdadera esencia.

Para entender el concepto de mito hay que tener en cuenta principalmente las formas en las que éste puede ser comprendido. El mito puede ser una «personificación de cosas o acontecimientos» (Ferrater, 1971: 210) en el que se refleja el pensamiento y una manera de explicar la concepción de la vida, también el ser humano puede tomar el contenido del mito literalmente y, a su vez, simplemente ignorarlo «alegando que todo lo mítico es falso» (Ferrater, 1971: 210).

La concepción de que el mito es falso y que lo ha marcado durante toda su existencia se debe en gran parte a la fuerte crítica que tuvo por parte de los racionalistas griegos, de ahí que se tomara la equivalencia de que el mito era lo mismo a la falsedad, sin advertir que éste configuraba el

pensamiento humano. La razón por la cual los racionalistas griegos tenían esa perspectiva era porque tomaban las narraciones de Homero como fundamento de su crítica en la que no podían concebir una mitología en la que los dioses fueran injustos e inmorales (Cfr. Eliade, 2000: 130), pero sin darse cuenta de una de las características importantes del mito: «El mito no es, en sí mismo, una garantía de bondad ni de moral. Su función es revelar modelos, proporcionar así una significación al mundo y a la existencia humana» (Eliade, 2000: 127).

El mito no pretende dar pautas o reglas de comportamiento o decir lo que está bien o mal, sino que actúa como interpretación, en otras palabras el mito es un código, se convierte en lenguaje, revela las formas de la existencia humana, es inmanente al ser humano, no se puede concebir sin él puesto que explica y surge desde los orígenes y raíces de éste. Tomando en cuenta esto es importante reflexionar y cambiar el concepto que se tiene acerca de que el mito es sinónimo de falsedad y no confundir lo falso con la palabra ficción; una vez entendido este fenómeno se podrá llegar a la conclusión de que el mito es sinónimo de realidad, de una realidad que necesitaba ser explicada por medio del pensamiento humano.

Una de las formas más importantes de estudiar al mito es tomarlo alegóricamente y es aquí cuando «se convierte en un relato que tiene dos aspectos, ambos igualmente necesarios: lo ficticio y lo real» (Ferrater, 1971:210). Es ficticio porque lo que está narrado ahí no ocurrió pero de alguna manera refleja lo que sucede en la realidad.

Una vez que se han explicado las formas en las que el mito puede ser considerado, una definición podría ser la siguiente: «...el mito se define por aquello que no es, en una doble oposición a aquello que es real, por una parte (el mito es ficción), y a aquello que es racional, por otra (el mito es absurdo)» (Duch, 2002: 44). El mito actúa como una dualidad: para el mundo racional es absurdo, pero al mismo tiempo y necesariamente debido

a su naturaleza, también refleja lo real puesto que es un constructo del mismo ser humano.

Partiendo de esta definición se plantearán algunas de sus características más importantes, una de ellas es que el mito es estático en todos los tiempos, es decir, «lo que jamás deja de ocurrir y que, como paradigma, vale para todos los tiempos» (Ferrater, 1971: 210). El contenido mítico no se queda relegado al pasado sino que sufre una serie de actualizaciones, pero en sí la esencia es la misma, el mito por lo mismo de que es una creación humana no tiene un límite temporal: «No está limitado al pasado o a una determinada época, sino que constituye una concepción del universo a la que puede acudir en todos los tiempos una humanidad ingenua» (Brugger, 1983: 371). En la época que sea el ser humano puede estudiar los mitos y en éstos encontrará una perspectiva de la vida, una cosmogonía en la que se encuentra la esencia de la especie humana, el mito entonces funge como «una seria reflexión al entorno de los aspectos más decisivos y fundamentales de la existencia humana» (Duch, 2002: 45).

A través del tiempo mítico mencionado anteriormente se pueden definir otros de los aspectos esenciales del mito que no se pueden pasar por desapercibidos: el del rito y la reactualización. En la sociedad a lo largo de la historia se han practicado un sinnúmero de rituales fundamentados en las concepciones míticas del mundo, un ejemplo de esto es el siguiente: «...cuando un arrozal no medra, alguien que conoce las tradiciones míticas relativas al arroz se traslada al campo [...] al recitar el mito de origen, se obliga al arroz a mostrarse hermoso, vigoroso y tupido, como era cuando apareció por primera vez» (Eliade, 2000: 24). Por medio del rito, que es como una especie de ceremonia o festejo, se reactualiza el mito, es decir, el ser humano al realizar el ritual sin importar el tiempo o época en la que se encuentre entra en un tiempo mítico, se retorna al mito en sí y se reactualiza:

Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera «contemporáneo» de los acontecimientos evocados, se comparte la presencia de los dioses o de los héroes. En una fórmula secundaria, se podría decir que, al «vivir» los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo «sagrado», a la vez primordial e indefinidamente recuperable (Eliade, 2000: 26).

El mito es totalmente recuperable sea el tiempo que sea, el tiempo mítico no es cronológico, el hombre puede adentrarse a él mediante el rito, ya sea para recordar sus orígenes o para ver de qué manera se configuró una de sus armas más importantes: el pensamiento. Mediante el rito el hombre se adentra al mundo divino, se eleva a lo real a su trascendencia, se conoce a sí mismo integrándose a sus raíces para volver a florecer en un mundo en el que lo verdadero o la realidad parecen ser muy distintos, parecen haberse perdido en cuestiones superficiales, y aquí sí se utiliza correctamente la palabra, totalmente *falsas*. Con el paso del tiempo la humanidad ha caído en contradicciones de las que no puede salir sin acudir por ayuda al pensamiento mítico; a ese retorno que ofrece un reconocimiento para poder volver a dar vida a algo que muere, el mito es la vida que todos los seres humanos poseen, punto que fundamenta que el mito en vez de ser concebido como algo falso debe ser asimilado como una realidad.

Si el mito es vida, entonces, inevitablemente tiene un carácter universalista, ya que actúa en función de cualquier tipo de sociedad, cultura o individuo:

...todas las creaciones literarias, filosóficas, jurídicas y lógicas que irán surgiendo en el transcurso de los tiempos se hallarán predeterminadas, negativa o positivamente, por una «profundidad mítica», la cual no constituye un punto de partida que se haya superado (o que se deba superar), sino una atmósfera real, pero imprecisa, que con frecuencia adopta una forma *inconsciente*, ancestral, no directamente tematizada ni tematizable, en todo el pensamiento y en todo el resto de las actividades del ser humano [...] pertenece más al ámbito de lo *implícito* que al de lo *explícito* (Duch, 2002: 46).

La cita anterior toca varios aspectos fundamentales del mito, el primero es que toda creación del ser humano está incondicionalmente marcada por una profundidad mítica, de esta manera se concluye que la realidad es el mito mismo, como se mencionó anteriormente, pues éste facilita tanto la reflexión como las constantes preguntas que formula la humanidad en torno a sí misma. El mito es la conciencia misma de la humanidad, pero al mismo tiempo es inconsciente a pesar de ser esto una contradicción, ya está inmerso en nuestra vida, en nuestra cotidianidad. El mito se concentra en el origen, en lo ancestral; está tan arraigado en nuestra naturaleza humana que se vuelve inconsciente, imperceptible, está implícito en la conciencia de las personas.

4. SÍMBOLO

Definir al símbolo es una cuestión importante para podernos orientar en el desarrollo de este trabajo, dicho concepto es uno de los más importantes para la poesía de Gilberto Owen, puesto que está llena de simbología; de múltiples significaciones que enriquecen pero que al mismo tiempo la hacen más compleja. Para entender lo que es el símbolo tendremos que explicar algunas de sus características más importantes, para hacerlo se tomarán en cuenta los estudios del símbolo realizados por Mauricio Beuchot, filósofo enfocado a la hermenéutica. Al igual se considerará uno de los ensayos escritos por Tomás Segovia que fungió como un punto clave en el reconocimiento y estudio de la obra escrita por Gilberto Owen.

La etimología y una primera definición son los aspectos que nos acercarán principalmente a su significado: «El símbolo (del griego “symbolon”, formado de “syn” y “ballo”: arrojar o yacer conjuntamente dos cosas que embonan entre sí y, por lo mismo, que son partes de una más completa), es el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones» (Beuchot, 2004: 144). El símbolo, como lo dice esta primera definición es unificador, está compuesto de dos polos que se unen para formar la simbolización, un primer polo es la denominación ya conocida, específica, un concepto ya establecido. Por otra parte, está el trasfondo de significados que puede adquirir este primer polo, y es así como nace el símbolo.

El símbolo está formado por dos partes, como se mencionó anteriormente: «Tenemos la parte individual o concreta del símbolo, y ella nos lleva a la universal y abstracta; la sensorial nos lleva a la conceptual; la corporal a la espiritual» (Beuchot, 2004: 144). La parte concreta del símbolo te lleva a la parte abstracta, es decir, una parte literal que tiene un solo significado te lleva a otra con muchas representaciones totalmente distintas, una vez dicho esto se puede decir que: «El símbolo es factor de

reunión, de comunidad» (Beuchot, 2004: 144). El símbolo actúa solo al reunir las partes que lo conforman, sin esto no podría cumplir su función.

Otra de las características importantes es que «el símbolo se puede interpretar a condición de vivirlo; esto es, mientras más se viva, mejor se interpretará...» (Beuchot, 2004: 145). La parte vivencial del símbolo es algo elemental dentro de la poesía de Gilberto Owen, su poesía habla de la vida, de la experiencia de vivir, el lenguaje de este poeta es sencillo y cotidiano y es aquí donde radica su complejidad, pues a pesar de ser así él logra insertar símbolos que en realidad son difíciles de entender, que se esconden bajo palabras que a primera vista parecen expresar cosas literales o sencillas, pero que tienen múltiples caminos interpretativos.

Partiendo de esta definición de símbolo se podrá explicar la perspectiva de Tomás Segovia acerca de este lenguaje simbólico. Dicho autor apunta en su ensayo *Owen, el símbolo y el mito* que casi todos los poetas, sino es que todos, tienen en común la mitificación de lo que les rodea, «tratando la propia vida como si fuera un mito y tratando los mitos como si fueran la propia vida» (Segovia, 2001: 59), esto se puede precisar a través del lenguaje mítico, el simbólico y el poético.

También menciona que desde el título del poemario, *Perseo vencido*, ya está implícita la creación de un nuevo mito, sin confundirlo éste con la leyenda. Este poeta retoma los mitos como algo real, que en verdad existe, una de las afirmaciones que son importantes y que nos dejan ver la perspectiva de Gilberto Owen es la siguiente: «...contra el dogmatismo del mito Owen usa un lenguaje figurado que pide ser leído simbólicamente, pero contra los que heredan ese dogmatismo acusando a la vez de falsedad al mito, Owen toma en serio la existencia de Medusa» (Segovia, 2001: 63).

Con esto Tomás Segovia distingue tres tipos de discursos: el mítico, el simbólico, y el de la experiencia objetiva. El mito tiene dos polos, se puede tomar como un lenguaje figurado, pero también como un lenguaje literal. El símbolo hereda este lenguaje mítico.

«Ricoeur propone que todo mensaje simbólico tiene en efecto dos sentidos, uno literal y otro simbólico» (Segovia, 2001: 66), pero el autor menciona que estos sentidos no se deben de confundir, que la interpretación no es lo mismo que la descodificación: «doble sentido quiere decir doble interpretación, y no superposición de una descodificación y una interpretación» (Segovia, 2001: 68).

«La interpretación literal es [...] la confrontación del mensaje con un “estado de cosas” (real o imaginario, concreto o abstracto [...]) Propondremos pues que no hay más que tres clases de interpretación: literal, simbólica y mítica» (Segovia, 2001: 69). La verificabilidad del enunciado mítico solo podrá ser fuera del mundo, la poesía de Gilberto Owen al confrontarla con los estados de las cosas «...no conduce [...] ni a la verificación, ni a la falsificación...» (Segovia, 2001: 71), así como el simbolismo no busca en qué sentido hay un estado de cosas o si existe verdad en el enunciado, por el contrario, busca en qué sentido hay sentido.

Otra de las características del simbolismo es la siguiente: «...si el saber es sentido directo y el simbolismo sentido de ese sentido, o sea sentido del saber, la aplicación de un saber a sus objetos no es una operación de ese saber, sino una operación sobre ese saber» (Segovia, 2001: 63). Entendiéndolo de esta manera, el símbolo es una operación sobre el sentido de la información dada, es decir, el sentido del sentido.

5. DIFERENCIA ENTRE LENGUAJE MÍTICO Y LENGUAJE SIMBÓLICO

El mito y el símbolo son elementos que al estudiarlos exigen ser tratados con atención y cuidado, pues son dos formas de lenguaje que podrían confundirse con facilidad por el hecho de que funcionan de una manera muy similar, a la vez, comparten características que posiblemente pudieran llevar a considerarlos como un solo concepto. La situación central en esta cuestión es que a pesar o gracias a sus similitudes existe esa diferenciación entre estos dos tipos de lenguaje, ese límite en el que se puede apreciar lo mítico de lo simbólico.

En páginas anteriores se desarrolló una definición del mito así como una reflexión acerca de éste, también se abordó el tema del símbolo al mencionar algunas de sus particularidades importantes, toca ahora referirse a estos dos aspectos, pero desde su estructura, desde la forma en que están contruidos para tratar de definir sus principales diferencias y con esto llegar a comprender mejor la poesía que estudiaremos y analizaremos posteriormente. Para desglosar estos puntos clave se tomará como base la propuesta que Tomás Segovia plantea en su ensayo *Owen, el símbolo y el mito*, del cual anteriormente ya se han tomado algunas ideas para definir el concepto de símbolo.

Empecemos primero por analizar el lenguaje mítico, para ir esclareciendo ideas, a manera de apertura podemos comenzar citando las siguientes palabras que ya van delimitando y orientando este análisis: «El mito está construido como el lenguaje figurado, y a la vez funciona como el lenguaje literal [...] tiene una traducción literal y esa traducción es su verdadero sentido» (Segovia, 2001: 63-65) lo que en este conjunto de oraciones se aprecia es una contradicción que, sin embargo, refleja la construcción del lenguaje mítico. Por una parte: «El mito no oculta nada y no pregonada nada: deforma: el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión» (Barthes, 2010: 222), esa deformación del lenguaje es a la que llamamos el sentido figurado, es decir, una especie de molde o forma

aspecto del cual no puede prescindir, es imposible, pues sin esto la función del mito se desvanecería.

El lenguaje figurado al que nos estamos refiriendo es lo que constituye al mito, lo que le permite ser y existir. En otras palabras, podemos afirmar, como lo mencionamos antes, que el mito es un molde, una forma de presentar algo. Tal es la esencia del mito, lo que importa es la manera en que está presentada alguna situación. Tomás Segovia lo plantea con la siguiente afirmación:

...lo que más cuenta es la sucesión misma, que va transformando la descripción de esa escena en la descripción de una figura. No interpretamos la intención de esa descripción como la de darnos noticia de un suceso, sino como la de mostrarnos una figura [...] El suceso aparece como «ficción», lo cual no quiere decir exactamente que nunca existió como suceso, sino que para el caso da igual. Es indiferente para el modo de interpretar que Medusa sea un ser en cuya existencia creemos absurdamente, o en cuya existencia no creemos, o cuya existencia es comprobable. En cualquiera de los tres casos podemos hacer de ella una figura y eso es lo que cuenta. Lo que el poeta nos sugiere con ello es que lo que le interesa en el mito es que es una figura: lo toma así en su función simbólica y no en su función explicativa (Segovia, 2001: 78).

Lo verdaderamente importante en el lenguaje mítico es la variedad de formas en las que se puede presentar un suceso, este acontecimiento presentado por la figura mítica no quiere decir que carezca de importancia, pues es la otra parte que también configura al mito. Tomás Segovia distingue dos elementos o funciones que complementan y construyen totalmente al mito, que es su función simbólica y su función explicativa.

La función simbólica del mito se refiere a lo que hemos venido diciendo, a esa inflexión en el lenguaje, a las formas de presentar algo, a no pronunciarse con un lenguaje directo. Dicha función simbólica del mito nos da cuenta de que en éste está contenido el lenguaje simbólico, tema al que volveremos en líneas posteriores. Lo que ahora importa es analizar la otra parte del mito; su función explicativa, cuando el mito también funciona como lenguaje literal, lenguaje que –según Tomás Segovia– es el verdadero

sentido del mito. Una característica relevante del mito es que delimita, mediante su función simbólica o dicho de otra manera su estructura o forma encierra algo que quiere ser explicado de una forma concreta, veamos lo que menciona Tomás Segovia al respecto:

Una metáfora interpretada en un sentido es un mito, porque está interpretada literalmente. Si Medusa literalmente me ha vencido, si he luchado materialmente con el ángel y si soy en los hechos Sindbad, soy un héroe mítico. Lejos de ser divagadora y delirante, la actitud mítica es querer saberlo todo [...] Es partir de que sólo se puede decir lo que se sabe, que todo lo que tiene sentido es a la vez verdadero y que además hay que explicarlo todo [...] el mito sería lenguaje figurado llenado (Segovia, 2001: 72).

