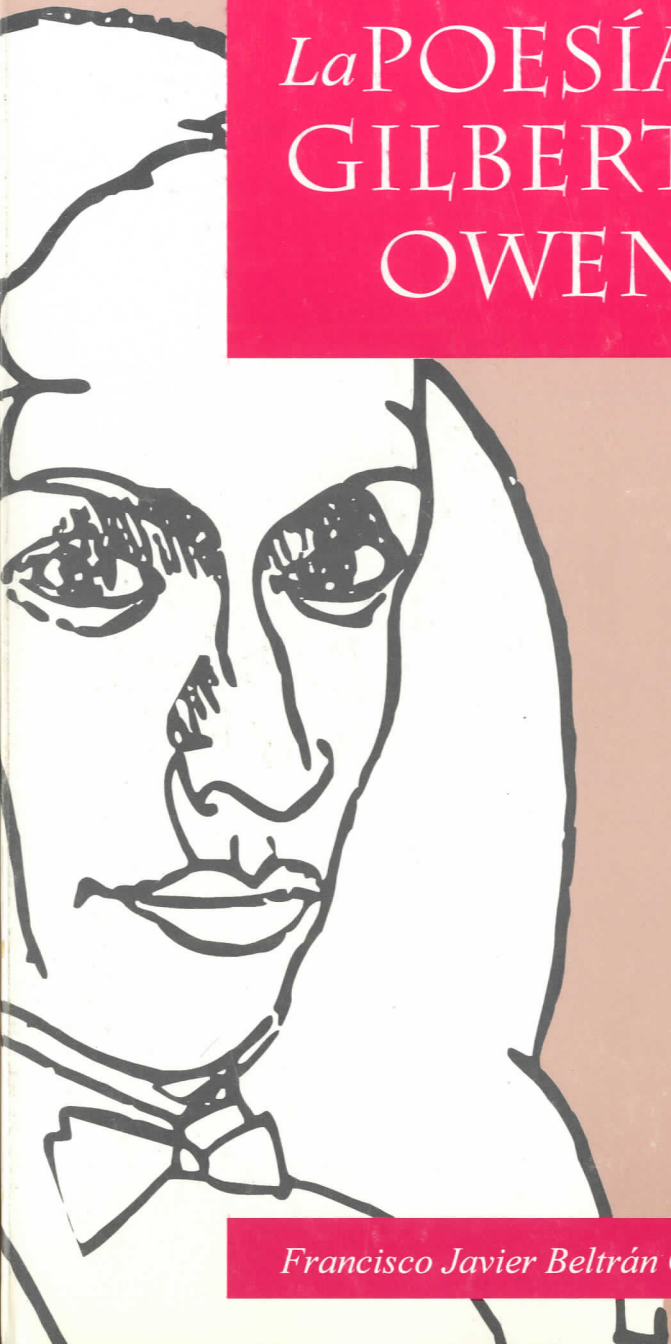




*Poesía, tiempo  
y sacralidad:*

*La*POESÍA *de*  
GILBERTO  
OWEN



*Francisco Javier Beltrán Cabrera*

Primera edición: 1998

© Difocur-Universidad Autónoma del Estado de México

Portada: Ito Contreras

Ilustración de portada: Gabriel García Maroto

ISBN 968-6608-68-0

Impreso en México

POESÍA, TIEMPO Y SACRALIDAD:  
LA POESÍA DE GILBERTO OWEN

Francisco Javier Beltrán Cabrera



Primera edición: 1998  
© Difocur-Universidad Autónoma del Estado de México  
Portada: Ito Contreras  
Ilustración de portada: Gabriel García Maroto  
ISBN 968-6608-68-0

Impreso en México

Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional  
Universidad Autónoma del Estado de México

POESÍA, TIEMPO Y SACRALIDAD:  
LA POESÍA DE GILBERTO OWEN

Francisco Javier Beltrán Cabrera



Primera edición: 1998  
© Difocur-Universidad Autónoma del Estado de México  
Portada: Ito Contreras  
Ilustración de portada: Gabriel García Maroto  
ISBN 968-6608-68-0

Impreso en México

Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional  
Universidad Autónoma del Estado de México

## INTRODUCCIÓN

Sin lugar a dudas la valiosa obra de Gilberto Owen está ampliamente reconocida, como más adelante se comprobará, no sólo por la crítica literaria nacional, sino también a nivel internacional. Las opiniones coinciden en al menos dos puntos importantes: en primer término, Owen es un poeta críptico; en segundo, su bien lograda poesía fue nutrida con la propia biografía.

Uno de los primeros lectores que percibió el brillo de Owen fue Tomás Segovia, quien no sólo fue pionero en la lista de estudiosos sobre este poeta, sino que además sentó las bases para leerlo; incluso ahora es posible ver en los mejores estudios sobre Owen aspectos que tienen raíces en Segovia. Por supuesto, el primer trabajo no puede tratarlo todo, no puede agotar la obra estudiada. Consciente de ello, Segovia presentó una invitación abierta a todo aquel que deseara continuar con la tarea en ese entonces recién iniciada.

Si consideramos la importancia de la producción oweniana, así como las fechas de sus respectivas publicaciones, frente al trabajo realizado hasta ahora por la crítica, es evidente que la invitación sigue en pie, y que así seguirá durante un buen tiempo más. Aunque hay varios —y muy buenos— trabajos sobre este poeta, aún no se agota la rica veta que sus obras constituyen para los estudios literarios.

Por otra parte, dada la complejidad del universo poético construido por Gilberto Owen, la tarea de la crítica necesita



ser coherentemente delimitada. Por estas razones, lo aquí escrito no es más que una manera de aceptar la invitación de Segovia mediante el estudio de un poema de Gilberto Owen: *Sindbad el varado*.

Así pues, el objetivo de estas páginas es formar parte de las lecturas que sobre *Sindbad el varado* de Gilberto Owen se han realizado. El eje de la misma se orienta a considerar los poemas desde el punto de vista de la conciencia teológica, como el mismo Owen se autodenominó, y que parte de la sacralidad como una visión del mundo y una visión sobre la poesía. En mi opinión, esta visión de la sacralidad se puede observar desde la temática del tiempo, concretamente a partir de la existencia de un tiempo sacro, el cual ha de destacar con base en los recursos poéticos que Owen emplea para referirse al tiempo. En este sentido, considero la tematización temporal como un elemento estructurante que da cabida a la sacralidad del tiempo, lo mismo que a la sacralidad de la poesía. Estos aspectos acogen otros varios asuntos del poemario, como el motivo del viaje a la inmovilidad y el recorrido de la conciencia con ayuda de la memoria.

Como parte complementaria de esta lectura del poemario, se agrega la idea de que hay en todo ello una recreación que recuerda el génesis bíblico; desde luego que se trata de un génesis autobiográfico —la mitificación que Owen hace de su propia vida— como un paralelismo que fundamentalmente comparte la visión mística, religiosa de la situación del hombre ante la individualidad; de la búsqueda del ser, de la visualización de la existencia personal, la cual es juzgada por el poeta no en términos de premio o castigo, sino como conciencia de su naturaleza humana.

Para acercarme a estos temas de la poesía oweniana y realizar mi lectura de *Sindbad el varado*, me apoyo fundamentalmente en María Zambrano y Mircea Eliade, autores que en distintos momentos abordan el asunto de la sacralidad, cada uno desde la particularidad de sus reflexiones; la primera como filósofa, y el segundo como estudioso de las religiones. De Mircea Eliade tomo el aspecto que se refiere a la división entre tiempo sagrado y tiempo profano. Zambrano me acompaña en la caracterización de lo sagrado.

Para su desarrollo, el libro se ha dividido en cinco aspectos. El primero de ellos se refiere al poemario motivo de mi trabajo, buscando destacar las apreciaciones de los críticos de Owen, así como las observaciones que sirven de antecedente para la presente lectura.

Un segundo momento de este escrito se dedica a una probable definición de conciencia y de conciencia teológica, con la intención de interpretar los términos empleados por Owen. Después, en la parte de este trabajo titulada “Tiempo y sacralidad”, procuro recuperar los conceptos de tiempo, instante, sacralidad y tiempo sagrado, estableciendo la relación que, a mi parecer, existe con el poema en cuestión, y particularmente con la travesía de Sindbad.