En la cita anterior se presenta una definición concreta y concisa de lo que es el lenguaje mítico, se trata de una figura del lenguaje (metáfora), conciliando esto con la idea de inflexión que Roland Barthes menciona, lo importante aquí es que dicha figura del lenguaje sea interpretada en un solo sentido, pues el mito a pesar de su estructura contradictoria pero necesaria, la cual está formada de una parte simbólica y una literal, trata de encerrar o abarcar una sola significación. Este lenguaje no busca una multiplicidad de significados, sino que intenta profundizarse en la explicación de una sola pregunta. Esta necesidad del lenguaje mítico por querer abarcar y encerrar una sola cuestión surge por su inquietud o por decirlo de otra manera de una de sus funciones, la explicativa: «...la mentalidad mítica quiere explicarlo todo [...] es impaciente e interesada. Necesita explicar de una vez y sintéticamente» (Segovia, 2001: 76).

Esto da razón a la afirmación donde Tomás Segovia menciona que el mito es lenguaje figurado llenado, entonces, el mito es una forma, una figura, una inflexión del lenguaje, pero no vacía, sino llena de un solo sentido, de una explicación acerca de algo concreto, querer saber, querer explicar de una manera determinante, en la que el mito es forma y sentido a la vez, es un fenómeno que contiene y delimita algo que necesita ser interpretado y justificado. Para tratar de aclarar un poco más la temática

que estamos tratando, nos acercaremos brevemente a un ejemplo del lenguaje mítico.

Uno de los mitos que el poeta estudiado en esta ocasión retoma y que se profundizara más adelante es el de Orestes. Para efecto del análisis, es necesario comenzar deduciendo las partes principales de este mito; una de ellas es la del lenguaje figurado, es una forma, un molde, una inflexión. Esta forma del mito es la narración misma, los sucesos descritos, las acciones, el desarrollo de lo narrado, los actos que Orestes ejecuta como el asesinato de su madre por vengar la muerte de su padre, la persecución por parte de las Erinias hacia el protagonista y la forma de reaccionar por parte de la sociedad en la que se desarrolla la historia.

Estos elementos constituyen esta parte figurada o simbólica del mito, esta manera en la que se cuenta algo que no es verificable en el plano de la realidad, por ejemplo, todos los elementos sobrenaturales que aparecen, las profecías y los dioses que intervienen, aunque dichos elementos no sean comprobables, cumplen la función de expresar y delimitar algo que quiere y necesita ser explicado.

La otra parte que conforma al mito es la del sentido en que se toma la manera de contar algo. El mito de Orestes refleja una problemática a la que los seres humanos se enfrentaban, a saber, encarna la manera de interactuar en una sociedad, el asesinato, la venganza, las consecuencias de los actos realizados, todo esto son ideas o conceptos que requerían ser explicados, pero es importante aclarar que dichos conceptos o ideas están delimitados por la forma mítica, son concretos y se les puede dar una interpretación en un solo sentido. El lenguaje mítico es un constructo del pensamiento que funciona para dar una respuesta específica y nada abstracta de cuestiones relevantes para el ser humano.

Cada mito existente encierra en esencia una explicación de algo sin acudir por ayuda a elementos imprecisos o con múltiples caminos de interpretación, sí se apoya de un lenguaje figurado, pero este tipo de

lenguaje no tiene que referirse necesariamente a caminos ambiguos que oculten significaciones distintas.

La otra parte importante que estudiaremos es la del lenguaje simbólico, éste está completamente ligado al lenguaje mítico; una de las características fundamentales es que «el lenguaje simbólico hereda el lenguaje del mito» (Segovia, 2001: 65). El símbolo se va a conformar de los dos elementos con los que está formado el mito: un sentido figurado y otro literal pero funcionando de una manera distinta. Como se mencionaba en el capítulo dedicado a definir el símbolo, éste lenguaje actúa sobre una información que ya está dada, actúa sobre el saber, interpretar simbólicamente no quiere decir interpretar el mensaje o el sentido literal de un texto o de alguna enunciación: «...descodificar un texto no es todavía interpretarlo y por consiguiente no es todavía encontrarle sentido» (Segovia, 2001: 68).

La interpretación simbólica va más allá de una descodificación, no es una confrontación literal u objetiva entre dos elementos, el que denomina y el objeto o situación a la que se refiere, sino que es la multiplicidad de sentidos en la que pueden funcionar estos elementos:

El sentido directo, si consideramos que el contenido de la enciclopedia son referencias a «estados de cosas» [...] verificados o verificables, es una relación bidireccional, que asigna al «estado de cosas» un sentido al relacionarlo con el enunciado y al enunciado un sentido al relacionarlo con el «estado de cosas». El enunciado simbólico no produce ese sentido, sino que se refiere a él. Su interpretación no busca en qué sentido hay un «estado de cosas» o en qué sentido hay verdad en el enunciado, sino más bien en qué sentido hay sentido (Segovia, 2001: 72).

Lo anterior explica claramente cuál es esta relación entre el enunciado y el estado de cosas, lo cual por ningún motivo hay que confundirlo con una interpretación simbólica porque, como bien se menciona, lo simbólico se enfoca o se concentra específicamente en cómo utilizar y de qué formas hacer funcionar ese sentido que existe entre el enunciado y lo que designa éste, entonces, el lenguaje simbólico en vez de

objetivo y concreto, es abstracto y disperso. Démonos cuenta que aquí ya estamos mencionando otra de las diferencias entre estos dos lenguajes que ahora estamos estudiando.

Entonces el lenguaje simbólico o «lo simbólico son más bien cosas tan etéreas como el guiño que esa doble interpretación representa entre hablante y oyente lo cual crea una solidaridad simbólica» (Segovia, 2001: 69), en este caso entre la poesía y su lector. De esta manera es como llegamos a la afirmación de que el lenguaje simbólico es etéreo y abstracto, es manipulable y adaptable, una forma de lenguaje que no pretende abrazar conceptos o ideales concisos, sino que estos conceptos o ideas los amplifica y los inserta en un mundo de significaciones. Mencionemos un pequeño ejemplo de la poesía de Gilberto Owen:

...y él se uncía a mi rueda alegremente
cuando nos tocaba perder.

Y éramos uña y carne en el dedo divino (Owen, 1996: 97).

Los versos citados pertenecen al poema *Regaño del viejo*, el cual se analizará posteriormente de una manera más puntual. Estos versos revelan un lenguaje simbólico inminente, existen en ellos una serie de elementos que si los intentamos leer en su interpretación literal encontramos un sinsentido, algo que no es verificable en el plano de lo real o con un estado de cosas, como lo menciona Tomás Segovia, los versos exigen ser leídos de una forma simbólica, cada palabra usada y el lugar donde se posicionan adquieren una significación distinta.

En estos versos se percibe una idea general de unión entre el sujeto lírico (la voz que enuncia) y el otro sujeto al que se refiere con el pronombre personal *él*, con las palabras *uncía*, *uña*, *carne* y *dedo* le da una

enorme potencia a la expresión de esta idea. Evidentemente el lenguaje simbólico le da un vuelco a estas palabras que no necesariamente están tratando de designar el objeto al que su sentido literal se refiere, simplemente lo usan como un medio para transmitir un sentido distinto.

Añadiendo a las palabras ya mencionadas otra como *rueda* se intensifica la expresión y cambia también esa significación, con dicha palabra podemos evocar algunas de sus significaciones simbólicas que han perdurado a lo largo del tiempo en ciertas culturas y con esto ampliar aún más el sentido. Se podría utilizar por ejemplo la noción de rueda como un elemento del cosmos y del ser, con lo cual claramente se aprecia que el lenguaje simbólico no se refiere al objeto en sí, sino a lo que existe detrás de él.

Con estos versos analizados en un espacio corto podemos apuntar que el lenguaje simbólico puede ser un entrelazamiento de palabras que generan ideas y éstas, a su vez, significaciones, así entre más se añadan elementos más se irá creando esa multiplicidad de sentidos que conforman este lenguaje, característica que es una constante junto con el lenguaje mítico en la poesía de Gilberto Owen.

Para finalizar este apartado mencionemos a manera de síntesis los puntos clave que marcan estas diferencias existentes entre el lenguaje mítico y el lenguaje simbólico. Primero hay que mencionar que el mito está conformado por dos polos: uno simbólico y otro literal, hay que entender que el símbolo existe dentro del lenguaje mítico. Por una parte el mito utiliza un lenguaje figurado, es decir, el mito es una forma, un molde que encierra algo que se quiere explicar, pero en un solo sentido y es aquí donde entra la otra parte del mito: la literal, que es la que trata de explicar y dar a entender todo lo que quiere ser expresado, pero de una sola manera, la objetiva y concreta.

El lenguaje mítico encierra y delimita ideas o conceptos concretos sin dar lugar a una multiplicidad de significaciones, aspecto que el lenguaje

simbólico sí permite, con esto podemos decir que «el enunciado mítico [...] consiste en reintroducir los símbolos en la enciclopedia, en clausurar la búsqueda, en resolver en un sentido concreto la interminable interpretación del símbolo» (Segovia, 2001: 72).

El lenguaje simbólico, a diferencia del mítico, es abstracto y permite ampliar las significaciones una y otra vez; mientras que el mito delimita, el símbolo abre posibilidades hacia el infinito, entrelaza y conecta elementos de distinta índole. Se tiene que mencionar que el lenguaje simbólico hereda el lenguaje del mito, también se conforma de dos partes –una figurada y otra literal–, pero en este caso el símbolo se mueve en el plano de los diferentes sentidos que puede adquirir ese sentido literal. Esa información que puede brindar un enunciado, el simbolismo la modifica.

Estos dos tipos de lenguajes tienen muchas características en común, pero a la vez son tan diferentes que funcionan y giran en torno a una contradicción constante, que al mismo tiempo los complementa y les permite estar en constante contacto, puesto que uno necesita del otro para poder subsistir y conformar formas de expresión tan complejas que enriquecen notablemente otro de los fenómenos del lenguaje que es la poesía.

6. EL LENGUAJE MÍTICO-SIMBÓLICO Y EL LENGUAJE POÉTICO

El lenguaje es uno de los fenómenos más importantes de toda la vida del ser humano. Como tal, se convirtió desde un inicio en el instrumento esencial de la comunicación y del pensamiento: configura toda nuestra existencia, es el medio elemental para representar la realidad que nos rodea. De ahí que trata de designar elementos de una manera concreta y específica, trata de discernir la relación que existe entre la palabra y el objeto a la que ésta se refiere. La función habitual del lenguaje es la de representar y comprender el mundo en el que vivimos al asir lo más fielmente el elemento que quiere interpretar o recrear.

La función primera del lenguaje da respuesta a la necesidad del ser humano por designar o poner nombre a todo lo que le rodea, a construir ese pensamiento tan complejo que nos caracteriza y que nos distingue como seres racionales, llamémosle un primer grado del lenguaje del cual se derivarán los demás tipos que ya hemos explicado: el mítico, simbólico y, en este apartado, el poético. Esta función ya mencionada se mueve en el ámbito de la literalidad, trata de ser lo más objetiva posible, sin embargo, este sentido literal y objetivo llega a ser violentado inevitablemente por la condición pero también por la relación entre el mundo, el ser humano y el lenguaje.

Dicha condición y relación que se mencionan aluden directamente a la naturaleza ineludible del hombre, justo como lo menciona Octavio Paz en su libro *El arco y la lira*:

La distancia entre la palabra y el objeto –que es la que obliga, precisamente, a cada palabra en convertirse en metáfora de aquello que designa– es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas [...] se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana (Paz, 2014: 35-36).

El ser humano en el instante en que adquirió la conciencia de sí mismo inmediatamente se separó del mundo natural y animal, creando de esta manera otro mundo distinto, el cual siempre ha estado alejado de la realidad exterior, de lo que rige al mundo externo. En otras palabras, el lenguaje creado por el hombre para nombrar ese mundo solo es su forma de verlo, mas no la única ni la principal, puesto que este ser solo es un elemento más del universo y no el centro de él, es por esto que el lenguaje por más objetivo que trate de ser no se logrará unir completamente a la realidad.

La reflexión anterior nos permite concluir que el lenguaje utilizado por el hombre siempre será un tanto metafórico o figurado, aunque trate de ser lo más apegado posible al mundo que le rodea, esta constante lucha existirá siempre. Aunque no será en todos los casos una limitante –si se le puede llamar de esa manera–, más bien dará lugar a otras formas del lenguaje. Veamos lo que menciona Octavio Paz acerca de esta característica del lenguaje:

Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora [...] La palabra es un símbolo que emite símbolos (Paz, 2014: 34).

Así es como se iguala de cierta manera el lenguaje, el mito, el símbolo y la poesía, pues todos estos elementos a pesar de que tienen diferencias tienen aspectos en común con los cuales interactúan para crear formas de expresión diversas. Concluyamos que uno de los elementos importantes del lenguaje es el simbólico debido a la condición natural del ser humano, y este lenguaje común a todos los seres humanos es el que utilizará el poeta para crear ese lenguaje poético con el cual expresará todo lo que sea necesario expresar.

Digamos puntualmente que el lenguaje poético está plagado de simbolismos y de un sentido figurado que nace desde la naturaleza humana. Dicho sentido será denominado más adelante por los estudiosos de la poesía como figuras del lenguaje, asimismo, se crearán materias especializadas como la retórica para encargarse de ordenar elementos que son muy importantes, en especial para el poeta que ahora se estudia. En su texto donde habla acerca de la poesía pura o poesía plena, nos dice: «Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas, y, por dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido [...] la poesía pura» (Owen, 1996: 228), refiriéndose a estas dos partes importantes del lenguaje poético: la forma o la estructura y el contenido.

La íntima relación entre el lenguaje mítico-simbólico y el lenguaje poético en la poesía de Gilberto Owen es la base de la mayoría de su poesía, pues el mito y el símbolo revisten todo el lenguaje poético que él utiliza. Tal es su modo de entrelazar todas estas formas del lenguaje; cada una de ellas tiene influencia en la otra. Es por eso que podemos ver, por ejemplo, a Orestes desde otro ángulo distinto al del mito (sin dejarlo atrás), abrazado al mismo tiempo por múltiples símbolos; observar a Perseo, pero no el de la victoria sino el vencido, el que termina siendo estatua; o a Booz y Ruth que son la visión de una pareja un tanto particular que parece ser otra versión de ella, una versión modificada por el poder del lenguaje poético, mítico y simbólico.

El lenguaje poético que utiliza Gilberto Owen sin duda posee las siguientes características: «La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje [...] Ahora bien, popular o minoritario, el lenguaje que sustenta al poeta posee dos notas: es vivo y común» (Paz, 2014: 38-39). El comienzo del lenguaje poético es esa violencia sobre el lenguaje, es aprovechar todas esas posibilidades que este mismo brinda, encontrar en él ese aspecto vivencial de la poesía que es común a todos los seres humanos y que está reflejado en la poesía de este poeta: su lenguaje es sencillo, no

utiliza palabras rebuscadas ni alejadas de lo cotidiano, sino que en ellas, a pesar de ser sencillas, logra crear ideas e imágenes que abren un mundo de interpretaciones donde se puede ver el alcance del lenguaje como creación humana.

Para Gilberto Owen es muy importante la manera en que se define al lenguaje poético; en su ensayo *Cartel sobre la discreción de I. Gómez Jaramillo* menciona que:

En este mundo hay una ley, la discreción, que yo acato y deseara para mi propia obra [...] La discreción rige inflexible en toda la obra [...] impone un límite de vidrio a la emoción «natural» de esos paisajes [...] sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo fácil de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible (Owen, 1996: 208).

El mismo lenguaje que utiliza para definir lo que ahora estamos analizando ya es poético; mediante metáforas él expresa que este tipo de lenguaje se trata de discreción, que debe fungir como un límite a lo que se ha creído desde hace mucho tiempo es la poesía: un impulso o un estado de ánimo puro. Al pensar que el lenguaje poético surge de la nada, de una mera manifestación de sentimientos expresados imprudentemente, Gilberto Owen contrapone la idea y nos dice que el paisaje –lo que equivaldría al lenguaje poético– debe ser un sistema, una estructura, una manera de proceder para alcanzar lo inasible, la planificación y la forma de proceder del poeta para expresar algo.

El mismo autor recalca en otro de sus ensayos llamado *La poesía, Villaurrutia y la crítica*: «Función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo» (Owen, 1996: 222). Con esto reforzamos aún más la idea del párrafo anterior: al mundo sensorial, sentimental, emocional y anímico hay que darle forma, estructura y soporte, a lo que parece ser inalcanzable e inexpresable tratar de atraparlo mediante este poder que tiene el lenguaje poético, éste es estrategia y no impericia en la expresión de esta índole.

Otro de los ensayos que versa sobre esta concepción es “*Biombo*”, *poemas de Jaime Torres Bodet*, pues en éste menciona otros de los elementos más importantes del lenguaje poético: «Conciencia sostenida, la raíz enterrada en la tradición, toda la poesía anterior contenida en el tallo, no para continuarse en orden sucesivo, sino para renovarse, para remozarse toda en el fruto nuevo de sabor inconfundible» (Owen, 1996: 215).

Uno de los elementos esenciales es el de la conciencia tanto en la tradición que existe del lenguaje poético como en la expresión de cada poeta en particular. Al tomar en cuenta estos dos aspectos de la conciencia nace otro no menos importante que es el de la renovación, a saber, percatarse de la tradición existente para después poder darle a ese lenguaje poético una expresión propia, hacerlo y trabajarlo para reverdecerlo a fin de que nazca un nuevo fruto. Para Gilberto Owen es esencial conocer este tipo de lenguaje, del cual partirá el poeta para modificarlo y lograr así una expresión nueva.

El ideal del poeta para Gilberto Owen es el siguiente: «Los poetas modernos de nuestro gusto son aquellos en quienes vemos ponderación y equilibrio en los dos elementos –hidrógeno de inteligencia y oxígeno de la vida– en que puede desintegrarse el agua pura y corriente del poema» (Owen, 1996: 217). En el lenguaje poético también viven estos otros elementos: la inteligencia y la vida, sabemos que para la poesía lo vivencial es esencial, puesto que es lo que el ser humano quiere transmitir, pero para lograr tal fin se debe utilizar la expresión de una manera inteligente.

Visto lo anterior, podemos concluir que el lenguaje poético debe contar con el siguiente conjunto de elementos: discreción, límite, conciencia, tradición, renovación, inteligencia, vida, ponderación y equilibrio. Elementos que Gilberto Owen emplea en su obra poética, al encontrar una sinergia entre los tres tipos de lenguajes ya analizados: el mítico, el simbólico y el poético.

A continuación se estudiarán cuatro de los poemas que este poeta incluye en *Perseo vencido* –considerada la más importante de sus obras poéticas–, con el objetivo de indagar cómo es que funciona su poesía desde la perspectiva de los lenguajes mencionados líneas arriba.

7. MADRIGAL POR MEDUSA

El mundo poético que Gilberto Owen crea, sin duda alguna, se podría calificar como críptico, dado que está configurado por elementos imperceptibles ante una lectura superficial. Leer la poesía de este poeta exige una lectura a fondo y conscientemente, objetivo al que está consagrado este estudio. *Perseo vencido* será el objeto de estudio en este capítulo y los posteriores; una vez que se han explicado los conceptos fundamentales que van a dirigir y orientar el análisis, se estudiarán cuatro poemas en el siguiente orden: *Madrigal por Medusa*, *Día veinte: rescoldos de cantar*, *Regaño del viejo* y *Booz encuentra a Ruth*. Cada uno de los poemas mencionados forman parte de los cuatro apartados que conforman la totalidad de la obra, la razón de lo anterior es para dar una perspectiva de conjunto de *Perseo vencido*.

El poema que ahora nos interesa es *Madrigal por Medusa*. Que este poema se encuentre al principio de toda la obra, ya sea por casualidad o por planificación del propio poeta, nos deja ver desde un comienzo el eje en el que estará basada la obra, pero también los elementos principales que la conforman. Este poema funge como apertura, introducción y una especie de concentrado de toda la obra; es una presentación, entrada e invitación a la creación de un mundo en el que cada palabra, cada oración y cada poema ofrecen una multiplicidad de significados que dan la posibilidad de percibir el alcance de los tres lenguajes utilizados para el arte de este poeta, el poético, el mitológico y el simbólico. La conjunción de estos tres tipos de lenguaje da lugar a un aspecto importante de esta poesía: la renovación y reactualización son imprescindibles.

Renovación en el lenguaje y reactualización en el sentido mítico-simbólico. El mito es presentado de una manera totalmente distinta a la del mito original, claro que sin abandonar su esencia. La poesía de Gilberto Owen es renovación, reactualización, pero también es contradicción; en su

poética emergen aspectos tan opuestos que al final terminan complementándose. Desde el mismo título de la obra podemos ver estos elementos tan importantes al igual que en los poemas. En este caso el *Madrigal por Medusa*, como ya se había mencionado, concentra los elementos fundamentales de la obra, el doctor Alfredo Rosas lo sintetiza de la siguiente manera:

El *Madrigal por Medusa* es el núcleo de *Perseo vencido*: el madrigal justifica el título de todo el libro; Medusa es la poesía y es la mujer amada; la petrificación que brinda su mirada es una de las formas de la fascinación; quedar petrificado es quedar fascinado sin posibilidad de salvación o de huida; y aunque las hubiera, éstas carecerían de sentido. El madrigal es obertura y núcleo; el título que se refiere a todo el libro revela su unidad (temática y estilística) (Rosas, 2005: 45).

La mirada de Medusa petrifica, convierte al ser que mira sus ojos en una estatua, donde la lucha es interior; es la petrificación de un mundo en el que el sentimiento y la sensación de estar perdido son uno de los elementos dominantes. Como se menciona anteriormente, el madrigal es la justificación de todo *Perseo vencido*, el viaje en esta ocasión será interior; el *Madrigal por Medusa* es el ancla que Gilberto Owen crea para entrar a ese mundo que nos presenta, petrificado y convertido en estatua. Así se presenta la primera contradicción: es un movimiento-estático. Un viaje en movimiento interior sin salvación alguna, ni destino alguno; naufragio total de elementos comunes, uno de ellos es la ambigüedad.

La obra muestra que a Gilberto Owen no le interesaba en lo absoluto proponer poemas que tuvieran algún límite de significación, versos sencillos, por decirlo de alguna manera, cuyo mensaje no fuera impreciso sino directo. Por lo que transmiten sus poemas, se puede afirmar que las interrelaciones de significados crean una diversidad y caos en el cual se puede encontrar un sinnúmero de representaciones, pero al mismo tiempo, la unidad de la obra.

A manera de introducción, como lo menciona la investigadora Georgina Whittingham, se puede decir que *Perseo vencido*:

...es una extensa e intensa exploración del naufragio del ser humano en un universo caótico. Las diversas máscaras asumidas por el poeta cuestionan desde varios puntos de vista la razón/sinrazón de la existencia, la fiabilidad de la palabra poética, la intensidad de la búsqueda de significado y la futilidad de dicha búsqueda. Las extrañas yuxtaposiciones verbales, los inesperados reveses irónicos y la naturaleza proliferante de los signos poéticos dejan al hablante perplejo ante la dificultad de acceso a una significación estable (Whittingham, 2005: 108).

En la obra que analizamos se encuentran estos elementos que resaltan y que parecen ser el hilo conductor de esta poética: la exploración, la búsqueda, el naufragio, la ambigüedad, la contradicción, la dualidad, el caos, por mencionar algunos. Estos aspectos ayudan a formar una cierta unidad en esta obra poética: «Los textos que conforman *Perseo vencido* revelan el mismo sentido: el enfrentamiento pleno y rotundo con la visión al revés y ambigua del mundo, con el contramito» (Rosas, 2005: 49). La visión transformada de los mitos, el lenguaje simbólico y la ambigüedad en los poemas son los elementos que configuran *Perseo vencido*.

Para empezar a dilucidar cómo funcionan dichos elementos hay que referirse a la base del *Madrival por Medusa*, es decir, el mito de Perseo y Medusa. Comencemos por describir la imagen de este héroe mítico, para enseguida hacer lo propio con la de Medusa y contrastarlas con el madrival.

Perseo es hijo de Zeus y de Dánae, por consecuencia es un semidiós. Friedrich Jünger lo describe de una manera sensorial: «La ligereza de este movimiento, la desenvoltura divina, se hacen presentes en toda su vida, en la que todo lo difícil parece fácil y en la que logra, al primer intento, todo lo que se propone [...] Irradia brillo, plenitud y abundancia...» (Jünger, 2006: 260).

Perseo en el mito es un héroe victorioso, reluciente y sublime, tiene amistad con los dioses, ligereza y movimiento, tal aspecto contrastará

inmediatamente con el Perseo que aparece en la obra de Gilberto Owen. En el mito, «los poderes petrificantes de Medusa se transfieren a él. En cierta medida es invulnerable e inviolable» (Jünger, 2006: 259). Perseo surge en el mito con un aspecto divino, heroico e invencible, todo lo que a él le rodea es digno de un clásico héroe de la mitología griega; digamos que:

Lo envuelve un poderoso «daimonion»; sin duda, el contexto de su vida es numinoso y a este respecto en él nos topamos con un rosario de transformaciones. Éstas empiezan con las lluvia de oro bajo la que se muestra Zeus para yacer con Dánae, y se manifiesta en el hecho de que el héroe es capaz de hacerse invisible y de vincularse a Medusa y su cabeza [...] Es un camino de transformaciones que conduce, desde la concepción del héroe y la lluvia de oro, que en esa ocasión cae del cielo, hasta su conversión en constelación celeste con la cabeza de Medusa (Jünger, 2006: 259).

Transformaciones divinas que desde la lluvia de oro hasta la conversión del héroe en una constelación forman una imagen gloriosa; todo lo que el héroe utilizó para cumplir su hazaña fue proporcionado por seres divinos. En el mito Perseo logra cortar la cabeza a la Gorgona y escapar de sus dos inmortales hermanas. El cumplimiento de la hazaña le hace ganar el honor y el reconocido lugar en el que se encuentra dentro de la mitología griega.

En este sentido, el mito refleja un significado concreto: la victoria ganada por el bien y la derrota del mal. Perseo refleja la imagen del héroe y del salvador, una imagen mítica que transmite una sensación de seguridad; el héroe se muestra con la capacidad de cumplir la tarea que le fue asignada. Él no está perdido, sabe bien cuál será el camino que recorrerá guiado por la divinidad. A él se le confiere un cierto sentido de inmortalidad debido a la ayuda divina y al destino que se fijó a él desde su nacimiento. Según la profecía, debía morir para evitar el fallecimiento de su abuelo, aunque como veremos, no fue tal. Al no morir, Perseo logró, de cierta manera, traspasar el terreno del inframundo, de Hades, y salir con vida. En síntesis, Perseo es la imagen de la salvación, la plenitud, el honor, la victoria y lo divino. Es importante no perder de vista todos estos

calificativos asignados al héroe, pues más adelante serán enfrentados a otros que también lo describen.

Dicho lo anterior, toma lugar en estas líneas la imagen mítico-simbólica de Medusa que, junto a Perseo, es el otro pilar que sostiene *Madrigal por Medusa*, Jean-Pierre Vernant estudioso del mito y de la cultura griega la define de la siguiente manera:

¿Quiénes son las Gorgonas? Son seres cuya naturaleza implica rasgos absolutamente contradictorios, seres monstruosos. Su monstruosidad consiste en presentar un conjunto de rasgos que son incompatibles entre sí. En parte inmortales, dos de las hermanas, y mortal la tercera. Son mujeres, pero su cabeza está erizada de espantosas serpientes, que lanzan miradas salvajes [...] Conocemos algo mejor la cabeza, una cabeza extraordinaria. A un tiempo masculina y femenina, es espantosa [...] tienen una dentadura bestial, dos largos colmillos de jabalí [...] Los ojos son muy especiales. Tienen la propiedad de que quienquiera que los mire se convierta al instante en piedra. Todo lo que constituye la vida, la movilidad, la flexibilidad, la ligereza, el calor, la suavidad del cuerpo, todo se convierte en piedra (Vernant, 2000: 202).

En el mito, Medusa es el ser que debe morir. Se deben considerar los siguientes aspectos para formarnos una idea de lo que representa este ser mítico: su ser conforma una contradicción, una incompatibilidad y una deformación; también hay que resaltar que de las tres hermanas ella es la única mortal, aspecto que nos muestra que este ser es algo efímero o pasajero. Perseo está comprometido a matar todo lo que representa Medusa, lo efímero, lo contradictorio, la inestabilidad, el desequilibrio; ella forma parte de lo monstruoso, de la perdición y la muerte, representa generalmente al mal.

La mirada petrificante de Medusa podría haber acabado con la vida y con todo lo que representa el héroe; sin embargo, la decapitación significa el fin de lo precedero y la victoria de lo trascendente, de lo que nunca se acaba y siempre va a estar ahí, como la constelación en la que Perseo se transforma. Esta explicación del mito griego da razón a la dinámica del

héroe y su enemigo, llena de contenido el simbolismo de cada uno de estos personajes míticos.

Una vez planteados los aspectos más importantes de los elementos fundamentales del mito, se abordará y se relacionará lo anterior con el poema escrito por Gilberto Owen. Comenzar por explicar brevemente el título nos podría ayudar a esclarecer un poco la situación en la que se encuentran estos dos personajes míticos desde los versos escritos por el poeta: *Madrigal por Medusa*.

El madrigal es una estructura o forma poética:

El madrigal [...] no encaja en una definición exacta porque su forma métrica es muy variable [...] combina libremente endecasílabos y heptasílabos; con frecuencia se apoya en estrofas de tres y seis versos [...] El madrigal se caracteriza sobre todo por el asunto amoroso, por la expresión sencilla [...] En oposición a la canción y al soneto, el madrigal es de origen popular. Esto se nota considerando, en parte al menos, el lenguaje y el asunto humilde (Baehr, 1997: 402).

En el poema de Gilberto Owen podemos identificar «una armonía y una correspondencia exactas y precisas. Está escrito en endecasílabos; los versos pares poseen rima asonante. El poema consta de cuatro estrofas (cuartetos)» (Rosas, 2005: 50). El *Madrigal por Medusa* cumple con algunas de las características que conforman a un madrigal: los versos endecasílabos y las cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Esto genera en la estructura del poema un aspecto de orden, aunque al conjuntar estructura y temática podemos afirmar que se ha creado una antítesis, un orden-caos, pues Perseo y Medusa representan ese mismo caos que se menciona.

Otros de los aspectos importantes es que el madrigal contiene en la mayoría de sus presentaciones un tema amoroso y un lenguaje sencillo. El lenguaje que Gilberto Owen utiliza en su poema no es rebuscado; las palabras utilizadas en él no tienen en sí una complejidad avasalladora, sino que la dificultad radica en la ambigüedad de los versos. Es así como el

mismo título del poema es ya una ambigüedad respecto a su temática; dado que el madrigal posee un tema amoroso, podríamos preguntarnos: ¿el sujeto lírico profesa un amor por lo que representa Medusa?, o debido al carácter introductorio y de síntesis del poema ¿un amor por lo que representa la obra *Perseo vencido*? Como lo dice Gilberto Owen, un «amor dormido» (Owen, 1996: 68). Un cierto amor que se torna distinto de lo que comúnmente asociamos a ese concepto.

En el *Madrigal por Medusa*, Gilberto Owen muestra desde el inicio cómo funciona su poética. Este poema inicial ejemplifica con exactitud la forma en la que se desenvuelven tanto el lenguaje mítico como el lenguaje simbólico. Para comprenderlo hay que empezar por ir descubriendo el papel que juegan Perseo y Medusa dentro de esta reactualización del mito original.

El lenguaje mítico nos introduce a la materia prima del poema, es decir, al hilo conductor: Perseo vence a Medusa, el bien triunfa. En un primer plano el poeta nos presenta esta dinámica del mito, que es ofrecer un significado concreto de un tema específico. Lo que le va a dar el vuelco a toda esta situación será el lenguaje simbólico, dicho lenguaje abrirá distintas posibilidades; la ambigüedad del símbolo es la que nos hará darnos cuenta de esa reactualización del mito, por decirlo de otra manera, una remitificación. De aquí surgirán preguntas inevitables, ¿quién realmente es Medusa?, ¿Perseo es un héroe?, ¿en verdad existe una distinción entre el bien y el mal?, o más inquietante aún, ¿esa distinción será trascendente en la nueva versión del mito propuesta por el poeta?