Las dos partes siguientes se dedican a comentar los aspectos antes planteados a la luz de la lectura de *Sindbad el varado*. El interés es particularizar los elementos expuestos en apartados anteriores. Para ello recurro a detectar los aspectos del tiempo en dos variantes, como tema a partir de un recorrido por los primeros poemas y como tratamiento literario, recuperando las imágenes y metáforas principales. Incluyo, como parte final, mi lectura de cada uno de los 28 poemas. En este sentido,

procuro describir el viaje al interior que realiza la conciencia en su travesía por el tiempo suspendido.

Como ya he señalado, la poesía de Gilberto Owen ha sido calificada de hermética, críptica y misteriosa. Debo reconocer que se trata de una poesía con rasgos particulares difíciles de abordar. Sin embargo, la poesía vertida en *Sindbad el varado* siempre me ha parecido atractiva, sugerente, sorprendente, producto de un espíritu comprometido con este quehacer. Hay muchas marcas, señales, influjos literarios que no he podido comprender; de ahí las limitaciones del presente trabajo. Una vez más, la lectura de la poesía de Owen seguirá siendo una invitación a la búsqueda de la comprensión de los múltiples aspectos que la componen.

## ACERCA DE SINDBAD EL VARADO

### *Sindbad el varado* y sus críticos

*Perseo vencido*,<sup>1</sup> libro de poesía de Gilberto Owen, comprende “Madrigal por Medusa”, “Sindbad el varado”, “Tres versiones superfluas” y el “Libro de Ruth”. La totalidad de *Perseo vencido* no es el motivo central del presente trabajo. He fijado la atención en *Sindbad el varado* porque hay unidad temática en los 28 poemas. El resto, aunque son elementos para ampliar la visión poética sobre Owen, pueden apreciarse por separado.

*Sindbad el varado* es —a semejanza de *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia; *Muerte sin fin*, de José Gorostiza o *Canto a un Dios mineral*, de Jorge Cuesta— un poema extenso cuya escritura se llevó buena parte de la vida de su autor, lo cual es un rasgo importante, común a estos poetas. El poema comenzó a escribirse en 1930 ó 1931, según deduce Vicente Quirarte de una carta dirigida a Alfonso Reyes en 1933; sin embargo, aparece fechado en Bogotá, Colombia, en 1942, habiendo sido publicado, como finalmente lo conocemos, en 1948. En el transcurso de este tiempo, el poema apareció fragmentariamente en distintos momentos. Al respecto, es posible encontrar información detallada en el libro de Vicente Quirarte *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*.<sup>2</sup>

Gracias al trabajo realizado por Josefina Procopio y a la Editorial Universitaria, la producción completa de Gilberto Owen

se publicó, con el título *Poesía y prosa*,<sup>3</sup> en 1953, un año después de la muerte del poeta. En 1979, el Fondo de Cultura Económica la reeditó bajo el título de *Obras*,<sup>4</sup> versión que incluye material hasta entonces inédito. Los 26 años que transcurrieron entre una y otra versión de las obras de Owen constituyen un indicio del desconocimiento o poco interés que sobre el poeta hubo durante todo este tiempo, aspecto que destacan varios autores, entre ellos Alí Chumacero, Tomás Segovia, Eugene L. Moretta y Luis Mario Schneider. Hoy día, adentrarse en la “conciencia teológica de Contemporáneos”, como se autodenominara Gilberto Owen, es más frecuente; al menos contamos ya con textos importantes como los escritos por Jaime García Terrés, Guillermo Sheridan, Vicente Quirarte, E. L. Moretta y Carlos Montemayor, sin menospreciar los primeros estudios que sobre esta generación de poetas escribieron M. H. Foster, José Rojas Garcidueñas, José Joaquín Blanco, y las tesis de estudiantes universitarios norteamericanos como Effie Jolene Boldrige y José Sergio Cuervo.<sup>5</sup>

La lectura de los trabajos críticos de los autores mencionados permite destacar la diversidad de acercamientos al poema, y a su vez pone de relieve la importancia que Gilberto Owen tiene como poeta. Los autores arriba citados coinciden en juzgar a Owen como uno de los poetas mexicanos de relevancia universal. Entre las razones que exponen sobresale el haber hecho suyo —al igual que otros miembros de su generación— el proyecto estético de incorporar los valores literarios de autores de relevancia poética a la poesía que él escribió, lo que produce en la obra de Owen una noción de poesía que es exigente consigo misma. Los movimientos de vanguardia del primer tercio de este siglo aportan a la poesía de Owen los mecanismos

estéticos que aún perduran como modemos: los recursos oníricos obtenidos del surrealismo, el dominio del verso coloquial, la coincidencia con otros autores cuyo tema central versa sobre la existencia del hombre, tema sobresaliente en la cultura occidental, a decir de María Zambrano; entre otros, también destaca la actitud rebelde ante los usos retóricos de las corrientes literarias precedentes (v. gr. las ironías dedicadas al modernismo).

La edición de *Obras* aparece prologada por Alí Chumacero, crítico a cuyas virtudes se suma haber escrito uno de los primeros juicios certeros que da cuenta de los aspectos sobresalientes de la poesía de Gilberto Owen. De sus apreciaciones entresaco la siguiente, que tiene la cualidad de invitar a los demás críticos a apreciar la obra que presenta:

Owen aceptaba, como designio insobornable, incorporar a su verso el fluir de las cosas, la conciencia de que todo —como en las clásicas *Coplas*— está condenado a sugerir la pregunta por su existencia. Sabía que su obra, connatural a las ideas que la animaban, era el reflejo y la dócil respuesta a la contemplación de lo que no perdura, a la inevitable presencia de lo que muere frente a nuestros ojos, y entraba a la poesía dejando a la puerta toda esperanza.<sup>6</sup>

Después de José Rojas Garcidueñas,<sup>7</sup> quien procura aportar los primeros datos biográficos, así como generalidades sobre la obra, como un marco para el conocimiento de nuestro poeta, Tomás Segovia es uno de los críticos que aceptan la invitación de Alí Chumacero, pues en 1970 publica su primer ensayo sobre Owen;<sup>8</sup> y cuatro años después publica otro más.<sup>9</sup> En estos primeros trabajos de crítica, incluido el de Rojas Garcidueñas, destaca el virtual desconocimiento de la obra de Owen, así

como de algunas de sus características. ¿En qué radica, pues, el aporte de Segovia? A mi parecer, aborda con tino la generalidad de la obra de Owen, pero, sobre todo, se refiere de manera directa al libro *Perseo vencido*, del cual destaca la posibilidad de tres lecturas diferentes: como una historia de amor, como la bitácora de un fracaso y como el viaje “al infierno de la inmovilidad”.

Alí Chumacero y Tomás Segovia han despertado, con sus opiniones, el interés de otros autores, como Carlos Montemayor y Vicente Quirarte, quienes han proporcionado pistas importantes para acercarse a Gilberto Owen. En primer lugar me refiero a Vicente Quirarte, porque este crítico ha considerado el poema como una historia de amor, tesis que alimentó a través de la biografía de Gilberto Owen, aceptando la invitación que Tomás Segovia formulara en el ensayo “Gilberto Owen o el rescate”.<sup>10</sup> El libro de Quirarte se nutre de detalles personales de Owen, particularmente del amor que éste sintió por Clementina Otero, asociados al poemario, así como influencias y juicios críticos a propósito de su asunto central.

De Carlos Montemayor recojo la apreciación que en lo general tiene de los 28 poemas de *Sindbad el varado*. Para Carlos Montemayor, este libro de poesía es la expresión de una actitud interior y de un acercamiento a la vida. Éstas son sus palabras:

El poema en su conjunto es memoria, es minuciosa expansión de una vida, de una inclemente mansión que cae. Es el hombre que al mirarse a sí mismo acepta mostrar sus límites y su morada, emociones que en él mismo, con su cuerpo, con su conciencia,

con su incontenible deseo de vida, naufragan en el estrecho litoral de la carne. Apuntes de un capitán ebrio y llagado, rencoroso por muchas cosas, embriagado por muchas cosas, llagado por años. Y entre él y su marino se eleva el viento, o la memoria, o la poesía, o el paisaje de una anagnórisis continua y de amorios compartidos por ambos, por el poeta y su conciencia, por el hombre y la soledad: la vida como amante de ambos; la emoción como una ramera de ambos; la poesía como el árbol que a ambos cobija y sobrevive.<sup>11</sup>

Esta cita señala algunos de los elementos sobresalientes del poema —como son la memoria, la conciencia, el reconocimiento del ser, la fuerte expresión de vitalidad y el motivo de la poesía—, asuntos que iré desarrollando en el transcurso del trabajo.