Para entender lo descrito líneas arriba debemos traer a colación uno de los puntos clave del poema, a saber, la polifonía: «El logro de este poema introductorio se debe en gran parte al juego polifónico de voces que indican el aspecto fragmentado de una conciencia conflictiva» (Whittingham, 2005: 113). La fragmentación y el conflicto interno serán constantes en los poemas posteriores, pareciera ser que en una sola

conciencia emergen múltiples personalidades, esto se debe a la gran cantidad de referencias tanto míticas, simbólicas como religiosas que Gilberto Owen inserta en su obra.

Perseo y Medusa logran una gran fuerza de expresión en tan solo cuatro estrofas, que, en contraposición al mito original, podría resultar absurda. Y es aquí donde radica el arte de este poeta:

No me sueltes los ojos astillados,
se me dispersarían sin la cárcel
de hallar tu mano al rehuir tu frente,
dispersos en la prisa de salvarme.

Embelesado el pulso, como noche
feliz cuyos minutos no contamos,
que es noche nada más, amor dormido,
dolor bisiesto emparedado en años (Owen, 1996: 68).

En estas dos primeras estrofas le daremos la voz a Medusa, no sin antes aclarar que otras posibilidades están latentes. Desde el primer verso se puede ver ya una oración que podría asemejarse a una orden o a una imploración, de cualquier modo pronuncia rotundamente: «no me sueltes los ojos astillados» (Owen, 1996: 68). La mirada de Medusa ya ha sido herida y, sin embargo, no quiere liberarse, prefiere la cárcel de la mano que probablemente le podría cortar la cabeza. Otro aspecto importante es que sabe de una posible salvación, pero en ningún momento la considera, pues la prisa de salvarse no existe en su mirada presa. Si nosotros decidiéramos poner la voz de esta estrofa inicial en Perseo, la misma aclaración u orden se manifestarían: no querer salvarse. Tanto el héroe como el monstruo están

de acuerdo en vivir presos en un lugar donde no exista una supuesta salvación.

Medusa sigue pronunciándose en la segunda estrofa, ésta sugiere un tono de amor melancólico, una felicidad dolorosa; son tales contrastes los que Gilberto Owen logra crear y que van dirigiendo el madrigal y los demás poemas.

Un sinónimo de embelesado es cautivado, es así como la Gorgona es cautivada por la noche feliz en la que los minutos no se cuentan. Si se omitiera el trasfondo del mito en estos versos, se podría pensar que son sacados de un poema de amor, sin dolor, sin melancolía, sin sufrimiento, pero en estos versos el amor se torna distinto, donde el tiempo no mitiga su condición. Visto lo cual, el tiempo juega un papel decisivo en la interpretación: gracias a él tiene lugar lo atemporal, los minutos no se cuentan, solo es noche y nada más, un dolor que sin importar los años, ahí seguirá. Se manifiesta entonces un viaje en un sueño interno que solo sigue su transcurso, pues lo temporal carece de valor ante la negación de una salida. Y si ésta existiera, no tendría fundamento alguno, pues la aventura que se emprende se valora por la forma en la que se desenlaza, por las múltiples maneras en las que se pueda percibir.

Medusa está herida y cautivada al mismo tiempo. En esta primera parte del poema ya se puede ir vislumbrando que en realidad el tema amoroso está presente, aspecto que seguiremos desarrollando en las siguientes páginas:

Cante el pez sitibundo, preso en redes
de algas en tus cabellos serpentinos,
pero su voz se hiele en tu garganta
y no rompa mi muerte con su grito.

Déjame así, de estatua de mí mismo,
la cabeza que no corté, en la mano,
la espada sin honor, perdido todo
lo que gané, menos el gesto huraño (Owen, 1996: 68).

En la siguiente parte del poema se muestra ahora la voz de Perseo que podríamos interpretar como una respuesta al llamado de Medusa; mientras ella queda presa en la mano de Perseo, éste queda preso en los cabellos serpentinos, sediento del canto, pero a la vez sin querer que éste rompa su muerte. Canto, silencio y grito son elementos que serán una constante en *Perseo vencido*, denotan la condición del sujeto lírico que está en una especie de sueño o letargo del cual no quiere ser despertado y, aun así, es perturbado, herido y se encuentra frágil por el silencio que penetra en lo más recóndito de su ser.

Perseo contesta a su amada: «Déjame así...» (Owen, 1996: 68), pide que lo deje petrificado, en su viaje interno con el gesto huraño que le provoca dicha situación. En las dos partes del poema podemos observar que tanto el héroe como la Gorgona están presos, atados el uno del otro, pues ninguno quiere o puede escapar; fungen como un complemento, no podría existir ese sueño profundo si faltara alguna de sus piezas. Dicho complemento es una conciencia fragmentada; en todos los versos que conforman el poema pareciera que Medusa no habla, que solo Perseo se pronuncia, pero en realidad el poema es un diálogo, una conversación que se torna amorosa, una suerte de amor distinta, de dolor, de maldad, de angustia, de perdición.

Tomando en cuenta el mito original y las preguntas que se plantearon en líneas anteriores encontramos que Gilberto Owen nos muestra desde este poema introductorio el funcionamiento del lenguaje mítico, el simbólico y el poético para lograr darle una significación distinta al mito. Perseo gana y Medusa pierde, aquí es totalmente distinto. ¿En realidad existe la victoria

del poderoso héroe?, como veremos en la poesía de este autor la situación cambia totalmente:

Así las cosas, habrá que saber, hasta donde sea posible, en qué consiste la derrota (perder) y la victoria (ganar) de Perseo ante la Medusa; y, sobre todo, qué importancia o relación tiene dicha paradoja en la contemplación de esta imagen con el resto de la obra del poeta Gilberto Owen (Rosas, 2005: 55).

Esta ambigüedad que se genera usando el lenguaje mítico y el simbólico se podría decir que es la fórmula para crear la remitificación o reactualización del mito. Con lo anterior podemos decir con seguridad que el *Madrigal por Medusa* es un símbolo en sí mismo:

Toda construcción que tenga que ver con los dioses, los héroes y los monstruos revela y, al mismo tiempo, esconde su significado profundo. La construcción sagrada siempre es simbólica; muestra una apariencia inmediata, reconocible, y simultáneamente permite intuir la inminencia de una revelación (Rosas, 2005: 58).

En la poesía de Gilberto Owen todo se mueve en un revelar-esconder en un mito-símbolo; a la fórmula mencionada, para crear esa remitificación, le añadiremos el lenguaje poético. Este tipo de lenguaje es utilizado por el poeta al mostrarse de forma inmediata y reconocible, es decir, utiliza un lenguaje común y sencillo, pero alterado por el símbolo y el mito.

Como se mencionaba en el apartado seis, el lenguaje poético trata de alcanzar o atrapar el mundo sensorial, sentimental, emocional y anímico, a lo que Gilberto Owen llama poesía pura, misma que trata de convertirla en poesía plena. La poesía plena siempre fue una de las grandes metas y conflictos de Gilberto Owen: el tratar de encarcelar o alcanzar ese mundo sensorial y convertirlo en lenguaje estructurado; tratar de aislar a Medusa o la poesía como quiera llamársele, mediante el héroe Perseo. Se podría decir que *Perseo vencido* es el campo de lucha de esa batalla; Gilberto Owen afirma en su texto *Poética* lo siguiente:

Esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo [...] Esta forma no les creía. Me prestaba sus orejas para que

oyera el mar en un caracol, o su torso para que tocara la guitarra [...] Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca [...] Y hoy que quise enseñarle la retórica, me hirió en el rostro y huyó por el techo (Owen, 1996: 58).

Este es uno de los sentidos al que nos lleva el laberinto que es el *Madrigal por Medusa*, el sentido efímero del lenguaje. La riqueza de esta obra radica en la forma en la que se utilizan los tipos de lenguaje que aquí se están estudiando. La esencia de *Perseo vencido* es laberíntica, ambigua y contradictoria, y a pesar de ser así, nos revela el poder del lenguaje y una visión totalmente distinta de hacer poesía:

...es necesario perderse para reencontrarse. Owen [...] siempre fiel a la *visión al revés* y ambigua del mundo, tuvo la implacable certeza de que al contemplar la imagen de Perseo y la Medusa en realidad se había encontrado para perderse irremediabilmente (Rosas, 2005: 70).

Perseo vencido es el viaje y el naufragio en el que no es importante encontrarse, lo relevante es perderse para nunca encontrar una salida; dicha obra podría estar tratando la siguiente afirmación: «La dimensión heroica y metafísica de la existencia coexiste con la ausencia de un logos trascendental que justifique la indiferencia del mundo ante los esfuerzos humanos» (Whittingham, 2005: 120). El sinsentido o lo efímero del lenguaje y del ser humano podrían ser una de las grandes temáticas de ese truculento viaje.

8. DÍA VEINTE, RESCOLDOS DE CANTAR

La poesía es una de las formas del lenguaje más compleja dentro del ámbito literario; requiere de exactitud, intelecto y práctica por parte del poeta, así como de una gran habilidad lectora por parte del receptor. Es totalmente exigente, es un mundo más allá de palabras escritas con ingenio, donde confluyen en la larga historia aspectos como las diferentes formas de escribirla, toda la simbología que gira entorno a ella y que se ha ido formando diacrónicamente, así como la mitología universal a la que un sinnúmero de poetas han recurrido para formar la esencia y las imágenes poéticas de ésta. Tales son algunas de las características presentes en la poesía de Gilberto Owen.

Este poeta demuestra gran habilidad a la hora de expresarse; su poesía es exacta a la hora de formar versos, con una combinación de palabras que crean imágenes con referencia simbólica y mítica. *Rescaldos de cantar* es una composición en la cual desde los primeros versos nos da una perspectiva de perfección al momento de construir el poema.

La primera estrofa tiene un elemento importante, muestra una gran fuerza de expresión y una gran carga simbólica; está construida en su mayoría por versos endecasílabos. El fragmento métricamente es casi perfecto, el verso uno, dos y tres son endecasílabos. El ritmo es fundamental, especialmente en el verso número tres, con acento en las sílabas uno, tres, seis, nueve y trece:

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 (Owen, 1996:82).

Musicalidad, ritmo, armonía es a lo que nos lleva la estrofa anterior, los acentos de las palabras van marcando el ritmo del martillo y de las olas: «Las olas del mar se suceden rítmicamente con la precisión pitagórica del martillo contra el yunque» (Whittingham, 2005: 161).

Una de las palabras clave es *laberinto*; en la cultura griega clásica esta expresión contiene una referencialidad tanto mítica como simbólica. Una de las principales características es la dificultad y la confusión que se crea como obstáculo para llegar al punto más importante de éste; el mito de Teseo y el Minotauro es de gran relevancia. El Minotauro es el punto culminante y el principal objetivo que Teseo tiene que alcanzar.

El camino confuso del laberinto y el dar muerte al Minotauro forman un reto para Teseo; al lograr concluirlo, adquiriría el acceso a ser un hombre distinto a todos los demás. Al atravesar el laberinto, espacio en el que el hombre común no entra, accedería a la trascendencia del ser, el historiador Francisco Díez lo describe de la siguiente manera:

...el laberinto se convierte, en algunos ejemplos cerámicos, en un templo, lugar sagrado, marco del contacto con la divinidad. Este carácter sacral del laberinto, rastreable en los textos micénicos, utilizado en varios lugares oraculares para simbolizar la preparación previa a la intervención divina [...] la aventura de Teseo: penetrar en el mundo no habitual, en el mundo sagrado, algo que conviene bien con el desarrollo de un ritual iniciático en el que, para acceder al estatus de hombre completo, es necesario experimentar los caminos no habituales pero constituyentes últimos de lo humano (Díez, 1998: 62).

Lo sagrado, el contacto con la divinidad o la transformación del ser humano es uno de los significados más importantes que se le ha dado al laberinto, pues es un «espacio con miles de recodos que esconden sus mil significados» (Díez, 1998: 62). El elemento sacral es lo oculto, lo que no es habitual, características que tiene el laberinto. La definición de sagrado es la siguiente: «Que es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido» (RAE, 2001: 2007), de ahí que lo desconocido es otro de los puntos importantes para definir al

laberinto, éste es un espacio en el que no se conoce el camino por donde se anda.

El laberinto es una muestra de modificación y perfeccionamiento que va más allá de lo cotidiano, esto mismo se puede relacionar con el arte en general; con la búsqueda del esplendor y culminación de las obras artísticas: «A ojo de los alquimistas es una imagen del trabajo total de la obra, con sus principales dificultades: la de la vía que conviene seguir para alcanzar el centro, donde se libra el combate de las dos naturalezas; la del camino que el artista debe seguir para poder salir» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 621).

Otra de las palabras que son clave dentro de estas primeras líneas es la siguiente: *esferas*, es un elemento del poema que en una primera lectura deja un sentido confuso y sombrío del verso, pero que al mismo tiempo funge como una parte importante debido a la simbología que porta. Existe una teoría de origen pitagórico llamada *Armonía de las esferas* que ha tenido diferentes concepciones; una idea general de la teoría se formaría con lo siguiente: «El movimiento de los astros en el firmamento obedece a las mismas proporciones armónicas que la música» (García, 2009: 16), son importantes las palabras *armonía*, *proporción* y *música*, para relacionarlas con el universo y su posible significación. Dicha teoría se refiere a un equilibrio y consonancia en la construcción del universo: «...ciertas combinaciones sonoras, que resultan consonantes, derivan de las mismas proporciones que aquellas con las que está construido el universo y que, en un sentido inverso, el movimiento de los astros responde a esas consonancias musicales» (García, 2009: 16). Esta es una de las concepciones que se tiene acerca de la palabra *esfera*.

Por otra parte, también existe una concepción simbólica que se puede relacionar con la percepción del círculo como completitud y que aparece en el arte cristiano, así como en otras culturas; un significado de esfera podría ser el siguiente: «El andrógino original se concibe frecuentemente, en

efecto, como esférico, y recordemos aquí que la esfera ha simbolizado desde las culturas arcaicas la perfección y la totalidad» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 469). Como hemos visto, las palabras *armonía*, *música*, *perfección* y *totalidad* son indispensables para la interpretación del texto presente, son puntos estratégicos que van mostrando y orientando el camino del análisis. La primera palabra mencionada en las líneas anteriores (*armonía*) es definida en el diccionario de la siguiente manera: «Bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él» (RAE, 2001: 207). La descripción anterior hace referencia a la prosa y al verso, a la musicalidad, cadencia y ritmo que llevan. De esta manera se puede relacionar la palabra *armonía* con las ya analizadas y con esa exactitud que requiere la poesía de Gilberto Owen.

La influencia pitagórica dentro de la primera estrofa está claramente marcada en los últimos versos, la serie de palabras: *martillo*, *yunque* y *pitagóricos* nos siguen dando claves para la dilucidación de pasajes que no muestran un mensaje directo. Algunos de los fundamentos o principios del conocido filósofo y matemático griego ayudaron a crear la base de la llamada *Teoría matemática de las armonías musicales*, Juan Bautista Bergua la traduce de la siguiente manera:

Habiendo cogido cuatro cuerdas de la misma longitud y grosor, ató a cada una de ellas un martillo. Al punto pesó cada martillo con tanta exactitud como le fue posible [...] Luego colgó los martillos de tal manera que las cuatro cuerdas, tirantes, tuviesen la misma longitud. Y haciendo vibrar las cuerdas notó que los sonidos que emitían correspondían a los que daban los martillos al golpear el yunque [...] Las cuatro notas, ya en perfecta armonía, vibraban en el aire con coro melodioso [...] en el coro misterioso reconoció las primeras notas celestes de la música de las esferas [...] infirió rápidamente la ley de los intervalos musicales. Y con asombro creciente descubrió que los sonidos musicales y los números enteros estaban entre sí en relación simple (Bergua, 1995: 100).

Los conceptos pitagóricos se enfocan, principalmente, en la armonía y música del universo; resulta imprescindible, entonces, mencionar el ritmo y

la musicalidad del poema en la primera estrofa, con énfasis en los dos últimos versos. Lo anterior da cuenta de la forma en que está elaborado el poema: se complementan ritmo y cadencia de éste, junto con la referencialidad y temática que aborda. En un acercamiento profundo a su lectura, podría representar varios significados, pero el que se logra ver primordialmente tiene que ver con una concepción del universo como fuente de equilibrio, proporción y sublimidad, características que le podemos atribuir de la misma manera a la obra artística en general, una definición de ella por así decirlo y una preocupación constante del poeta para concluir la armoniosamente.

La siguiente parte del poema guarda amplia relación con la que se analizó en las páginas precedentes:

Una tarde inventé el número siete
para ponerle letra a la canción trezada
en el corro de niñas de la Osa Menor (Owen, 1996:82).

Una de las palabras que resalta es *siete*, a saber, un número con significación simbólica para muchas culturas y un recurso utilizado constantemente en obras literarias. En la Biblia, por ejemplo, existen los siete días de la creación. Una idea general del número siete como símbolo podría ser la siguiente: «Asociado el número cuatro, que simboliza la tierra (con sus cuatro puntos cardinales) y el número tres, que simboliza el cielo, el siete representa la totalidad del universo en movimiento» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 942).

La perspectiva de la perfección, el universo y sus proporciones sigue en pie, al igual que la musicalidad, no está de más mencionar que en total las notas musicales son siete: do, re, mi, fa, sol, la y si. El número siete se tiene que asociar con el último verso, ya que hace referencia a otro

elemento del universo: la Osa Menor, la cual está formada de siete estrellas principales. Como vemos, esta estrofa es la reafirmación de la primera y cada palabra tiene relación con las otras; por ejemplo, la que está en el verso de en medio: *canCIÓN*, palabra que reúne el concepto de totalidad y proporción.

Hasta aquí el poema cumple en su mayoría una carga simbólica, pero sin dejar atrás la mítica; más adelante se analizará la otra parte, en la que también aparecen símbolos y mitos conjuntos:

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 (Owen, 1996:82).

La primera referencia mitológica que encontramos en estos versos es el mito de Orfeo, Robert Graves estudioso de los mitos lo define como «el poeta y músico más famoso de todos los tiempos» (Graves, 1989: 135). Otra vez surge la alusión a la poesía y a la música, pero ahora planteada con una perspectiva distinta en el momento que el poeta nombra palabras como *destrozaban* y *mendigos*, pues nos dejan ver un sentido lúgubre de los versos.

Retomando el mito, Orfeo «todas las mañanas se levantaba para saludar a la aurora [...] y predicaba que Helio [...] era el más grande de todos los dioses [...] Dionisio hizo que le atacaran las Ménades de Deyo, Macedonia [...] se apoderaron de las armas dejadas afuera, entraron [...] y desmembraron a Orfeo» (Graves, 1989: 136). Esto se puede relacionar con el primer verso donde se menciona la destrucción de Orfeo; el desmembramiento ocasionó que su cabeza quedara consagrada en una cueva

a Dionisio, donde «la cabeza guardó silencio» (Graves, 1989: 137), por ende, el silencio va formar una parte importante en la interpretación de este poema, tema que se abordará en las páginas posteriores.

Otra de las alusiones es la que hace a San Antonio Abad, un monje cristiano que decidió vivir como un ermitaño para dedicarse así a su vida espiritual. «Con San Antonio Abad abandoné la dicha / entre un lento lamento de mendigos» (Owen, 1996: 82), estos versos crean un tono fatal y oscuro mediante un contraste: una vida entregada a la espiritualidad contra un lento lamento de mendigos. El poeta contrapone las palabras con la intención de dar fuerza y sentido al lenguaje poético.

Uno de los elementos mítico-simbólicos que está presente es el de la sirena, que tiene distintas concepciones culturales, una de las principales es la de la muerte, son seres que representan peligro:

Monstruos marinos, con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo el de pájaro, o bien de pez [...] seducen a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, luego los arrastran a la muerte para devorarlos. Ulises debe hacerse atar al mástil de su navío para no ceder a la seducción de su llamada (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 948).

El elemento principal de estos versos aparte del simbólico es el mitológico, las sirenas y el viaje de Ulises, quien precisamente en el encuentro con estos seres tiene que ser amarrado a su navío para no caer en la seducción de su canto y morir finalmente. Orfeo, San Antonio Abad y las sirenas crean un sentido fatalista en esta estrofa, esto nos da una clave importante para crear una noción del mensaje que porta el poema.

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 (Owen, 1996:82).

Los tres primeros versos no dejan de aludir a la música y a la poesía lo cual es notorio a lo largo del poema; la guitarra es transfigurada por la voz plebeya, pero también menciona los salmos que se definen principalmente como una composición poética o un cántico, a todo esto se contraponen la palabra *sepulcro*, que inscribe en el poema el sentido de la muerte, el silencio, la ausencia de lo sonoro, el caer de la tierra que sepulta todo rescoldo de armonía, de musicalidad, de vida.

Los versos que están escritos a continuación son el cierre del poema, una conclusión que debe encontrarse, porque las palabras no nos dejan verla a simple vista. Es aquí donde retomaremos el tema del silencio, mencionado en las páginas anteriores:

Todo eso y más oí, o creí que lo oía.

Pero ahora el silencio congela mis orejas;
se me van a caer pétalo a pétalo;
me quedaré completamente sordo;
haré versos medidos con los dedos;
y el silencio se hará tan pétreo y mudo
que no dirá ni el trueno de mis sienes
ni el habla de burbujas de los peces (Owen, 1996:82).

En las primeras dos estrofas del poema se demuestra una poesía compleja y bien construida, expresa perfección, armonía y equilibrio tanto en la temática y referencialidad como en la combinación y posición de las palabras; el universo y su armonía son los ejes en los que se sostiene la idea principal. Con esto podemos decir que Gilberto Owen busca en su poesía la

universalidad a la que los Contemporáneos apostaban, pero también a una forma de hacer poesía con fundamentos; con un buen uso de la lengua que le sirviera como respaldo:

¿Necesitaremos repetir que esta poesía de que hablamos no es obra de sólo la imaginación –no fantasía, entendámonos–, de ninguna manera de sólo la inspiración, y que el equilibrio solo puede conseguirlo un despierto criticismo, no extremado, naturalmente, como lo vimos en la lección que acabamos de repasar? [...] No pretendemos afirmar, ¡claro!, que la retórica, o si quiera la poética, sea la poesía. Pero sí su técnica, su materia expresiva... (Owen, 1996: 228).

Para este poeta, la poesía no sólo se construye con inspiración e imaginación sino que debe de recurrir a recursos lingüísticos para su buena construcción, materia prima para su elaboración. El silencio que está presente en estos últimos versos y el tono fatalista de algunos pasajes puede ser la contraposición a la poesía que buscaba Gilberto Owen. Silencio amenazador que llevaría a la poesía a la muerte, reflejada con las palabras siguientes: *sordo, pétreo y mudo*.

Los dos últimos versos del poema son un cierre que demuestra lo que se ha planteado:

Y no habré oído nunca lo que nadie me dijo:
tu nombre, poesía (Owen, 1996: 82).

Estos versos repercuten en todos los demás, pues para Gilberto Owen el poema que nos ocupa es la definición de la poesía que buscaba: fundamentada, equilibrada y perfecta. Dichos aspectos son importantes para todos los integrantes de los Contemporáneos:

Vamos, contemporáneos de aquí y de todas partes, vamos libertando a la poesía pura, amigos. Démosle un cuerpo digno de ella, porque un alma libre en el vacío es en realidad un alma prisionera. Vamos, contemporáneos amigos, vamos a intentar una obra sensual purificada, con inteligencia [...] una obra con solidez, novedad y definición (Owen, 1996: 228).

En la cita es evidente la idea que Gilberto Owen tiene de una poesía libre pero con inteligencia. El poema, en su mayoría está basado en versos endecasílabos y alejandrinos perfectos, a saber, el número tres, seis, siete, nueve, quince y veinte, los cuales nos dan cuenta de la exactitud métrica del poema, de esa perfección en la estructura, en el cuerpo de la poesía que buscaba el poeta.

Los elementos naturales como las cascadas, el mar y otros como la guitarra, la voz, son componentes del poema que van marcando el tema de la musicalidad, el doctor Francisco Beltrán menciona al respecto: «El poema es un conjunto de onomatopeyas que recrean los sonidos del mar, de las cascadas del Niágara, de Tequendama y del Iguazú, de la guitarra de Rosa de Lima, o bien, simplemente cada verso posee atributos fónicos que aluden a la canción que el poeta creyó haber escuchado» (Beltrán, 1998: 127). Gilberto Owen recrea su ideal de poesía, su definición de ésta basándose en el tema de la música, de una dualidad sonido-silencio. El poema en sí es una metáfora del lenguaje poético perseguido por el autor.

Musicalidad, equilibrio y armonía de la poesía en contraposición al silencio es otro de los contrastes creados en este poema, en el que las referencias mítico-simbólicas que se analizaron son la clave para lograrlo. La conjunción de los tres lenguajes, el mítico, el poético y el simbólico se identifica desde el inicio de este análisis y se seguirá desarrollando en las páginas posteriores para percibir la función primordial de los lenguajes aquí estudiados.

La presencia de la poesía plena en *Perseo vencido* está latente en cada palabra que utiliza. Mito y símbolo forman parte del contenido temático, pero éste está sostenido por el ritmo, la métrica y la retórica que le dan cuerpo, estabilidad y equilibrio. La fusión de contenido con la forma es la poesía plena, la definición por la que Gilberto Owen se esforzó por reflejar en su poética.

9. REGAÑO DEL VIEJO

En el poema *Regaño del viejo* Gilberto Owen crea una expresión poética en la que utiliza una gran cantidad de símbolos, algunos mitos, referencias bíblicas y literarias; mediante estos elementos –característicos en su poesía– se puede rescatar una significación general del poema, no lo que el autor quiso decir, ya que esto sería imposible, sino lo que el texto mismo nos quiere comunicar. Esta interpretación que se propone, pretende llegar a un acercamiento del posible significado del poema, ya que pueden existir caminos distintos, lo importante es ir siguiendo los puntos clave que se van distinguiendo en la poética que existe en *Perseo vencido*.

Desde las primeras dos estrofas del poema se refleja ya la primera clave de la que podemos partir:

Conmigo a mi lado
y sentirme solo.
Tan fiel compañía
que me fui yo, Pílates (Owen, 1996: 96).

El sujeto poético refleja una soledad absoluta, a pesar de tener a su amigo tan fiel, Pílates, nombre que nos remite inmediatamente al mito de Orestes, trasfondo presente a lo largo del poema. A este personaje le daremos la voz principal y él será quien hablará en todos los versos que reflejan desesperación, asfixia, una suerte trágica:

Pájaros de muchachas con la cabeza a pájaros,
el vuelo puro, por volar, y el canto
sin número, ni sonos, ni palabras.
Cántaros de lecheras sonámbulas. Narciso

sin espejo y ya flor en el estanque.

Tréboles de seis hojas que siguen siendo tréboles.

Amor que es tan amor que, frío, sigue siéndolo,

como el sudor helado de este lecho palúdico (Owen, 1996: 97).

El naufragio es uno de los grandes temas, es decir, ese sentimiento de estar perdido; esta es una de las características principales en la poesía de Gilberto Owen, pero en este caso es un naufragio interior de alguien que no encuentra un sentido: «el vuelo puro, por volar, y el canto/ sin número, ni sonos, ni palabras» (Owen, 1996: 97), un vuelo perdido y un canto que carece de musicalidad. Es importante mencionar que el sujeto lírico en algunos de los poemas de Gilberto Owen siempre busca ese canto, la musicalidad, la poesía que parece ser inalcanzable, por ejemplo cuando menciona en *Rescoldos de cantar*: «Todo eso y más oí, o creí que lo oía/ Pero ahora el silencio congela mis orejas...» (Owen, 1996: 82), o en *Tu nombre, Poesía*: «...mortal para mis ojos/ inflexible a mi oído...» (Owen, 1996: 83).

El canto en *Regaño del viejo* pierde todo el encanto, toda su belleza, posteriormente le sigue la imagen del mito de Narciso que también representa la muerte de la belleza. Estos primeros versos parecieran ser la entrada a un camino sórdido, sin salida, donde el amor tan mencionado en la poesía de Gilberto Owen forma una parte importante en el poema que se está analizando, amor frío como el lecho palúdico en el que Orestes se encontraba después de haber asesinado a su madre (Cfr. Eurípides, 1946: 16).

Las imágenes poéticas que Gilberto Owen crea en esta estrofa y en muchas otras cambian radicalmente de verso en verso, por ende, el análisis es más complicado, la abundancia de referencias y la conexión que existe entre ellas son complejas. Estos versos son poéticamente fuertes, la voz le corresponde a Orestes y sugeriría que su naufragio lo sufre desde su lecho,

como lo dice Gilberto Owen: «sólo es conciencia inmóvil y memoria» (Owen, 1996: 81). Todo su viaje es interior, existe en el pensamiento, mientras su cuerpo está postrado, todas las ideas que expresa se encuentran ahí en su mente, ideas que no precisamente tienen relación con el mito, pero que sí le dan otro sentido a éste, al encontrarse con otros nombres que están totalmente fuera de su contexto, como lo es el siguiente personaje bíblico:

(A veces, Ruth, a veces,
sin tu fluvial tersura aquí, a mi lado,
mis nervios gritan y se rompen en esdrújulas.) (Owen, 1996: 97).

Ruth era una joven moabita que sobresalió por su carácter bondadoso, por acompañar a su suegra a su país natal y a ayudar a Booz a cosechar en sus tierras, y posteriormente casarse con él. Ruth es la mujer perfecta, el consuelo que el sujeto lírico necesita para hallar la calma, aunque, muy a su pesar, los nervios le aterran. Los versos anteriores están escritos entre paréntesis, lo que da la impresión de ser un murmullo que se resalta a través de dichos signos, los cuales le dan un mayor impacto a la expresión. Estos versos reclaman la ausencia del bien, lo cual le da al poema un tono perturbador y lúgubre.

A sangre y fuego, a filo de corazón, entraba
a las auroras descotadas y húmedas
que volvían del vicio después de amanecer (Owen, 1996: 97).

Otro aspecto importante a mencionar en esta parte del análisis es la influencia de otros textos en este poema; al inicio Gilberto Owen agrega dos epígrafes referentes a dos poemas: uno es de Rimbaud (*La eternidad*) y otro de T. S. Eliot (*La canción de amor de J. Alfred Prufrock*), este último

es el que tendrá más presencia a lo largo del poema. Dichos textos agregan aún más significación, ya que el significado de un texto pasa a ser también el significado del otro. Mientras que Eliot plantea los siguientes versos: «Y la tarde, el crepúsculo, ¡duerme tan apacible!/ Acariciada por esbeltos dedos, / dormida... fatigada... fingiendo estar enferma...» (Eliot, 2015: 25), Gilberto Owen crea una imagen con la ayuda del poema de Eliot, pero al contrario de crepúsculo utiliza la aurora. Las palabras en ese contexto se revisten de importancia: *sangre, fuego, corazón, vicio*, todas palabras empleadas en la poesía de Gilberto Owen con gran maestría y puestas en lugares estratégicos. De esta manera es también como el poeta, con ayuda de otros textos, va creando o dándole un nuevo sentido a los símbolos y a los mitos ya preestablecidos.

...sordos y ciegos, íbamos, seductores de nubes,
Y él se uncía a mi rueda alegremente
cuando nos tocaba perder.

Y éramos uña y carne en el dedo divino,
pero lo he sobrevivido tanto
que su nombre ya no lo sé (Owen, 1996: 97).

En los versos citados anteriormente, el autor retorna al mito de Orestes. En la tragedia de Eurípides, Píldes y Orestes unidos emprenden las acciones, son seres inseparables capaces de dar su propia vida por su compañero, decididos a pagar juntos las máximas consecuencias de sus actos. Sin embargo, Orestes habla con él y le dice que no debe morir por los hechos que no cometió, a lo que éste le responde: «En verdad que estás lejos de pensar como yo. ¡Que ni la tierra fértil ni el espléndido Éter reciban mi sangre si te abandono, traicionándote por salvarme! No negaré que he matado contigo y te aconsejé todo aquello porque se te castiga; por

tanto, debo morir contigo» (Eurípides, 1946: 51). En la obra, tanto de Eurípides como de Esquilo, los dos amigos nunca se separan, pero este sentido cambia en el poema de Gilberto Owen; en la octava estrofa del poema los versos expresan que su amistad era tan fuerte que llegaba a ser divina, a pesar del mundo trágico en el que vivían, no obstante, Orestes se olvida de su nombre y se separa de él: «...lo he sobrevivido tanto/ que su nombre ya no lo sé» (Owen, 1996: 97), como lo dice en los primeros versos: «Tan fiel compañía/ que me fui yo, Pílates» (Owen: 1996: 97).