Por otra parte, también la opinión de Jaime García Terrés<sup>12</sup> es útil para leer el poemario de Owen. García Terrés se refiere a los tres mundos en la poesía de Gilberto Owen, mundos relacionados con la alquimia. Pero no me interesa la relación entre poesía y alquimia, sino la manera como García Terrés explica la asociación. Este crítico reconoce en Owen un punto de vista religioso como concepción de mundo y literatura, además de que señala algunas posibles influencias como William Blake, Víctor Hugo, Rimbaud, Valéry y Juan Ramón Jiménez. En la “Tercera jornada” de su libro, García Terrés aprecia en Owen un sentimiento místico derivado de la poesía de Juan Ramón Jiménez, al igual que el gusto por la intimidad. Repasando las características de la poesía mística española, García Terrés afirma que

el poeta [...] es un místico sin Dios necesario. En este preciso sentido, no sin cautela, cabe señalar la dimensión religiosa en Owen. Que es algo muy distinto del opresivo sentimiento

católico, falsamente religioso, que México heredó de España, y del cual es indispensable, si se quiere hacer poesía, escapar volando. Owen que se autotitulaba “la conciencia teológica de los Contemporáneos” eligió, sin embargo, un vuelo escondido, de música callada y soledad sonora, tan discreto que no se le oía, y de oírsele, no se le entendía.<sup>13</sup>

En este planteamiento, García Terrés reconoce el carácter religioso y la actitud poética también religiosa, expresada no sólo de manera personal, sino igualmente como concepto de la creación y la expresión poética, punto que considero importante para el planteamiento de mi trabajo.

José Joaquín Blanco, en su libro *La paja en el ojo*, afirma que para los Contemporáneos la poesía fue “[...] un género más clandestino y personal, y, en algunos (Novo, Owen, Villaurrutia, Cuesta, Gorostiza), ostensiblemente escaso”.<sup>14</sup> Desde su punto de vista, Owen se dedicó a “mitologizar sobre la religión bíblica, trayéndola al mundo cotidiano”.<sup>15</sup> Su tesis de licenciatura sobre la generación de Contemporáneos se dirige a los ensayos de estos escritores. En su opinión, este grupo de poetas fue el más sobresaliente de su época, debido al aporte cultural que significó para México en aquellos años. La obra de estos autores también es considerada como otro aporte, pero acaso menor por su estatismo, pues, en opinión de Blanco, con excepción de Gorostiza, el resto no mejoró su obra poética.

Guillermo Sheridan, en ese retrato particular de la generación de Contemporáneos que es su libro *Los Contemporáneos ayer*, se refiere a las influencias que Owen recibe de Juan Ramón Jiménez y López Velarde, en lo cual coincide con Eugenne L. Moretta.<sup>16</sup> Por otra parte, Sheridan destaca la imprescindible necesidad de hablar sobre sí mismo que este poeta tenía. Al describirlo, emplea adjetivos como “curioso” y “ambiguo”, e

incluso, en alguna conferencia, ha señalado que Owen es el “más raro” y “tibio” de los Contemporáneos.<sup>17</sup>

Por otra parte, en el marco de los Contemporáneos, Sheridan ubica a Owen principalmente al lado de Villaurrutia, y señala que la propia generación lo reconoce como “una inteligencia aguda y aventurera, cabalmente desatendida de los mecanismos del prestigio y casi indiferente a un periodismo consagrante y, por lo mismo, dado a someter a sus patrocinados”.<sup>18</sup> Asimismo, recoge en su libro el tema del viaje, aparecido desde “*Desvelo de Owen*, un ensayo sobre sí mismo bajo la apariencia del viaje”;<sup>19</sup> este motivo ya está presente también en Villaurrutia, inducido por Juan Chabás, con su cuento “‘Peregrino sentado’”, en el que se realiza la apología del ‘mejor viajero’, es decir, del que, sin moverse jamás, sabe que su vida está determinada por el anhelo del viaje”.<sup>20</sup> Acaso el mejor juicio de Sheridan sobre Gilberto Owen sea el siguiente:

Owen comienza por entender a su poesía como una pesquisa cuyo sentido radica más en la búsqueda que en el hallazgo. Los juegos de palabras forman un antecedente importante para Villaurrutia. Owen asume el juego con una frescura propia de quien se ha aventurado ya por un sendero nuevo, sin preocuparse de la ley circundante. Las intermitencias autobiográficas parecen documentar la potencia lírica al tiempo que contrapuntean con su ambigüedad un discurso ceñido en apariencia. A Owen siempre le gustará meter frases del tipo de “se me había vuelto diálogo el monólogo” que aportan una rara distancia entre el poema y el lector al apuntar a una zona vedada de antemano. Pero la diversidad de elementos se suman en una poesía que, para su momento, no sólo era original sino escabrosa, con un aliento entre ríspido y críptico que no por ello dejaba de ser sumamente cordial.<sup>21</sup>

Son varias pistas las que proporciona Guillermo Sheridan respecto a la vida y a la obra de Owen. Dos situaciones quiero destacar: el hecho de que Owen es el primero del grupo en publicar narrativa; se adelantó a *Dama de corazones*, de Villaurrutia y *Margarita de Niebla*, de Jaime Torres Bodet. Considérese además la importancia que el proyecto narrativo tuvo en Novo, Villaurrutia y Torres Bodet, así como el contraste que existió con la popular novela de la Revolución. La otra situación es biográfica: Owen estuvo en Zirahuén, lo cual, en opinión de Sheridan resulta un lugar emblemático, por mítico y mágico, en la poesía del poeta sinaloense.

En el aspecto biográfico, la curiosidad de Sheridan coincide con la tesis de Effie Boldridge. La apreciación de esta estudiosa —preocupada por seguir los pasos literarios de Owen a partir de su estancia en la ciudad de Toluca— lleva a juicios que vierte sobre la vida “a medias”, “siempre en la ambigüedad”, coincidente con los calificativos del autor de *Los Contemporáneos ayer*:

Owen, always seeking perfection, wanted the superficial and the profound, the materialistic along with the spiritual, the concrete as well as the abstract. His disinclination to make choices altered the course of the life. It meant that frequently he was caught between antithetical poles which he could neither rationalize nor reconcile. Thus he became a creature of ambivalences and contradictions and throughout his lifetime maintained inconsistent attitudes and ideas.<sup>22</sup>

Como puede verse en este breve recorrido, los juicios de los críticos apuntan a considerar a la poesía de Owen como una poesía destacada. El propósito de esta reseña, pese al riesgo

de excluir algunos otros estudiosos de la obra del poeta nacido en Sinaloa, ha sido principalmente destacar algunos antecedentes para el presente trabajo.

#### *Aspectos generales de Sindbad el varado*

Como es sabido, en la poesía de Owen se conjugan aspectos autobiográficos, como formación cultural, religiosa, literaria, etcétera, pero también es relevante la variedad de formas literarias que encontramos en sus versos, entre ellas su preferencia por el heptasilabo y el endecasílabo, versos de la tradición española barroca: “En algún poema un solo endecasílabo podrá bastar para remitirnos a la más pura órbita gongorina [...] como el típico en Góngora, el endecasílabo se parte en dos bimembres perfectos”.<sup>23</sup> Los poemas de *Sindbad el varado* no obedecen a un esquema fijo o a formas tradicionales de la preceptiva española, en su mayoría son versos de arte mayor, aunque también encontramos escalas métricas menores, como los versos bisílabos. No se puede olvidar la obediencia de Owen hacia la tradición barroca de la poesía de nuestro idioma; Owen leyó en su juventud a autores como Juan Ramón Jiménez, pero fue también un admirador de los autores clásicos del barroco español: “me gradué de maestro de escuela, hice versos gongorinos y salté a México”.<sup>24</sup>

Difícil de caracterizar, la poesía de Owen es una poesía hermética (“Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;/ sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche/ ni en su hermoso guardián insobornable:”), llena de claves por descifrar, con elementos poéticos que se presentan en los extremos o en el terreno de lo

paradójico; siempre en lo antitético, sin embargo posee un atractivo sentido del humor y, en particular, un gusto especial por la ironía (“El cielo seguirá en su tarea pulcra/ de almidonar sus nubes domingueras,/ ¡pero en mis ojos ha llovido en tantos deplorables paisajes”). Aunado a lo anterior, la ambigüedad de los versos es otra característica del hermetismo de Owen, una ambigüedad que tiene su origen en el gusto por mitificar rasgos de su biografía y de su formación, tanto literaria como teológica, y por dejar abierta la intromisión de voces líricas que suelen universalizar la visión personal de sí mismo (“Varado en alta sierra, que el diluvio/ y el vagar de la huida terminaron.”). Mundo mítico y poético donde las partes se coimplican y confunden, en el sentido de que los distintos aspectos se mezclan de modo que las partes de las unas se incorporen con las de las otras. Así, en el aspecto formal son frecuentes los giros verbales fónicos que dan musicalidad a sus versos (“El amarillo amargo mar de Mazatlán”), además de que complican el sentido posible de los mismos e imprime en la imagen su particular visión del objeto que pone en nuestros ojos.

El recurso lírico más frecuente de Owen es su preferencia por las imágenes.<sup>25</sup> Imagen en el sentido de proponer una aproximación visual entre las partes que participan, quedando reducidas al mínimo que, sin embargo, son sugerentes (“La catedral sentada en su cátedra docta/ dictará sumas de arte y teología”, o “Las calles ebrias [de Taxco] tambaleándose por cerros y hondonadas”). Podría decirse que es un escritor que escribe poesía mirando siempre, en ese sentido también es paisajístico, o toda imagen es un paisaje o a la inversa: todo paisaje sólo puede ser reconstruido como imagen; Owen mira el paisaje y lo reduce poéticamente a sus rasgos esenciales.

De este modo, asistimos a un juego de imágenes, de momentos, de paisajes en el sentido de que para él la vida es un mirar volviéndola imagen, o bien que un conjunto de paisajes pueblan, mediante imágenes, tanto la vida interior, como la que cotidianamente observamos. Los paisajes son construidos con pocos rasgos a partir de una visión sutil, figurativa, onírica, cubista y, en el conjunto, superpuestos. Estamos ante un poeta pictórico, podríamos decir, que bajo una dialéctica rigurosa, una fusión de los contrarios, expresa lo contradictorio del ser y la existencia. Acaso pudiera aplicarse a él la opinión que el propio Owen escribe sobre la poesía de I. Gómez Jaramillo: “El paisaje [es] un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible”.<sup>26</sup> De entre tantos, el mejor ejemplo del poemario de *Sindbad el varado* es el “Día diecisiete, Nombres”. En este poema, a través de la memoria biográfica, Owen recorre algunos lugares cada uno de los cuales guarda un secreto de su estancia; así, la estrofa que sigue se refiere a su origen sinaloense y al recuerdo que tiene de Mazatlán como el mar donde contrastan las rocas y la arena, por su violencia, su sensualidad y colorido, pero resalta el dibujo por la figura femenina y el color de una curva en dirección al poniente. El cuadro se completa con un nombre y el recuerdo de una calle que en realidad son una sola imagen:

*O bajaré al puerto nativo  
donde el mar es más mar que en parte alguna:  
blanco inferno en las rocas y torcaza en la arena  
y amarilla su curva femenil al poniente.  
Y no lo sé, pero es posible que oiga mi primer grito  
al recorrer en sueños algún nombre:  
“El Paseo de Cielo de Palmeras”<sup>27</sup>*

En un análisis de las figuras retóricas en la poesía de Owen destacan las metáforas, figura inseparable de las imágenes y del paisaje que hemos mencionado. El señalamiento anterior no impide que Owen acuda a otras figuras retóricas, pero su calidad no descansa sólo en la variedad de éstas. Si bien en los poemas encontramos reiteración en el tipo de figuras literarias, esto se debe, en primer lugar, a que la cantidad de éstas siempre será limitada. No son importantes ni la cantidad ni que éstas aparezcan de manera variada. Literariamente importa el giro expresivo, el significado contenido en la forma retórica, o la asociación permitida en la poesía, de elementos sorprendidos por el alejamiento que existe entre ellos. Por ejemplo, “Jaibas bibliopiratas” es una asociación de dos elementos marinos muy distantes de los libros; aun descontextualizando el verso se percibe la sorpresa de la expresión para denominar a los ladrones de libros o de cultura. Este afán de sorprender descansa, en buena medida, en la metáfora adjetivada, pero es la visión poética de conjunto la que da posibilidades significativas e impulso a los recursos líricos de Owen. Ello conforma lo que podríamos llamar un estilo.

Puede decirse que el verso libre era la estética predilecta de Owen —como para la mayoría de los poetas de Contemporáneos—, no por ser la más usual en sus tiempos, sino porque surgió como una estrategia del rigor formal, del ejercicio constante sobre el verso. Tal apreciación es demostrable en el hecho de alternar las formas métricas, preferentemente el heptasílabo y el verso endecasílabo o reuniéndolos de tal manera que el verso libre apunte hacia el tono coloquial, o ritmo hablado al que se refiere Tomás Segovia. La sonoridad, acentuación o recurrencia fónica, produce aliteraciones y onomatopeyas que también demuestran conocimiento y rigor en el uso de la preceptiva. La combinación

o variedad de formas líricas, a pesar de la aparente anarquía, comprueban el dominio de Owen en los recursos formales.

Así pues, encontramos en la poesía oweniana elementos formales —las figuras retóricas— y temáticos —la mitificación, la conciencia, la biografía, el tiempo— que constituyen el eje de una historia personal, íntima, poblada de recuerdos transcritos en imágenes. La variedad de situaciones, vivencias, recuerdos, juicios sobre sí mismo; la ubicación personal en la historia y el paisaje vividos dan forma a 28 poemas —que constituyen la bitácora del viaje durante el mes de febrero. Cada poema corresponde a un día de este mes. Sin embargo, la linealidad formal propuesta en la bitácora de este viaje no es equivalente al transcurrir del tiempo en la memoria del viajero. Los momentos capturados en los poemas han sucedido en distintos tiempos, no necesariamente cronológicos. No hay relación causal-temporal, pues el orden es establecido por la memoria, y ésta normalmente funciona trastocando el tiempo.

En su poemario, Owen viaja a través del tiempo, consciente del tiempo, con lo que, como rescoldos, deja el tiempo, para construir las coordenadas de su propia existencia. La existencia de Owen —el tan comentado asunto de la mitificación de su vida— al compartirse o expresarse a través de la poesía, es sacralizada, como también lo son la poesía y el tiempo; mecanismos todos ellos que en su actuar poético sintetizan la visión de Owen en su papel de conciencia teológica de Contemporáneos.

En *Sindbad el varado*, el tiempo y la sacralidad, como lectura, se articulan a través del motivo del viaje y de la visión —conciencia— del poeta que la dirige. Para exponer este poema, por los argumentos antes presentados, he preferido referirme a él por el lado de la conciencia y justificar así el viaje. Por lo anterior, es posible ahora explicar cuál es el sentido del viaje y por qué —si lo que comúnmente se espera del viaje

es trayecto, cambio, movimiento— encontramos aquí un viaje que no transcurre, cuyo devenir ha ocurrido en el tiempo pasado; ahora el viaje es el juicio moral sobre la existencia del viajero, apreciación que recuerda el motivo de la caída —temática con que inicia *Altazor* de Vicente Huidobro—, devenir posible a través del instante, del tiempo suspendido.

## LA CONCIENCIA TEOLÓGICA

### *Sobre la conciencia*

El término *conciencia* ha sido usado con mucha frecuencia por los diferentes críticos de Owen: Segovia, Chumacero, Montemayor (acaso éste con mayor insistencia), Sheridan, etc. Esta asociación de la poesía oweniana con el término *conciencia* proviene de que Owen se autocalifica como la “conciencia teológica de Contemporáneos”, en la ya conocida carta dirigida a Elías Nandino, a propósito de la muerte reciente de Xavier Villaurrutia. Ha sido motivo de discusión este calificativo y se ha explicado de diferentes maneras.

Por lo pronto quiero señalar el ajuste que el término *conciencia* tiene con el poemario que es motivo de este análisis. En su significado común, *conciencia* es sinónimo de *conocimiento*, es una forma de asumir el conocimiento de los objetos perceptibles. En este uso, *tener conciencia de* o *tomar conciencia de* es sinónimo de asumir una actitud conforme se adopta o se conoce el objeto que la motiva. Sin embargo, Nicola Abbagnano, en su *Diccionario de filosofía*, explica que el término es mucho más complejo al remitimos a

una relación del alma consigo misma, de una relación intrínseca al hombre “interior” o “espiritual”, por la cual se puede *conocer* de modo inmediato y privilegiado y, por lo

tanto, se puede juzgar a sí mismo de manera segura e infalible. Se trata [...] de una noción en la cual el aspecto moral —la posibilidad de autojuzgarse— se relaciona estrictamente con el aspecto *teórico*, la posibilidad de conocerse de manera directa e infalible.<sup>28</sup>

Más adelante agrega que *conciencia* significa “la actitud de ‘retorno a sí mismo’, de la investigación dirigida a la esfera de la interioridad”,<sup>29</sup> es decir, no es simplemente la cualidad de conocer.