En el segundo y tercer verso de la estrofa número siete, el sujeto lírico menciona: «...y él se uncía a mi rueda alegremente/ cuando nos tocaba perder» (Owen, 1996: 97). En estos versos la palabra *rueda* tiene una carga simbólica importante, entre muchos otros significados existen dos que sobresalen: la rueda como representación del mundo (Cfr. Chevalier y Gheerbrant, 1986: 896), del cosmos y también como representación del ser (Cfr. Chevalier y Gheerbrant, 1986: 897). Es una «rueda cósmica cuya aparición sobre la tierra marcará el comienzo del Apocalipsis: aquel que la vea quedará ciego, aquel que la oiga quedará sordo» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 898). Aquí la rueda funge como el destino trágico de Orestes, la rueda cósmica con la cual quedó sordo y ciego, por la cual no encuentra el canto, pero sí la agonía interna, el tormento, la pena de no encontrarse y de naufragar por el mar de los pensamientos y la conciencia. Esta primera parte del poema, en su mayoría, utiliza como fondo el mito de Orestes, un ser que es acosado por la agonía que sufre después de haber matado a su madre. Se encuentra en su lecho, enfermo e inmóvil, pero aquí ya sin la fiel compañía de Pílates, queda totalmente solo, a la deriva. Son versos que introducen al ser interior de Orestes, que cualquier otro ser humano podría vivir y sentir.

Otro de los temas importantes que ya se habían mencionado es el amor, aunque en *Regaño del viejo* es un amor turbado:

Rosa de Lima, seda que me asfixias
aún, en el recuerdo de aquel ópalo
que ponía tu clave en mi meñique (Owen, 1996: 97).

Aunque estos versos a primera vista parecieran haber sido escritos para una mujer, los elementos con los que son contruidos tendrán mayor presencia, lo primero que menciona el sujeto lírico es la asfixia que le provoca la amada bajo la mirada del recuerdo de aquello; del ópalo postrado en su meñique en el que guarda una clave, un misterio.

El ópalo como piedra preciosa alude a un «símbolo de una transmutación de lo opaco en translúcido y, en un sentido espiritual, de las tinieblas en luz, de la imperfección en perfección...» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 833). Ese misterio podría ser la búsqueda de la luz, de la espiritualidad perfecta, de un amor puro; el poema podría representar también una búsqueda, pero no concluida, sino determinada por un naufragio del cual es imposible salir. De esta manera es como Gilberto Owen va entretejiendo todas las referencias de sus versos: personajes míticos, bíblicos, símbolos y referencias a otros textos poéticos.

En el siguiente fragmento toma presencia otro de los aspectos decisivos en su poesía:

Las horas te mudaban doce rostros,
pero te veo la última, que tuvo más minutos que ninguna.
Ojos de asombro, y boca en oh de eterno asombro
y duro y blanco el susto de los senos
al caerte sin fin de tu gozo a mi pozo (Owen, 1996: 98).

Llamémosle rostro o faz, como elemento de gran relevancia en su poesía, llama a lo misterioso, lo que está escondido, por consiguiente, lo

críptico es una de las formas con las que construye su poesía. «La faz del hombre designa su cara, sobre la cual se inscriben sus pensamientos y sus sentimientos [...] La faz es el símbolo del ser mismo de dios o de una persona humana» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 494-495). En los versos de Gilberto Owen, la máscara es como un rostro que oculta la verdad, y al que vuelve para buscarla, a pesar de que a veces éste rostro está vacío: «Hoy me quito la máscara y me miras vacío [...] y me hallaste vacío» (Owen, 1996: 75), así lo muestra en *Llagado de su desamor*. El rostro es la imagen que los demás tienen de nosotros, pero el ser humano es multifacético y tarde o temprano encuentra cómo esconderse detrás de máscaras: «Las horas te mudaban doce rostros» (Owen, 1996:98), o como en otras palabras lo diría T. S. Eliot: «Habrá tiempo, habrá tiempo/ de preparar un rostro para afrontar los rostros que/ uno afronta» (Eliot, 2015:19).

La vida del ser humano es una búsqueda constante y las máscaras ocultan el naufragio de ese impulso, esa pérdida del camino, la gran caída: «...caerte sin fin de tu gozo a mi pozo» (Owen, 1996: 98). Una caída que no tiene término, en la que poco a poco se va encontrando el deceso: «Yo conozco las voces que fallecen de una mortal caída» (Eliot, 2015: 21). Es un juego, primero con uno mismo, con su conciencia y después con el otro; un juego de encuentro y desencuentro, de ocultar y descubrir.

Las manos sabias saltan en su jaula sonora
y el perseguir la ruta de peces incoloros
por tu cuello me roba tu garganta. Y no escucho (Owen, 1996: 98).

En el mismo tono, la estrofa anterior denota impaciencia y desesperación, en ella toma cuerpo la sabiduría sin libertad puesta en una jaula sonora: el canto que no puede salir. Tal es la imagen perfecta para expresar el estado en el que se encuentra el sujeto lírico, la ruta que

siempre ha perseguido sin hallar color ni sonido; los «...peces incoloros» (Owen, 1996:98) son muestra de esto. Estos versos, que son dedicados a un amor turbado, a una verdad incierta, a la infinidad de máscaras que ocultan, los cierra de la siguiente manera:

Y no sé si has llorado, pero todo,
todo cabe en mi piedra del meñique
y todo llega al llanto de su fondo.

Por vivirte me olvido de mi vida,
Rosa de Lima que me amaste otro (Owen, 1996: 98).

Gilberto Owen vuelve a retomar el simbolismo de la piedra preciosa, la piedra que la amada puso en el meñique del sujeto lírico, donde guardaba la clave, la luz, su esencia, que él buscaba sin encontrar porque los rostros eran múltiples, y la que jamás encontró porque él mismo tenía máscaras. Así lo manifiesta al decirle: «Por vivirte me olvido de mi vida/ Rosa de Lima que me amaste otro» (Owen, 1996: 98). Amó otro rostro, otra faz, un ser que no era ni es él, un juego como ya se había mencionado, de uno mismo con el otro.

Tal es el juego que recorre varios poemas de Gilberto Owen, el juego de los espejos; el reflejo del otro que es también máscara de la cual hay que escaparse. Así se manifiesta en el poema *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...» (Owen, 1996: 77), es decir, liberarse de todo encubrimiento posible.

Uno de los aspectos que también está presente es el de la duda, la incertidumbre: «Qué me escribe ese vuelo de palomas/ en su pizarra borrascosa –quién/ lo guía, roto el pulso, por mi viento-/ -por qué esta y no

otra noche hubo de hablar» (Owen, 1996: 98), el sujeto lírico se pregunta quién y qué guía ese vuelo, ese viaje agónico y tormentoso que emprendió. Paradójicamente, es el mismo viaje el que toma su camino porque ese es el naufragio, una suerte de perderse y no encontrar salida.

En la estrofa número quince está escrito: «...la enconada memoria del nacer/ indeclinable y terco a tantas vidas/ -y esta tarde, y no aquella del morir» (Owen, 1996: 98). El nacer lo califica como terco a tantas vidas, como si el vivir fuera una agonía constante y trágica, parecido al destino de Orestes. Esta dinámica funciona como la contraposición de la muerte, pues ésta aparece como medio de transporte para hallar lo deseado, un medio de liberación. En los versos siguientes la describe como aquella tarde tan deseada:

No aquella, submarina, con guirnaldas
de abrazadores brazos, y de pies
lánguidos para el viaje entre corales,
y con luz de burbujas en la voz (Owen, 1996: 98).

Una tarde en la que desea emprender el viaje por la profundidad del mar. Uno de los ejes primordiales de sus poemas, el mar es el lugar del viaje y del naufragio, el sitio donde también se busca una salvación, es la metáfora del ser interior: «Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él [...] lugar de las transformaciones [...] una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda [...] puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 689). Entonces, el mar puede ser vida o muerte puede transformar al ser, en este caso al sujeto lírico que está en el naufragio, en la búsqueda, en la incertidumbre, en un viaje interior.

La carga simbólica en esta estrofa se encuentra en los dos últimos versos: «...el viaje entre corales» (Owen, 1996: 98). El coral representa el: «Árbol de las aguas, el coral participa del simbolismo del árbol (eje del mundo) y de las aguas profundas (origen del mundo)» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 340), así, el viaje entre corales es el encuentro con el eje del mundo, con el origen, con la esencia del ser para así poder encontrar la luz y la ansiada voz, el canto, el sonido y la música. A parte de la carga simbólica en los versos anteriores, el epígrafe de T. S. Eliot que aparece al principio del poema expande y guía el quehacer poético, si recordamos que el mar también está presente en su poesía y coincide con lo escrito por Gilberto Owen: «En los cuartos del mar permanecemos [...] hasta que nos despiertan unas voces humanas/ y, entonces, nos ahogamos» (Eliot, 2015: 31). Gilberto Owen toma el mar como sinónimo de muerte, de pérdida, pero también de vida; se permanece dentro del mar, del interior del ser como en un sueño profundo hasta que llega algo que nos perturba y es ahí cuando nos ahogamos, cuando comienza el naufragio. Por eso es tan deseada para el sujeto lírico aquella tarde submarina que pudo haberle descifrado algo: «No aquella atardecida tarde rosa/ del ademán recóndito al partir. / No aquella en que yo hubiera descifrado/ [...] el regaño de mi faz» (Owen, 1996: 98).

Este último verso es muy importante: si él hubiera podido viajar en aquella tarde habría descifrado el regaño de su faz, es decir, el regaño de su ser, de su interior; el regaño de no haber encontrado nada; la revelación que tanto esperaba. Tal sentido nos remite al título del poema *Regaño del viejo* y a unos versos de T. S. Eliot: «Y claro que habrá tiempo [...] Tiempo de arrepentirse y bajar la escalera/ con una calva en plena coronilla [...] Envejezco... Envejezco» (Eliot, 2015: 21-29). El regaño del viejo es el de él mismo, el de su rostro verdadero y no el de sus múltiples máscaras, pero el fracaso es claro, pues no logró viajar por esa tarde submarina.

Blando y amargo en hiel me desintegro,

o, peor, en miel de égloga me humillo.
(La niña juega con su corderillo:
un candor solo contra el cielo negro;
en los cuatro ojos brilla el mismo brillo
y en balido y en risa el mismo allegro.
-La niña juega con su corderillo
y llora que se lo he contado negro.) (Owen, 1996: 99).

La estrofa anterior es una de las últimas del poema, en ella va concluyendo lo previsible, es decir, un sujeto lírico turbado, para el cual no existe salvación sino condena, un viaje anclado al sufrimiento y a la pena. En «... miel de égloga» (Owen, 1996: 99) se humilla, en miel de un canto al amor donde sí existe la música, donde el paisaje es paradisiaco. Es así como contrapone su mundo oscuro, espacio donde él crea su propio concepto de égloga a través del otro murmullo que habla de la felicidad de la niña y el corderillo.

El cordero es «símbolo de dulzura, simplicidad, inocencia, pureza, obediencia, tanto en razón de su aspecto y su comportamiento naturales como de su color blanco, el cordero en todos los tiempos se ha considerado el animal de sacrificio por excelencia. Él fue la imagen de cristo» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 344). Por tanto, la contraposición que Gilberto Owen crea en estos versos le da un giro completo al significado simbólico del cordero; en vez de ser la imagen de cristo, de ser algo puro, se convierte en algo negro. Ahí se contrapone la felicidad de la niña con palabras que denotan sonido: «...en balido y en sonrisa el mismo *allegro*...» (Owen, 1996: 99). Como es característico de la poesía de Gilberto Owen, está ahí la referencia a la musicalidad, con lo lúgubre de sus versos.

Por su parte, el candor del corderillo y de la niña contra el cielo negro son versos que tienen una carga fuerte sobre la representación del mal, como lo veremos en las dos últimas estrofas de este poema.

En hiel, por los que beben de las lácteas
Susanas entrevistas con la fuente,
bajo los viejos árboles fisgones
que estiran sarmentosas lenguas a acariciarlas.
Por Filemón, que huye de su tilo
y en su lascivia rejuvenece
y pasa con dos jóvenes encinas en los brazos.
Y la hiel en mis piernas, que estrangulan
a Sindbad con recuerdos y ciencia e impaciencia (Owen, 1996: 99).

Esta penúltima estrofa tiene varios aspectos particulares, el primero es que casi toda la expresión se refiere a elementos naturales; están los árboles, pero impregnados de un sentido de lujuria, y el poema adquiere entonces un sentido todavía más oscuro: «...viejos árboles fisgones/ que estiran sarmentosas lenguas a acariciarlas» (Owen, 1996: 99). Para darle una mayor fuerza, Gilberto Owen cambia toda la imagen bíblica y todo el significado de Filemón, quien vivía y se entregaba a obedecer y alabar a Dios.

En el poema, este personaje se entrega a la lujuria; a desafiar a la autoridad sagrada máxima, al gran creador: «Por Filemón, que huye de su tilo/ y en su lascivia vegetal rejuvenece/ y pasa con dos jóvenes encinas en los brazos» (Owen, 1996: 99). En estos versos el mal, el lado oscuro domina sobre la luz, sobre todas las cosas, sobre aquello que en un principio Orestes pretendía encontrar, una salvación ante el naufragio, una salvación que está totalmente perdida. Es el viaje ante el cual Sindbad, que es el viajero por excelencia, es estrangulado; un verso que no puede ser sustituido por otro, pues de cierta forma resume el contenido del poema, lo estrangulan con «...recuerdos y ciencia e impaciencia» (Owen, 1996: 99). En este verso cambia el sentido de lo escrito por Rimbaud: «Ciencia y

paciencia/ suplicio seguro» (Rimbaud, 1973: 364), en este caso es la impaciencia, la desesperación hecha suplicio, el sufrimiento seguro.

El verso que concluye el poema nos muestra el destino del sujeto lírico, a saber, la condena al naufragio eterno. A Orestes en la tragedia de Eurípides se le otorga el perdón y se casa con Hermione, según la profecía. No es así en este caso, pues su sufrimiento no acabará:

Que es hora de Orestea y de mi víbora (Owen, 1996: 99).

Orestes terminará de condenarse a su destino trágico, es tiempo de su perdición sin retorno, es tiempo de su víbora que: «...habita las capas profundas de la conciencia y las capas profundas de la tierra. Es enigmática, secreta...» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 926). Su víbora es su misma conciencia en la que viaja: «Temible en sus cóleras [...] provoca las mareas cuando bebe, y las tempestades cuando resopla. En las cosmogénesis es el propio océano...» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 927), por consiguiente, naufraga por su propio océano. Como ya se había mencionado, su viaje es interior, viaje inmóvil, de conciencia.

En muchos de los poemas de Gilberto Owen se puede encontrar esta perspectiva, la de una búsqueda, la de un largo viaje en el que el naufrago es el protagonista, pero no solo él, sino también todos los personajes míticos, bíblicos y los símbolos con los que este escritor crea nuevas significaciones, donde coexisten seres totalmente disímiles, y por lo mismo, la poesía se refuerza.

10. BOOZ ENCUENTRA A RUTH

El último de los apartados de *Perseo vencido* es el *Libro de Ruth*. Gilberto Owen retoma el pasaje bíblico transformándolo totalmente, pues aunque conserva la historia del libro, encontramos a Booz como un personaje distinto; él es un hombre bondadoso que ayuda a Ruth y la salva de la condición en la que se encontraba, sus palabras son amables y guiadas por un dios que dice ser bueno y justo. Sin embargo, Booz se muestra distinto en el libro de Gilberto Owen. Es preciso comparar estas dos caras para darnos una idea de lo que el poeta propone, como siempre, usando referencias míticas y simbólicas.

El discurso del Booz bíblico refleja a un ser caritativo, un ser de paz pero, sobre todo, amable y tranquilo; él dirige sus palabras a Ruth de la siguiente manera: «Oye, hijita, no vayas a recoger espigas a otra parte. Quédate aquí y no te separes de los trabajadores [...] Y si tienes sed, no tienes más que acercarte a los cántaros donde tienen agua» (Rut, 2: 8, Biblia Latinoamérica, 2005), a lo que Ruth le responde: « ¡Ojalá me haga merecedora de tanta bondad como la que me has demostrado con tus palabras amables y tranquilizadoras...» (Rut, 2: 13, Biblia Latinoamérica, 2005). El diálogo entre estos dos personajes en la Biblia es afable, sin duda alguna, aspecto que cambia en el libro propuesto por Gilberto Owen.

Un aspecto inicial que es importante denotar es que el Booz que aparece en *Perseo vencido* tiene la voz poética a lo largo de los cinco poemas dedicados a Ruth, ella nunca habla en ninguno de los versos. El discurso cambia, pues ahora se convierte en un solo emisor que no acepta repuesta; lo que llamábamos anteriormente un diálogo amable, tranquilo y lleno de paz se convierte en un discurso donde solo se pronuncia una persona agobiada por un amor tormentoso, en el que las palabras pronunciadas llegan a ser crudas y sin disfraces. Algunos de los versos que demuestra lo anterior son los siguientes: «Deja la luz sin sexo en que te ahogas, / ángel mientras mi lecho no te erija mujer; / sal de la voz marina

que te sueña, / sirena sin canción mientras yo no la oiga...» (Owen, 1996: 101). Versos en donde la voz poética quiere el control total de Ruth, aunque aún la espera y se lamenta al hacer referencia –como en muchos otros de los poemas anteriores– a la voz, a la música que no puede ser escuchada.