Desde mi punto de vista, Owen no tenía en mente el significado común del vocablo, sino que asumió las implicaciones filosóficas del término *conciencia* porque ésta se ajustaba más a sus preocupaciones vitales y poéticas. Lo anterior explica la relación, tantas veces destacada,<sup>30</sup> que existe entre su poesía y su biografía, pues:

Ser consciente es vivir la particularidad de su propia experiencia, trasponiéndola en la universalidad de su saber. Es decir, que la conciencia no puede describirse más que como una estructura compleja, la de la organización misma de la vida, de relación que ata al sujeto a los demás y a su mundo.

Inmanencia y trascendencia, datos inmediatos y reflexión, son las antinomias entre las que se constituye la conciencia. Este entrelazamiento del juicio (Husserl) es en verdad la realidad del ser consciente.<sup>31</sup>

Tomás Segovia y Carlos Montemayor insisten en la preocupación de Owen por la vida —a pesar del motivo recurrente de la muerte—, por asumir la vida desde la vida:

Owen en cambio no cesó de creer en su vida, de creer en su dolor e incluso en su fracaso. Si se cuenta a sí mismo su vida

en la soledad, ritualmente, es porque para él es sagrada. Lo cual quiere decir no sólo que debe tener un sentido, sino incluso debe ser un foco de todos los sentidos. Por eso vive, como Nerval, en un mundo donde los mitos vividos y los acontecimientos mitificados se mezclan y son de una misma sustancia. Ciertas situaciones privilegiadas de nuestra existencia, lo mismo que ciertas tradiciones privilegiadas, son como faros fijos detrás de los acontecimientos de nuestra vida, que se desarrollan delante de ellos a la manera de imágenes, dejando adivinar entonces por transparencias configuraciones escondidas que nos ayudan a pensarlos. Así concebido, esos momentos-clave de nuestra vida no se distinguen de los momentos-clave imaginados por otros hombres o por esa especie de humanidad virtual que es el autor de los mitos.<sup>32</sup>

Este “asumir la vida conscientemente” es una actitud oweniana cuyo fin último no es propiamente conocerse, pues, además, tiene el efecto moral de poder juzgarse o de asumir una postura en torno a sí mismo. Tal actitud me parece definitiva en la poesía de Gilberto Owen. La relación tan inmediata que hay entre el yo lírico y el yo hombre —la estrecha vinculación entre poesía y biografía— es la estrategia eficaz de esta poética.

Debe también considerarse que en el concepto de *conciencia* se introducen variantes agregadas por los filósofos como parte de la explicación del término. Así, Bergson la concibe como la revelación inmediata de la verdad o de la voluntad de Dios al hombre. Esta auscultación en los datos inmediatos es concebida por Bergson como la sola y única realidad. Lo anterior, que bien se ajusta a la poética de Owen, puede ser completado con las explicaciones de Jaspers sobre la conciencia:

“La conciencia no es un ser como el de la cosa, sino que es un ser cuya esencia es *ser dirigido a significar el objeto*. Este fenómeno originario, milagroso aunque comprensible en sí mismo, ha sido denominado intencionalidad.” Pero la conciencia no está dirigida sólo al objeto, ella se refleja en sí misma y es [...] también autoconciencia. “El yo pienso y el yo pienso que yo pienso van juntos y de tal manera el uno no es sin el otro. Lo que parece lógicamente contradictorio es aquí real, esto es, que el uno no es como uno sino como dos y, sin embargo, no resulta dos, sino que gracias a su singularidad sigue siendo uno. Este es el concepto del yo formal en general.” De esta manera, Jaspers ha subrayado el carácter intrascendible y casi místico de la conciencia.<sup>33</sup>

La razón de ser de la conciencia está en las implicaciones que el sujeto asume como juicios sobre sus actos y su visión de la vida y del mundo. El material biográfico es la base de la cual emerge la conciencia; es decir, con la experiencia de lo vivido se proyecta la conciencia que se manifiesta como una reflexión creadora o un sistema personal.

Los fenómenos constitutivos de la conciencia, en sus movimientos transitivos, en sus emergencias, su aparición y su desaparición, su articulación, sus implicaciones, se presentan en su esencia como “conjuntos intencionales o significativos”, “configuraciones radicales” (Husserl) que constituyen los vividos, captados en su orden de existencia, y es en esto en lo que son ESTRUCTURAS de la “conciencia pura”. Y así [...] debemos decir que la intención de los fenómenos que se revelan como lo vivido de la realidad psíquica nos muestra su diversidad, no como facultades o funciones, sino como estructuras [...] La realidad de las estructuras psíquicas pertenece al orden de la

temporalidad vivida y al orden del espacio contenido en su actualidad. Por lo demás, sentido, espacio y temporalidad son una misma función del ser, la del deseo en sus relaciones con la experiencia y la construcción del mundo.<sup>34</sup>

Estas citas se ajustan a la poesía de Owen; en tanto se considere ésta como la manifestación de la conciencia, la estructura de la poesía se corresponde con la estructura de la conciencia, al menos en dos sentidos: en el percatarse de y en el juicio que sobre sí mismo vierte. Toda la poesía de Owen es un acto de conciencia; mediante la construcción de un tiempo y un espacio suspendidos se manifiesta la reflexión creadora, el sistema personal sobre la existencia humana en general y sobre su existencia profana en particular.

Sin embargo, reconocer que la experiencia propia es la base a partir de la cual emerge la conciencia no quiere decir que el asunto termine ahí. Al entrar al terreno de la poesía estamos también en cierto modo en el terreno de la sensibilidad y de la afectividad, terreno complicado porque los sufrimientos o los placeres surgen de tendencias inconscientes. Aquí la presencia de la conciencia parece ser previa a la afectividad en tanto que “el afecto la supone, como la condición misma de la experiencia, de su ‘dato de sentido’, de su motivación y de su intencionalidad”.<sup>35</sup> Pero, a su vez, la conciencia se rehace a partir de la experiencia sensible, lo cual es parte del ser consciente. Es decir,

Ser consciente es, en efecto —llámesele así o de otra manera—, tener sensaciones (que afectan todas al cuerpo o, al calar en él, tocan su teclado), darse sensaciones o recibirlas, recordarlas o imaginarlas, pero siendo siempre afectivamente (*gemütlich*) afectado por ellas. Ser consciente es sentir —lo cual supone

no un estado de conciencia, sino una *estructura* de conciencia, a través de la que aparece la experiencia, en cuanto es vivida, con todos sus armónicos y sus implicaciones.<sup>36</sup>

Henry Ey, a quien sigo en esta parte, señala que la operación de la conciencia, su estructura, tiene que ver con cuatro funciones que a su vez son consideradas actos constitutivos de la realidad: las funciones de la memoria, de la percepción, de la atención y de la comunicación verbal. Aunque todos estos elementos intervienen en la poesía de Owen, me interesa destacar el último de ellos, pues, en el terreno del lenguaje, la correspondencia entre experiencia vivida y asimilada se establece a través de la expresión verbal.

La comunicación verbal es, en la poesía de Owen, un punto importantísimo pues “ser consciente es ser capaz de captar su propio conocimiento en las categorías de la comunicación verbal”.<sup>37</sup> Curiosamente, en Owen esta captación no ocurre como mecanismo de expresión de la conciencia, sino como finalidad de la conciencia. Es decir, al trasladar estos términos al de la poesía, si ésta es un acto de conciencia, su fin último es la poesía. Efectivamente, se trata de una redundancia que significa poner a la poesía en el extremo de su definición. La conciencia es una y la poesía, expresión verbal, es otra en tanto que es quehacer. Sólo que el punto de unión se encuentra en la revelación del mundo que hace la conciencia y la forma en que la poesía lo expresa. Owen lo comprendía así, por ello su conciencia no podía ser simplemente “expresada”. La conciencia de sí mismo no es suficiente para ser poético; se requiere su reelaboración, construirse ahí donde el lenguaje alcanza su nivel más alto, no sólo como instrumento o soporte de la conciencia.

La expresión verbal da paso a la conciencia; sin el lenguaje, esta última no existe, es a través de él como la conciencia se encuentra capturada y, en el nivel poético, revelada (“Esta mañana te sorprende con el rostro tan desnudo que temblamos”):

El lenguaje no es, a este respecto, una superestructura contingente de la conciencia, sino la estructura de la conciencia en su lucha consigo misma. Es decir, que el lenguaje (desciframiento, más que expresión), al constituirse —como la conciencia—, implica que lo que dice deja en la sombra a lo que no se dice, lo que no llega, lo que no puede llegar a la claridad de la conciencia, que es también elucidación discursiva y asunción de sentido a través de las explicitaciones y de las reflexiones que resuelven el enunciado inicialmente envuelto.<sup>38</sup>

### *La conciencia teológica*

Una vez que nos acercamos al concepto general de conciencia, y establecida la cercana relación que hay entre esta noción y la poesía de Owen, es necesario revisar el término “conciencia teológica”, el cual, como ya hemos dicho, es empleado por Owen con plena claridad sobre lo que exactamente decía. El párrafo escrito a Elías Nandino es el siguiente:

Creo haber sido la conciencia teológica de los Contemporáneos, y quiero recordar para ti [...], que una tarde le expliqué a Xavier que era mortal. Él no lo creía. No existe, le dije, hablando de unos poemas, lo intemporal. Todo lo que vive está condenado al tiempo. Lo que está puede ser eterno, pero entonces se llama Caos, y no es, no vive. Dios no está, existe. Llegó después del Caos, y morirá cuando el Caos vuelva a estar en todas partes.<sup>39</sup>

Al respecto, Montemayor recoge diversas opiniones de críticos anteriores a él y, después de examinarlas, propone lo que en su opinión es el sentido del término “conciencia teológica”. El primer dato que presenta es la carta escrita en Filadelfia en 1951 que Gilberto Owen enviara a Elías Nandino; posteriormente, asocia el contenido de esa carta con ciertos elementos temáticos o preocupaciones vivenciales de su autor: la noción de lo mortal, es decir la idea de la muerte, e ideas como “la del catolicismo o la ‘universalidad’, según se desprende de su lectura [la de Owen] sobre Eliot el *Miércoles de ceniza*, cuando lo impugna como poeta católico”,<sup>40</sup> (anexa los temas de la personalidad múltiple y la simultaneidad de épocas, que Montemayor no desarrolla).

Con estos datos, Montemayor regresa a los planteamientos críticos de Tomás Segovia, el cual establece que en los tres más importantes poetas de la generación —Villaurrutia, Gorostiza y Owen— el tema de la muerte es constante, pero Owen se distingue porque opone, a la decepción de los otros, la creencia en su vida, aun en su fracaso, creencia que revela a Segovia la sacralidad de la existencia que Owen poseía. Pero la muerte constituye una traición. Amor y vida no pueden trascender al terreno de la muerte. Esta idea es explicada por Segovia como una distancia teológica, “o por lo menos religiosa”.<sup>41</sup> Es decir, los efectos de la muerte del ser amado, la desesperanza, la aceptación de los límites entre la vida y la muerte constituyen la conciencia teológica para un creyente como Owen.

Frente a los citados planteamientos de Segovia, Carlos Montemayor expone cuál es, a su parecer, el significado de “conciencia teológica” en Owen:

[...] primero, su recurrente idea de la personalidad múltiple, casi panteísta; segundo, que connota poéticamente su enseñanza de lo mortal [...] tercero, que en esa misma carta a Nandino considera la mortalidad como consecuencia del *Caos* [...]; cuarto, que en esa misma carta Owen considera el catolicismo, de nueva cuenta, poéticamente, cuando impugna esa calificación para *El miércoles de ceniza* de Eliot [...]. Prefiero entender, entonces, por *conciencia teológica* la intención de un poeta, una conciencia o memoria de hombre, precedera y sin embargo ilimitada: la *conciencia poética* de los *Contemporáneos*.<sup>42</sup>

En el presente trabajo se coincide en esta asociación que Montemayor realiza entre conciencia teológica y conciencia poética. Es una razón más por la que es posible decir que Owen sabía muy bien lo que escribía sobre su poesía y la de otros Contemporáneos, sobre todo cuando afirmaba ser la conciencia teológica. Por otra parte, también debe recuperarse la idea de sacralidad propuesta por Segovia, pues es fundamental para comprender la poesía oweniana, según podrá verificarse más adelante en estas páginas.

Las pruebas que Montemayor ofrece se relacionan con el *Madrigal por Medusa*: “Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía...”.<sup>43</sup> La interpretación tiene que ver con el enigma y la muerte del poeta “a punto de cortar el Caos, pero engañándose con tener en la mano la rosa de serpientes o los cabellos fragrantés del caos: es la conciencia de un poeta que los mira, que *nos* mira”.<sup>44</sup>

La interpretación anterior —sugerida por el propio Owen— es interesante y atractiva. Después de lo escrito, Montemayor comenta cada uno de los poemas de *Sindbad el varado* con

esta visión, pero sin abundar directamente en el tema. En mi opinión, la conciencia de la muerte es posterior a una conciencia sobre el tiempo, o al menos es simultánea; de igual modo, la revelación sobre el tiempo va asociada a la existencia, al ser que vive. En la idea de Montemayor el tiempo está supeditado a la conciencia sobre la muerte. A mi parecer es a la inversa. Además, creo que *Sindbad el varado*, como trataré de demostrar, se construye a partir de la noción de tiempo: “Todo está condenado al tiempo”.<sup>45</sup> Es decir, la muerte se supedita al tiempo: “Ya no va a dolerme el mar [la muerte]/ porque conocí la brisa [la vida, el tiempo]”.

El significado de las nociones tiempo, vida y muerte es construido por Owen a partir del examen de su vida; dentro de esas coordenadas que dominan la existencia, la conciencia del poeta juzga que su vida está marcada por el fracaso. Esta noción de fracaso es un juicio sumario, duro, pero tal vez exacto cuando se refiere a la humana existencia en relación con la divinidad: la ruptura del pacto, la rebeldía o la desobediencia, el deseo de equipararse a Dios, de ser como él y fracasar. Es decir, el punto o referencia desde el cual podemos juzgar la vida como fracaso se encuentra cercano a la divinidad. En este aspecto me acerco a Tomás Segovia y a Jaime García Terrés: hay en Owen un sentido religioso.

En su relación con la divinidad, aunque el poeta cuestione sus propios fundamentos religiosos, examina, vuelve a la recreación, al origen, al repaso, a “la cuenta de los días”, a la condición de hombre: se sitúa del otro lado de la divinidad. Sólo hay algo con lo cual el hombre se puede equiparar a Dios: la poesía. El restablecimiento del pacto ocurre a través de la creación poética, sólo que esta conciencia teológica o postura

poética se ejerce desde la condición de hombre. Lo anterior explica la paradoja entre el poeta que reconoce su condición de hombre y que, por medio de la poesía, asume su compromiso con la divinidad. Por eso el fracaso es un asunto que corresponde al reino de los hombres, por el simple hecho de su condición de mortales; no así el poeta y los semidioses; éstos están cercanos a la divinidad.

Owen no fue un hombre que manifestara una actitud mística, ni de fe; su visión del mundo tiene relación con la actitud religiosa. La diferencia entre estos términos es de nivel. El místico, nivel supremo de la religiosidad, es aquel que se identifica con Dios a través de la comunión y el éxtasis. El hombre de fe asume los dogmas de la Iglesia como propios, los divulga y, en el extremo, exige su cabal cumplimiento. En cambio, el hombre religioso reconoce a la divinidad a través de todos sus actos, vive, si no de acuerdo con los preceptos de alguna religión, sí con el reconocimiento de la divinidad o, como diría María Zambrano, ante el asombro de la divinidad.

La diferencia de nivel es importante, puesto que, conocedor o no de los dogmas de la Iglesia o formado en la devoción maternal por la religión, Gilberto Owen no es un divulgador de los dogmas de la religión católica, ni los asume como *modus vivendi*. Es decir, ni era un santo o un poeta místico ni un sacerdote. Su actitud religiosa tiene que ver con la del hombre común, excepto que este hombre común posee un rasgo excepcional: tiene la capacidad de reconocer lo sagrado en todos sus actos y asumirlo como literatura; esto es el asombro hecho poesía.