Un ejemplo muy claro que demuestra una visión violenta de Booz respecto a Ruth es el siguiente: «... deja la arcilla informe que habitas y que eres / en tanto que mis dedos no modelen tu estatua...» (Owen, 1996: 101), se hace presente así un control total frustrado y una desesperación al mismo tiempo: «...he nacido de muerte natural, desesperado, / paso ya, frenesí tardío, tardía voz sin ton ni son...» (Owen, 1996: 105). Comparar los versos con el pasaje bíblico ayuda a crear una imagen de lo que Gilberto Owen quiere lograr en su poesía: una renovación en el significado de los mitos, ayudado siempre por el lenguaje simbólico. Los dos polos que se muestran al hacer la comparación dejan ver el contraste que existe entre el lenguaje mítico-simbólico que Gilberto Owen crea con el pasaje bíblico y los mitos originales. La función del lenguaje en *Perseo vencido* es la recreación de un significado en algo nuevo, su importancia radica en la forma que utiliza tanto el lenguaje mítico, simbólico y poético para lograr esa renovación.

En este apartado se analizará el poema *Booz encuentra a Ruth*, que es uno de los que contienen la mayor referencia a los mitos dentro del *Libro de Ruth*, pero también a palabras clave que aportan un gran contenido simbólico:

Traes un viento que mueve los rascacielos más tercios y que te
ciñe para mostrarme cómo fue la cabeza de la Victoria de
Samotracia,
y que luego te humilla a recoger espigas desdeñadas (Owen, 1996:
101).

En los versos anteriores aparecen varias palabras importantes; en primer lugar tenemos la palabra *viento*, que estará presente a lo largo de todo el poema; en segundo lugar, la referencia a la Victoria de Samotracia; y por último, las espigas. El viento tiene un amplio espectro simbólico y se puede dividir en dos partes: «Debido a la agitación que lo caracteriza es símbolo de vanidad, de inestabilidad y de inconstancia [...] Por otra parte, el viento es sinónimo del soplo, y, en consecuencia, del Espíritu [...] los vientos aparecen como mensajeros divinos, y equivalen a los ángeles» (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 1070).

En este poema los dos significados simbólicos de la palabra viento son válidos; en las primeras cuatro estrofas tenemos que retomar la palabra en el sentido divino y angelical, pues describe a Ruth, pero también en el sentido de inestabilidad:

Traes un viento que llega de cabellos noruegos a alisarte los tuyos.

Traes un viento que trae amantes olvidados que se encuentran de pronto en los lugares más insólitos como gaviotas en la nieve de los volcanes.

Traes un viento que lame tu nombre en las cien lenguas de Babel,

y en él me traes a nacer en mí (Owen, 1996: 101).

Lo que Gilberto Owen recrea en los versos anteriores con la palabra *viento* es una contradicción que genera un nuevo significado; es el viento que describe a Ruth contra el viento que podría acabar con ella: «Huye de mí, que soy *elvientoeldiablo* que te arrastra» (Owen, 1996: 102).

El viento como símbolo de lo angelical, de lo divino, del equilibrio, de la purificación y de la luz ayuda a que los versos resalten totalmente la

belleza de Ruth; así como Gilberto Owen utiliza el simbolismo del viento inmediatamente multiplica esta significación con una referencia mítica que es la Victoria de Samotracia, la representación de la diosa Nike o Nice: «...es la diosa que personifica la victoria [...] Es la abstracción o símbolo de la victoria decisiva de los dioses. Se identifica luego con algunas divinidades, sobre todo con Atenea...» (Martínez, Galiano y Melero, 2000: 437).

Toma relevancia mencionar la equivalencia de la diosa Nike con Atenea, aparte de ser congruente este movimiento, nos da una mayor referencia de lo que representa la Victoria de Samotracia, el escritor Carlos García Gual la define de la siguiente manera: «Nació hermosa y joven [...] luminosa y perfecta [...] El nacimiento maravilloso es un rasgo decisivo de la caracterización de Atenea, firmemente unida a Zeus como hija predilecta del Altísimo» (García, 1999: 106); tanto la Victoria de Samotracia como Atenea son, en este caso, homenajes a la belleza. Otras de las características importantes son las siguientes: «...se eleva a un lugar dominante en los cultos uránicos (el ave): diosa [...] de la sabiduría [...] y de los trabajos de la paz [...] Es la diosa del equilibrio interior, de la medida en todas las cosas» (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 148).

Atenea es una de las diosas más importantes en la mitología griega, es hija del dios más poderoso, todo en ella es divino, perfecto y luminoso. El equilibrio forma parte de una de las características de la belleza; en los primeros versos de este poema, Gilberto Owen mantiene la medida perfecta para expresar mediante el mito, el símbolo y el lenguaje poético la fuerza de esta primera idea que intenta darnos en estos versos, pero también explica la proporción que existe entre estos tres lenguajes. De esta manera se crea una imagen de Ruth con un trasfondo mítico-simbólico.

Un ejemplo esclarecedor está contenido en estos versos, podemos ver cómo están funcionando los tres tipos de lenguaje: la constante en esta poesía es la suma de estos tres aspectos; el viento que funciona como el

símbolo, sumándolo con la Victoria de Samotracia, que es donde recae la carga mítica y esto aunándolo con el lenguaje poético, es decir, con «...los rascacielos más tercos» (Owen, 1996: 101) y con el viento que «...te ciñe para mostrarme cómo fue la cabeza de la Victoria de / Samotracia...» (Owen, 1996: 101). En los versos anteriores, Gilberto Owen demuestra la función del lenguaje poético: es una cabeza que no fue encontrada, pero el viento que ciñe a Ruth le muestra cómo fue en realidad; a través de palabras comunes y sencillas se hace notar toda una significación mucho mayor.

Después de proponer esta idea de belleza y equilibrio que sirve para exaltar a Ruth, el resto del poema es para resaltar el amor tormentoso que no tiene nada que ver con los primeros versos.

Hasta ahora se ha encontrado en todos los poemas ya analizados la siguiente característica: la contradicción y el contraste para crear una nueva significación. De esta manera, el poema se puede dividir en dos conceptos: el viento como el soplo divino, el equilibrio y la medida perfecta, así mismo, como un aliento que humillará y acabará con lo que representa la amada.

Esto se puede demostrar con lo siguiente: «...y que luego te humilla a recoger espigas desdeñadas» (Owen, 1996: 101). Después de plasmar la idea del viento y la belleza con Nike, Atenea y la Victoria de Samotracia, ese mismo viento es el que ahora humilla a Ruth al recoger espigas desdeñadas. Gilberto Owen es muy sutil y esconde significados entre palabras que parecieran no tener importancia, las espigas forman otro contraste entre el pasaje bíblico y el poema. Mientras que en la Biblia son un símbolo de abundancia y caridad por parte de Booz hacia Ruth, en el poema se convierten en espigas desdeñadas. Con esta nueva significación Gilberto Owen abre las puertas a esa parte tormentosa y oscura del poema.

«Traes un viento que lame tu nombre en las cien lenguas de / Babel, / y en él me traes a nacer en mí» (Owen, 1996: 101), tras estas líneas, resaltar el papel del lenguaje poético nos permite identificar cómo es que

funciona al sumarse a los otros dos lenguajes. Lo peculiar en los versos que crea este poeta es que el lector puede detectar la manera en la que utiliza dicho lenguaje sin necesidad de recurrir ni a la métrica ni a la retórica; podríamos decir simplemente que son palabras tan comunes, pero que están planeadas para estar en ese preciso lugar: es el viento (con su carga simbólica) que lame el nombre de Ruth y lo que representa, y como si eso no fuera poco, la significación aumenta al decir que lo ha hecho en las cien lenguas de Babel. De nueva cuenta, el poeta recurre a referencias bíblicas para dar un giro completamente al significado original; en este poema podríamos afirmar que uno de los puntos clave en la poesía de Gilberto Owen gira en torno a la conciencia del bien y el mal. Cabe aclarar que esta afirmación no limita en lo absoluto todos los caminos posibles que se puedan tomar.

«Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. Así nos haremos famosos, y no nos dispersaremos por todo el mundo» (Génesis, 11: 4, Biblia Latinoamérica, 2005). Babel representa ambición, querer llegar a lo más alto, es decir, al cielo, lo que implicaría retar o desafiar al mismo dios que los creó; por lo tanto, las distintas lenguas fueron el medio para que predominara la confusión y para que su intento por llegar al cielo fuera en vano. Así es con Booz, un amante ambicioso y desesperado que declara firmemente: «...y en él me traes a nacer en mí» (Owen, 1996: 101), en ese viento que recorrió las cien lenguas de Babel para al final perderse, la batalla ha sido inútil y el amante vencido. Dicha afirmación aparece en el último de los poemas del *Libro de Ruth*: «Ya me voy con mi muerte de música a otra parte. / Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía» (Owen, 1996: 105).

Y es nacer a la muerte que acecha en los festines de un octubre
sin fin y sin castigo,
una muerte que desde mí te acecha en las ciudades y en las

horas y en los aviones de cien pasajeros.

Fausto que te persigue desde el episodio fatal de la siega en mis manos nudosas y tiernas de asesino (Owen, 1996: 101).

El lenguaje frío y oscuro vuelve a aparecer en los versos citados anteriormente, se traduce en una amenaza para Ruth; es una muerte que la acecha constantemente, un destino fatal que la podría encontrar en cualquier momento. Dicha amenaza es pronunciada por Booz, que en estos versos se convierte en un equivalente del doctor Fausto, un hombre que haría lo que fuera por tener a la amada, en este caso, a hacer un pacto con el mismo diablo.

La parte oscura del poema recae en estos versos, y en los posteriores, Gilberto Owen utiliza el trasfondo mítico que gira en torno a Fausto: «Es un aventurero cínico y maestro en saberes oscuros, en magia y ocultismo, que mediante un pacto con el demonio (el diablo Mefistófeles) logra colmar sus deseos, a costa de su condenación eterna» (García, 1997: 167). Entre el mito fáustico y el poema escrito por Gilberto Owen se tiene que resaltar el tema del amor tormentoso y reconocer la siguiente equivalencia: Fausto-Booz, Margarita-Ruth.

Al igual que Booz, Fausto es un hombre viejo que ansía la juventud, la cual se encuentra en la amada (Margarita-Ruth): «Tal vez aquí mismo mi amada, con sus frescas mejillas infantiles [...] ha venido a besar piadosamente la rugosa mano del abuelo» (Goethe, 2009: 59). El hombre viejo hace un pacto con el diablo para poder conquistar y tener el amor de la joven y bella Margarita. El hecho mismo de hacer este acuerdo ya refleja una maldad inminente; el siguiente diálogo entre Mefistófeles y el doctor refleja la esencia de dicha situación, mientras que Fausto le pide a la niña Margarita, el diablo responde: «¿Aquella? Venía de ver a su confesor, que la ha absuelto de todos sus pecados [...] Es una criatura muy inocente, que por nada, absolutamente por nada, ha ido a confesar. Sobre ella no tengo

poder alguno» (Goethe, 2009: 57), a lo que Fausto replica: «Mi señor maestro Doctrinero, dejadme en paz con vuestra moral. Y os digo claro y sin ambages que si esta dulce joven no reposa hoy en mis brazos, al llegar la media noche todo queda roto entre nosotros» (Goethe, 2009: 57).

En el diálogo anterior, Mefistófeles, que es la misma representación de la maldad, admite que no tiene poder sobre lo que representa Margarita, una joven con belleza, inocente y buena por naturaleza, aspectos que también le pertenecen a Ruth, pero Fausto no contento amenaza con romper el pacto, esto da muestra de su obsesión y de lo que estaría dispuesto a hacer por lograr sus objetivos. Aunque el diablo se niega al principio, termina por ayudar a corromper y obtener el amor de la amada. El mal parece tener la victoria entre estas dos mujeres, parecen ser destrozadas por un viento maligno que es cínico y abrazador a la vez, un viento que hace pronunciar a Fausto en la noche de Walpurgis: «Una vez tuve un hermoso sueño. Vi un manzano, dos bellas manzanas lucían en él; me tentaron, y a él me subí» (Goethe, 2009: 92).

Fausto menciona: « ¿Somos acaso juguete de cada soplo de viento?» (Goethe, 2009: 59), y pareciera ser que sí, el viento, tanto el maligno como el divino recorren al *Fausto* de Goethe, pero también al poema escrito por Gilberto Owen: mueve a los personajes a su antojo, los inunda y los posee. Margarita pronuncia: « ¡Qué aire más pesado y sofocante hay aquí! [...] Y eso que afuera no hace tanto calor [...] Un escalofrío recorre todo mi cuerpo...» (Goethe, 2009: 60), tal es el viento maligno que acabaría por destruirla. Fausto lo expresa de esta manera:

¿No soy el fugitivo que carece de hogar, el monstruo sin ideal y sin sosiego, parecido a una catarata, cuyas aguas mugen y espuman de roca en roca, corriendo furiosas hacia el abismo? Y al lado, ella con los sentidos infantilmente velados, en la cabañita del pequeño campo alpino, y toda su actividad doméstica limitada al reducido mundo en que vive. Y a mí, el odiado de Dios, no me había bastado batir las peñas y hacerlas pedazos (Goethe, 2009: 75).

El viento transgrede, destruye lo establecido tal y como lo buscaba Gilberto Owen en su poesía, transgredir el mito y transformarlo:

Booz y Ruth son el símbolo de los futuros esposos conforme a la Ley. Lo importante en Owen es la transgresión de esa Ley; asimismo, Owen sabía que ese libro es importante por contener el inicio del linaje que empieza por Booz y Ruth, pasa por el Rey David y termina en Cristo. Saberlo, parodiarlo, ironizarlo, transgredirlo, gozarlo (Rosas, 2005: 187).

Al igual que en *Fausto*, esta transgresión se encuentra en el poema de Gilberto Owen; mientras el doctor destruye a Margarita por sus acciones, Booz dirige las siguientes palabras a Ruth: «De mí saldrás exangüe y destinada a sueño como las mariposas / que capturan los dedos crueles de los niños; / de mí saldrás seca y estéril como las maldiciones escondidas en / los versos de amor que nadie escucha» (Owen, 1996: 102), *Booz encuentra a Ruth* es un poema de amor convertido en una maldición escondida entre los versos, es un homenaje al viento del demonio que transgrede el viento divino y lo transforma. En la obra de Goethe, Fausto se salva y Margarita muere, mientras que en el *Libro de Ruth* de este poeta, Fausto-Booz se va con su oscuridad, con su viento maligno: «Me miro con tus ojos y me veo alejarme, / y separar las aguas del Mar Rojo de nuestros cuerpos mal / fundidos / para la huida infame, / y sufro que me tiñe de azules la distancia, / y quisiera gritarme desde tu boca: “No te vayas”» (Owen, 1996: 105).

En *Booz encuentra a Ruth* todo gira en torno al juego del viento, ese viento divino que recorre a la estatua de la Victoria de Samotracia, le da la belleza y muestra cómo fue su cabeza nunca encontrada, pero también exalta a Ruth y a Margarita, bellas mujeres, jóvenes, que son seducidas por el viento maligno que transgrede la belleza y la perfección, esto nos deja ver uno de los puntos fundamentales: la transgresión y la contradicción para encontrar nuevas significaciones.

A pesar de todo lo escrito anteriormente, ¿podríamos acercarnos a una significación concreta de lo que es la poesía de Gilberto Owen? La respuesta es no, porque esa es la esencia de *Perseo vencido*: «La poesía de

Owen –como el mito– es la inminencia de una revelación que no se produce nunca» (Rosas, 2005: 187). El lenguaje mítico y el simbólico sugieren una revelación que nunca se cumplirá, más bien, estas formas del lenguaje invitarán a sumergirse en un camino en donde naufragar es lo primordial: «...frente al abismo de la destrucción en relación con el lenguaje de la poesía, de este lado del abismo está la salvación del sentido directo (denotación); enfrente, el abismo de la polisemia y del sinsentido (connotación)...» (Rosas, 2005: 194). En la poesía de Gilberto Owen, la salvación del sentido directo es inconcebible, ya que al decidir tomar ese camino se perdería la fuerza del lenguaje mítico-simbólico y, peor aún, la resignificación propuesta por el poeta en su obra.

11. CONCLUSIONES

A lo largo de todo el trabajo de investigación y análisis se explicaron conceptos clave que fueron los que demostraron la manera cómo funciona la poesía de Gilberto Owen; en el trabajo se desglosaron y se describió la relación que existe entre ellos, para así poder llegar a identificar el núcleo del cual parte el poeta para generar la remitificación en los poemas que conforman *Perseo vencido*.

Comencemos por mencionar la herramienta principal con la que se crea la poesía: el lenguaje poético. Como recordamos, el lenguaje nace naturalmente de la condición o necesidad del ser humano por nombrar todo el entorno que lo rodea, ese acercamiento a los objetos o situaciones que vivimos ya es simbólico en sí, pues se genera una interpretación de nuestra realidad, mas no la del mundo; a este lenguaje le podemos llamar cotidiano, común o directo y lo utilizamos para la comunicación entre nosotros. En cambio, el lenguaje poético se puede definir como una alteración del lenguaje directo y es aquí donde entramos en los puntos clave de la poesía de Gilberto Owen.

La alteración en el lenguaje es una noción elemental para poder comprender *Perseo vencido*; la palabra *alteración* se refiere en este sentido a una transgresión del lenguaje, es decir, actuar en contra de algo ya establecido. Se podría afirmar que en la poesía de Gilberto Owen la transgresión es uno de los elementos esenciales para lograr la remitificación, al mismo tiempo que el poeta transgrede el lenguaje también lo hace con los mitos y todas las referencias que utiliza; dicho recurso crea una perspectiva caótica que en un primer acercamiento parecería ser inentendible, pero que al profundizar en la lectura, el texto va marcando el camino a seguir.

Para entender la transgresión en esta obra debemos tener en cuenta los siguientes elementos: el mito y el símbolo. Estos dos tipos de lenguaje

son el revestimiento de todo el lenguaje poético que Gilberto Owen crea; como ya se mencionó, el mito es una inflexión y el símbolo es un sentido, el primero crea la atmósfera en la que se van a desarrollar y relacionar los demás conceptos, el segundo crea un sinnúmero de interpretaciones.

Para poder comprender lo anterior, por una parte, se definirá el concepto de inflexión: «Torcimiento o comba de algo que estaba recto o plano» (RAE, 2001: 1274). El mito es una deformación, un torcimiento del lenguaje con un único objetivo: crear un molde, una forma concreta; crea el espacio en el que el símbolo entrará para alterar y transgredir el lenguaje, pero como se mencionó anteriormente, el símbolo forma parte del lenguaje mítico, así que el mito y el símbolo son transgresiones del lenguaje en sí mismos. Por otra parte, el símbolo es sentido, es decir, un conjunto de interpretaciones sin límite de significaciones; el lenguaje simbólico es como una máscara que revela y esconde al mismo tiempo. El símbolo determina la ambigüedad en la poesía de Gilberto Owen.

Una de las conclusiones más importantes a las que se ha llegado es la siguiente: el lenguaje simbólico es el que va a dar cuenta o va a dar lugar a la remitificación, para explicar esto es necesario recurrir a los siguientes conceptos: dualidad, contradicción y ambigüedad. Estos tres conceptos son una constante en *Perseo vencido*, también son partes fundamentales para el lenguaje simbólico, pues la interrelación de estos términos ayuda a formar la remitificación.

La dualidad es la: «Existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas» (RAE, 2001: 853). La dualidad en esta poesía es un elemento que está presente desde el principio, pues el lenguaje mítico y el simbólico unen funciones distintas en un mismo concepto; por mencionar un ejemplo, en el *Madrigal por Medusa* la dualidad está conformada por Perseo y la Gorgona. La dualidad es la forma en la que Gilberto Owen une los elementos que conforman el fenómeno poético que crea, verbigracia, cuando se menciona

que el madrigal es un símbolo en sí mismo, se está afirmando entonces que también es una dualidad y que todos los elementos que lo conforman forman parte de ésta.

Otro de los conceptos que va de la mano con la dualidad es la contradicción, se unen dos elementos totalmente distintos y se crea un significado nuevo. Un ejemplo es el viaje que Perseo emprende, es un movimiento-estático, un viaje interior, un viaje dentro de la conciencia; de esta manera podemos imaginar a un personaje postrado que viaja mediante los pensamientos en un revelar-esconder, donde dicha conciencia es totalmente caótica, o también podemos mencionar el viento del diablo contra el viento de la belleza que representa la Victoria de Samotracia que pone a la Ruth bíblica en un contexto distinto al establecido.

El último elemento es la ambigüedad que crea el lenguaje simbólico, en todo *Perseo vencido* va a estar presente, pues es un concepto inmanente al símbolo. La definición de ambiguo es la siguiente: «Dicho especialmente del lenguaje: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión» (RAE, 2001: 134). La ambigüedad del lenguaje simbólico da lugar a múltiples interpretaciones, por eso, la poesía de Gilberto Owen crea confusión en una primera lectura, sin embargo, lo ambiguo es imprescindible, pues es el camino a seguir para lograr la remitificación.

En conclusión, el lenguaje mítico funciona en *Perseo vencido* como una herramienta para abarcar, delimitar y presentar una información dada, ya establecida, que será la materia prima que se verá manipulada y transformada por el lenguaje simbólico mediante la transgresión. La función del símbolo entonces será modificar completamente la información proporcionada por el mito con ayuda de la dualidad, la contradicción y la ambigüedad; de esta manera el acontecimiento mítico adquirirá un significado nuevo que llamaremos remitificación.

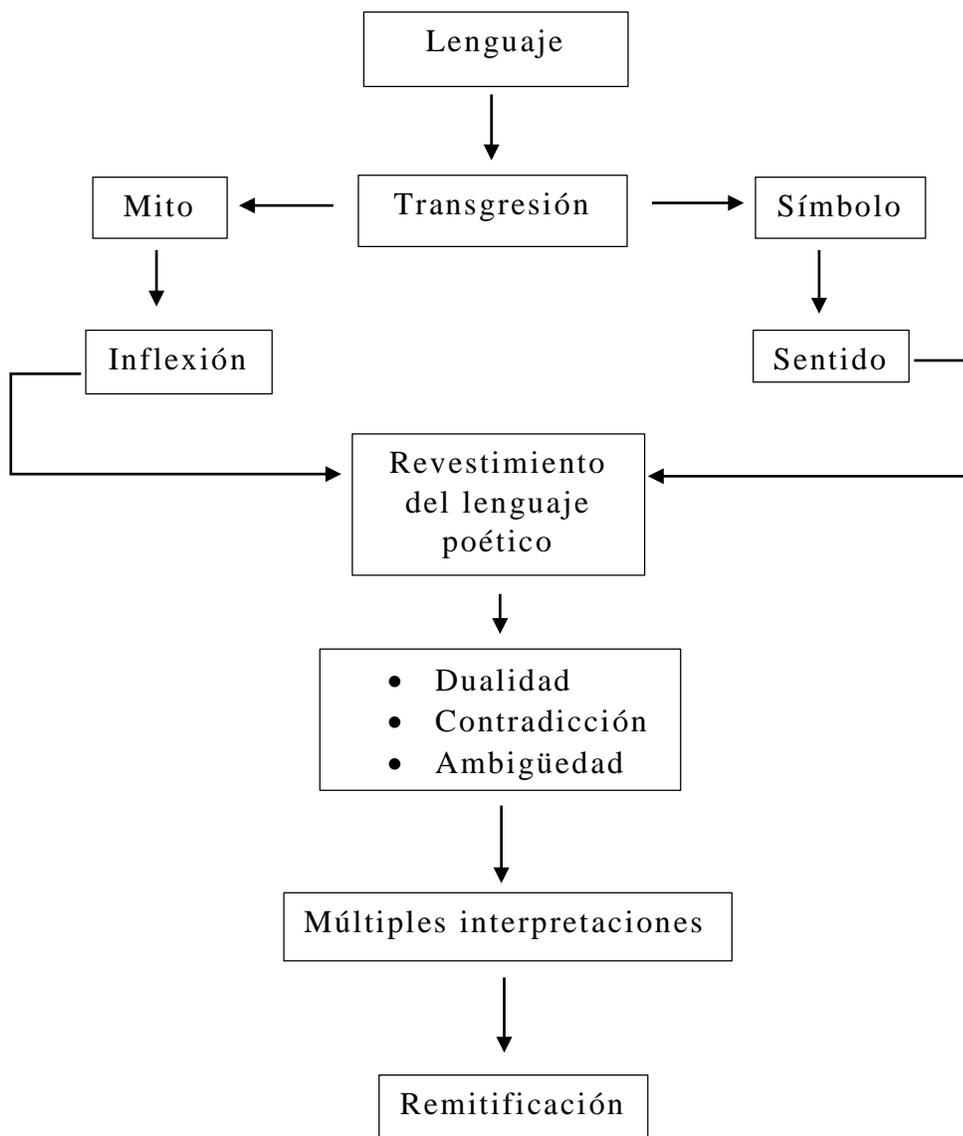
Con el fin de mostrar los resultados obtenidos de la investigación, se mencionarán algunos elementos importantes de los cuatro poemas analizados. Recordemos que la dualidad en el *Madrigal por Medusa* está conformada por Perseo y Medusa; el primer personaje mítico conforma la imagen del bien y el segundo, la imagen de mal. El molde que crea el mito es la batalla entre estos dos elementos contradictorios; la dualidad radica en la unión de estos elementos mediante el lenguaje simbólico, pues al entrar éste en funcionamiento la noción del bien y el mal se disipa en el poema, pues lo importante es la unión de estos dos polos, es decir, el símbolo entra a deformar el molde que creó el mito y da paso a la ambigüedad. Un ejemplo de esto es la polifonía creada en el madrigal, en el cual pareciera ser que los dos personajes tienen voz y crean un diálogo, de esta manera se unen los tres conceptos explicados: la dualidad, la contradicción y la ambigüedad. En consecuencia, el resultado obtenido es la remitificación: la imagen mítica de Perseo y Medusa se transgrede para dar lugar a una nueva interpretación, como la propuesta en páginas anteriores.

Por otra parte, el poema *Día veinte: rescoldos de cantar* está construido, en su mayoría, por múltiples palabras cargadas de un gran contenido simbólico, dicho lenguaje simbólico sirve para desarrollar uno de los posibles temas del poema que es la siguiente contradicción: sonido-silencio. De dicha antítesis se desprenden muchos elementos importantes, para lograr esto Gilberto Owen utiliza, por mencionar un ejemplo, la figura mítica de Orfeo; la muerte de este personaje mítico representa la muerte de la poesía, de la música, de la armonía entre otros elementos, todo gira alrededor de dicha contradicción. Mediante el lenguaje mítico y el simbólico se crea una posible interpretación: la perspectiva que tenía el poeta sobre la poesía, por esta razón la primera parte del poema describe a la poesía dando una perspectiva de armonía y proporción, sin embargo, la segunda nos da una visión de destrucción, en ese intervalo surge otra contradicción: armonía-desproporción. Con lo mencionado anteriormente se concluye que el segundo poema analizado está basado en la contradicción.

En el poema número tres, *Regaño del viejo*, encontramos el trasfondo de un mito totalmente modificado; es el poema del naufragio por excelencia, pues es una búsqueda constante que solo termina en pérdida, Orestes es alejado del contexto mítico para transformarse en un náufrago agonizante que se enfrenta a una problemática existencial, a una contradicción nueva: encuentro-desencuentro, revelar-ocultar. Es un juego de máscaras, el regaño de su propia conciencia. La construcción del poema y de dichas contradicciones se deben al proceso poético que Gilberto Owen establece, primero el lenguaje mítico crea el molde que será transgredido por el lenguaje simbólico, mismo que, en este caso, está conformado por las referencias literarias, bíblicas y por todas las palabras que en sí son símbolos. En el naufragio que existe en la conciencia de Orestes emergen personajes como Narciso, Ruth, Filemón, pero también trasfondos literarios transgredidos; dichos elementos forman parte del lenguaje simbólico que transgrede al mítico y da paso a lo ambiguo, a la resignificación: Orestes se convierte en un hombre atormentado y condenado por su propia conciencia.

En el cuarto y último poema analizado, *Booz encuentra a Ruth*, se toma como base el pasaje bíblico, éste es transgredido por figuras míticas como Fausto, Atenea y la Victoria de Samotracia, dicha transgresión nos muestra a Booz y a Ruth no como en el pasaje bíblico, sino transformados por un trasfondo mítico-simbólico; mientras que se exalta la belleza de Ruth, aludiendo a las dos figuras míticas femeninas mencionadas, se muestra a un Booz amenazante, atormentado, peligroso. Es en este punto donde la contradicción se crea; paz-tormento es uno de los principales hilos conductores de este poema, la paz que refleja el pasaje en el poema es convertido en tormento mediante la carga simbólica del viento, es decir, el viento funciona como exaltación de la belleza, pero al mismo tiempo como la exaltación del mal. Otra de las conclusiones a las que se llegó es que la dualidad en la poesía de Gilberto Owen está determinada mayormente por la conciencia del bien y el mal, pues en los poemas coexisten estos dos conceptos y no se separan en ningún momento.

El siguiente mapa muestra la interacción de todos los conceptos mencionados con el fin de aclarar y describir con mayor exactitud todo el proceso que se produce para lograr la remitificación:



El lenguaje es un fenómeno que al estudiarlo se deben considerar un gran número de aspectos. El trabajo de investigación realizado se enfocó especialmente en el lenguaje poético, el mítico y el simbólico, con el objetivo de identificar la función de cada uno de éstos en algunos poemas de Gilberto Owen. Con lo anterior se pudo comprender el proceso que el

lenguaje tuvo que pasar para lograr uno de los puntos más importantes de la poesía de este poeta: la remitificación.

La descripción de conceptos, la aplicación de éstos y el análisis de algunos de los poemas que conforman *Perseo vencido* ayudaron a dar una perspectiva general de la obra. Visto así, se planteó una visión total del poemario con el fin de darle una posible interpretación y así develar el proceso creativo de la poesía de este poeta mexicano, y al mismo tiempo dar cuenta de cómo se estaba haciendo dicha poesía en aquella época.

12. BIBLIOGRAFÍA

- Baehr, R. (1997), *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid.
- Barthes, R. (2010), *Mitologías*, Siglo XXI, México.
- Beltrán, F. (1998), *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*, Difocur-UAEM, México.
- Bergua, J. (Trad.), (1995), *Pitágoras*, Ediciones Ibéricas, España.
- Beuchot, M. (2004), *Hermenéutica, Analogía y Símbolo*, Herder, México.
- Brugger, W. (1983), *Diccionario de Filosofía*, Herder, Barcelona.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2009), *Diccionario de los Símbolos*, Herder, España.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986), *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona.
- Díez, F. (1998), *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, Trotta, Madrid.
- Duch, L. (2002), *Mito, interpretación y cultura*, Herder, Barcelona.
- Eliade, M. (2000), *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona.
- Eliot, T. (2015), *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, UANL, México.
- Esquilo, (2011), *Las siete tragedias*, Porrúa, México.
- Eurípides, (1946), *Orestes, Medea, Andrómaca*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Ferrater, J. (1971), *Diccionario de Filosofía Tomo II L-Z*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- García, C. (1999), *Introducción a la Mitología Griega*, Alianza Editorial, Madrid.
- García, C. (1997), *Diccionario de Mitos*, Planeta, España.

- García, R. (2009), *La teoría de la armonía de las esferas en el libro quinto de Harmonices Mundi de Johannes Kepler*, Máster en Música Hispana, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Goethe, J. (2009), *Fausto*, Porrúa, México.
- Graves, R. (1989), *Los mitos griegos*, Alianza Editorial Mexicana, México.
- Hurault, B. (Trad.), (2005), *Biblia Latinoamérica*, editorial verbo divino, Holanda.
- Jünger, F. (2006), *Mitos griegos*, Herder, Barcelona.
- Martínez, C., Galiano, E. y Melero, R. (2000), *Diccionario de Mitología Clásica 2 (I-Z)*, Alianza Editorial, Madrid.
- Owen, G. (1996), *Obras*, FCE, México.
- Paz, O. (2014), *El arco y la lira*, FCE, México.
- Real Academia Española, (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa, México.
- Rimbaud, A. (1973), *Obra completa*, Ediciones 29, Barcelona.
- Rosas, A. (2005), *El sensual mordisco del demonio*, UAEM, México.
- Segovia, T. (2001), *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, FCE, México.
- Vernant, J. (2000), *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Anagrama, España.
- Whittingham, G. (2005), *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, Cigome-UAEM, México.