## TIEMPO, POESÍA Y SACRALIDAD

### *El tiempo, elemento estructurante*

Para la vida moderna, los mitos y las actitudes religiosas, sobre todo aquellas que tienen relación con la antigua vivencia del tiempo y la divinidad, parecen no existir o haber sido aplastados por una visión del mundo dominada por el vértigo de los avances tecnológicos y el fluir apresurado del tiempo.<sup>46</sup> En su libro *El hombre y el tiempo*,<sup>47</sup> J. B. Priestley ejemplifica la falsedad de la desaparición de esta actitud primitiva. Priestley explica lo anterior al observar que estrellas de cine o héroes nacionales son mitificados o convertidos en objetos de adoración. En este contexto, toca al creador, al artista, mantener la tarea de vivificar los antiguos mitos. Esta nueva sociedad ha impuesto barreras y una de ellas es la idea de escapar del tiempo, del implacable suceder del tiempo, el tránsito marcado por el compás del reloj. El hombre contemporáneo desea huir de ese acontecer irremediable que va de la juventud a la senilidad y la muerte.

Si bien no son los dioses de antaño quienes dominan la existencia del hombre, la aparición de nuevos superhéroes o semidioses mantiene viva la vieja actitud de adoración, de mitificar los elementos de nuestro acontecer cotidiano.

Esta idea es similar a la de Ernest Fisher quien sitúa al brujo de la tribu como el hombre a través del cual el resto de la

comunidad mantiene contacto con los dioses; es el ser que adquiere dominio sobre la tribu porque posee cualidades superiores al resto; entre ellas la cualidad de “hablar” con los dioses, de exponer ante ellos los problemas y preocupaciones de la tribu. Frente a las necesidades de supervivencia, el antiguo brujo conjura con su poder los maleficios que se vierten sobre los hombres. Sus cantos, primeras expresiones líricas y musicales, no tienen finalidad estética alguna; sin embargo el arte mantiene ese principio u origen del hombre capaz de conjurar a los dioses por medio del canto: “El arte era un instrumento mágico y servía al hombre para dominar la naturaleza y desarrollar las relaciones sociales”.<sup>48</sup>

La magia original se fue dividiendo en arte, religión y ciencia. El arte se convirtió en un camino para enriquecer la vida. La tarea del artista contemporáneo tiene relación con ese origen, pues busca, a través de la expresión estética, exponer el significado profundo de los acontecimientos de los demás hombres, de las relaciones con los otros hombres, con la divinidad, con la naturaleza, con la sociedad y con el mundo y con el tiempo.

La expresión de este deseo se ha manifestado en el arte como motivo y como tema. En la obra literaria hay un acontecer que se sucede en el tiempo, pero de una manera distinta al tiempo real: “Paréceme que lo que principalmente contribuye a procurarnos descanso y alivio en la novela y el drama (por encima, naturalmente, de nuestro interés por los personajes y sus aventuras), es simplemente una clase diferente de duración o un ritmo temporal cambiado”.<sup>49</sup>

En este sentido, Priestley distingue tres modos (por él llamados métodos) en que la literatura trata el tiempo. Estos

métodos están relacionados con el punto de vista del creador y del lector. El autor crea con cierta intención, pero es el lector quien disfruta de los tres modos del acontecer del tiempo.

En el primer método, la obra plantea el fluir del tiempo de una manera uniforme, constante, de modo que en un tiempo relativamente breve disfrutamos de una historia cuyos sucesos han acontecido en muchos años. Excepto por la uniformidad y la constancia del fluir del tiempo, podemos considerar que *Sindbad el varado* se inscribe en este modo literario de ejercer el tiempo, aunque el género al que Priestley alude es la novela —ejemplificada con Tolstoi—, y no la poesía.

El segundo método se relaciona con la historia que es contada rápidamente, pero que se detiene en ciertos momentos, en acontecimientos que impulsan el dramatismo de las escenas. Estos novelistas, como Dostoyevski, son denominados por Priestley “altamente dramáticos” por el hecho de crear escenas con mucho realismo.

El tercer método consiste en contar los sucesos con un movimiento lento, que se lleva más tiempo del que transcurre en la vida real; son aquellas obras en que “tenemos la impresión de que todo se inmoviliza, que todo fluir temporal ha cesado”.<sup>50</sup>

Aunque nuevamente Priestley circunscribe su tipología a la novela, este último método, llevado al extremo de la inmovilidad, ocurre con más frecuencia en la poesía, por la dificultad que existe en ésta de ubicar un acontecimiento en algún tiempo que no sea el presente. Para el caso de Owen, este es uno de los puntos a considerar. La no coincidencia genérica confirma que los planteamientos de Priestley son incompletos. En todo caso, independientemente de estos métodos para la novela, deberíamos hacer el planteamiento general de que en la literatura

los tiempos de la acción poética se modifican en función del tiempo real, con la intención de guardar la distancia con respecto a la realidad; a fin de cuentas, la literatura es una forma discursiva donde el tiempo se suspende, simplemente no transcurre sino en apariencia. En su conjunto, la literatura recoge, del tiempo, la presencia de todos los tiempos. Así, a la manera de Borges, la literatura es creación individual, en cuanto hay en ella diferencias de expresión, pero en su conjunto es equiparable a la eternidad, si es que reconocemos en el tiempo y en la literatura la imagen de la eternidad.

Priestley dice que “el drama poético nos saca del tiempo”.<sup>51</sup> Acaso pudiera extenderse esta idea hasta señalar que el valor poético nos saca del tiempo. Pero ésta es más la idea del drama. El teatro tiene la peculiaridad de sacarnos del tiempo real e introducirnos en un tiempo donde todo transcurre significativamente más rápido, además, como espectadores de la representación que ocurre en un tiempo presente y limitado, nos hace olvidar el transcurrir del tiempo real. El cine también hace lo mismo, con la diferencia de que en este género todo ha ocurrido en el pasado. En cambio, en el drama todo es presente. Acudimos a la representación a observar una historia que va a ocurrir y además vemos cómo ocurre. La representación sugiere la idea del transcurso del viaje por la existencia y por el tiempo como el requisito para este viaje.

En la poesía la vivencia es eterna, atemporal, a la vez dentro y fuera de la historia, más situada en la conciencia del poeta y su percepción de la vida y del mundo. A diferencia de otros géneros, en la poesía los acontecimientos se presentan o se suceden de otra manera, a través de formas literarias que en la metáfora y la imagen condensan la vivencia del tiempo. En la

poesía ocurre la paradoja —tal vez doble— de detener el tiempo, de concentrar todo de golpe en ese juego de la escritura que, más que la novela, concentra la idea de escapar del tiempo. Tal es el caso de *Sindbad el varado*, idea que reafirmo más adelante, cuando me refiero a la poética del instante.

Para Priestley no existe novela o drama que pueda desarrollarse sobre el tema del tiempo, dado que éste es un concepto. La novela y el drama sólo pueden estructurarse con las personas y las cosas que parecen estar *en* el tiempo. Las pruebas esgrimidas por Priestley son autores cuyas obras han sido asociadas con el tema del tiempo, pero que en realidad tratan temas de los hombres y las cosas ubicados en el tiempo; tal es el caso de las obras de ciencia ficción, que “no describen el continente, sino lo que éste contiene”,<sup>52</sup> “se refieren al Hombre, no al Tiempo (*sic*)”.<sup>53</sup>

Si nos atenemos a las palabras de Priestley, en Owen debió existir una conciencia de estar situado en el tiempo, lo que provoca la preocupación sobre el Tiempo. La idea es expresada en el deseo de trascender expuesto por Owen en el verso aquel “sabrán de mi vida por mi muerte”; se trata de un acto consciente sobre el tiempo, de saber que existe un final.

El verso anterior es significativo por varias razones: en primer lugar, ya dijimos, muestra conciencia de la noción de tiempo como transcurso y final, concepción lineal del tiempo; segundo, remite al sentido cristiano de la reencarnación o del consuelo de la vida después de la muerte; tercero, indica el deseo de trascender a través de la poesía; y cuarto, sugiere al poeta desconocido, pero con una idea precisa del valor de su escritura. Finalmente estos elementos se conjugan de tal modo que forman una amalgama, una lucha contra el olvido: “Escribir es un acto

de violencia contra el olvido. Literalmente, escribir es un robo del tiempo”.<sup>54</sup>

Marcel Proust ha introducido en la literatura la idea del tiempo múltiple: “en su vasta y maravillosa novela [refiriéndose a Proust], podríamos decir que la vida en el Tiempo Uno se recuenta según el Tiempo Dos, con algunas muestras esporádicas del Tiempo Tres (*sic*)”.<sup>55</sup> Esta técnica narrativa, tan en boga en la novela contemporánea, introduce una posibilidad de tratamiento literario que propone formas de narrar insospechadas. Posibilita al narrador el juego con el lector y con su historia. La historia se cuenta a pasos de tiempo que no necesariamente tienen el orden causal-temporal típico de la narración “Había una vez...” El lector participa de la historia recomponiendo el tiempo en que los acontecimientos se suscitan, manteniendo la idea de sucesión cronometrada del tiempo. Es decir, el lector acepta que, para conocer la historia, ésta le sea contada en el orden que el narrador desee. Sin embargo la historia sólo puede suceder en el tiempo lineal, porque en nuestra concepción el tiempo es así. En otros términos, existe un convenio entre autor y lector de poder confabular con el tiempo (efecto de verosimilitud).

En la literatura siempre suponemos que los acontecimientos ya han sucedido. En todo caso, los acontecimientos son leídos como si pasaran o estuvieran pasando, incluso cuando éstos se ubican en el futuro. Para que ello suceda, el narrador recurre a mecanismos de ficción que se lo faciliten. Proust recurre a la evocación y a la memoria; los surrealistas, al sueño; y otros, al inconsciente, curiosamente donde la noción de tiempo no existe.<sup>56</sup> También puede acudir a nociones como el azar, la fatalidad, etc., o bien a la ideología o presupuestos culturalmente

aceptados. Todos estos son mecanismos que pensamos nos dan la posibilidad de jugar con el tiempo, invertirlo, alterarlo, suponerlo, borrarlo. Finalmente, la literatura es el intento de suspender o capturar el tiempo, una reacción en contra de él, el propósito de trascenderlo.

En la poesía existen mecanismos propios para el manejo del tiempo. Para empezar, aparentemente no hay “historia” ni hay quien “cuenta” la historia ni hay “tiempos” precisos. El transcurrir temporal no es necesariamente lineal. Hay marcas, hay señales de que, aprovechando la subjetividad del lenguaje —en términos de Benveniste—, los “acontecimientos” no ocurren situados “dentro” de *un* tiempo. Ocurren en cualquier tiempo, pero al momento de convertirse en escritura, entonces sí, quedan situados en el “Tiempo”. Este Tiempo es parte de la eternidad o una simplificación de la eternidad. Diríamos también que la poesía es imagen de la eternidad, así como para Borges el tiempo sólo puede representarse mediante imágenes. Con la lectura, el poema se actualiza. A la manera del rito cosmogónico que tiene la propiedad de situarnos en el tiempo original, la lectura de la poesía nos instala en la visión cósmica que recrea todo poema.

El poeta no puede contar la historia, la dice, la concentra, la vuelve eterna, la vuelve imagen, la vuelve metáfora; finalmente hace de ella un recurso para capturar el Tiempo. En ese espacio, el Tiempo es uno y múltiple a la vez, porque siendo uno es discontinuo, ha sido reformulado a la conveniencia del arte, a partir de la conciencia sobre la existencia del tiempo y su carácter destructor. El tiempo múltiple de Proust apunta a presentarnos un tiempo heterogéneo, reconstruido con pedazos de existencia: “La duración humana es, en general, una sucesión

de momentos intermitentes sin relación entre sí, destinados al olvido. La misión del pensamiento y del lenguaje consiste en crear un tejido de relaciones entre los 'momentos' privilegiados, que huyen al tiempo fragmentado de la inteligencia y de las costumbres".<sup>57</sup>

### *El tiempo "narrativo"*

De los relatos publicados en el primer periodo de la producción literaria de Owen, *Novela como nube* (1928) destaca por su perfección y complejidad. Es uno de esos textos que rompen con las formas tradicionales, tanto de la novela como de la poesía. O para decirlo de algún modo, es como vaciar la poesía en el molde de la novela. El resultado es un texto híbrido que no se puede leer como novela, sino como poesía, pero que no sólo es poesía, sino que también es novela.

Según se desprende de los relatos, Owen veía en la novela la forma propicia para el desarrollo de alguna trama. En ella intervienen personajes que buscan su reafirmación en el mundo; a partir de una serie de acciones y reacciones se da pie al tiempo y al espacio como presencias que ubican el argumento y, desde luego, el desarrollo del conflicto. Si hay algo que define el relato, es su posibilidad de transformarse; el mundo novelesco tiene el atributo de describirse y de cambiarse conforme las acciones se desarrollan hasta llegar al punto final del tiempo y el espacio novelados. Como prueba de esta concepción, Owen nos ofrece en su libro *Línea*, publicado en 1930, un poema en prosa titulado "Novela", que, a diferencia del resto de los poemas de ese libro, posee un argumento: el narrador asiste a su propia boda "En el país donde los hombres se quitan la corbata y el paladar para comer".<sup>58</sup>

Independientemente de la forma o del género, la presencia del tiempo en literatura es inevitable. María Zambrano escribe en su libro *Hacia un saber sobre el alma*:

El arte parece ser el desempeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente. Pero en esta persecución las artes de la palabra parecen encerrar la clave más que las plásticas, siempre más de este mundo, más adaptadas a la realidad que se nos ofrece. La razón no es difícil de encontrar; las artes plásticas tienen menos que ver con el tiempo; su apariencia, por el pronto, es espacial y no sucesiva; su goce no es a la par, una realización.

Y en la vida humana lo decisivo es el tiempo.<sup>59</sup>

La afirmación anterior expresada desde la filosofía, es explicada por Jean Pouillon en su libro *Tiempo y novela*.<sup>60</sup> El punto a favor de la existencia del tiempo en la literatura, y con ello en la poesía, es el concepto de "contingencia" que, expresado por Jean Pouillon, coincide con lo expuesto por Priestley y María Zambrano. Los autores pregonan la existencia del tiempo en la literatura por el hecho de que todo objeto tratado por ésta está sometido a la temporalidad. Así, los objetos son presentados utilizando para ello algún recurso temporal, como el uso del tiempo verbal.

Jean Pouillon, especialmente en la segunda parte de su libro, plantea la "contingencia" como la presencia necesaria, inevitable, del transcurrir del tiempo. Asume esta noción como un elemento que requiere la objetividad y la comprensión de la novela. Estos aspectos participan de la existencia del tiempo.

En la medida que el tiempo es inevitable, se opone a la idea de necesidad. En una novela, el tiempo no es necesario, sino inevitable, contingente. Además, se percibe como la sucesión

de instantes, continuos o discontinuos, pero siempre como una duración.

La temporalidad no es un anexo o un ser absoluto. Si la percibimos es porque está en el ser que dura, en el hombre. De modo que “la contingencia que vemos en él es simplemente la expresión de su libertad”.<sup>61</sup> Es decir, no es necesaria, el tiempo está y en él el ejercicio de la libertad del hombre y, por tanto, de su destino.

Pouillon resume:

sólo hay que describir el tiempo y trataremos de aclarar esta equivalencia en el análisis de algunas novelas típicas. De este modo se deduce que lejos de ver allí *un solo* aspecto del tiempo, es a partir de su contingencia como se podrán desarrollar *todos* los aspectos, incluso el que lo hace aparecer como un destino.<sup>62</sup>

El autor ubica la existencia del tiempo en las relaciones que la novela establece entre los personajes, relaciones sobre problemas humanos, y la libertad con que el personaje elige entre una opción y otra, elección que depende de su psicología. La contingencia no determina la decisión del personaje, sin embargo, el tiempo presente es el marco en que la temporalidad supone un pasado y un futuro. No es que el presente haya sido determinado por el pasado ni que a su vez determine el futuro; no obstante, uno es antecedente y el otro, posibilidad.

¿Cuál es la relación entre el presente y el pasado y cómo puede la literatura presentar una sucesión de acontecimientos?

Debe decirse que en una relación temporal no se describen los personajes, sino el cómo y el por qué de sus relaciones; se traza lo que se fue y lo que se proyecta porque, más adelante —en un nuevo presente— ello constituye una nueva operación, al grado que “respetar las características del tiempo es por lo

tanto describir presentes y no absorberlos en un pasado que finalmente seguiría siendo siempre inaprehensible”.<sup>63</sup>

Si es presente el tiempo de la novela ¿por qué se escribe en imperfecto? Porque así la acción se puede presentar como un espectáculo. El imperfecto entonces no tiene un sentido temporal, sino espacial. ¿Por qué? “Porque nos separa de lo que observamos”.<sup>64</sup> Sitúa al que relata en una posición diferente de lo que se relata. Al utilizar el tiempo verbal, éste asume en la novela una variante que Pouillon llama “un papel derivado y más sutil”.<sup>65</sup> Otro argumento: para el empleo del “yo” —y no de “él”— se facilita más el presente, que resulta más familiar y más cercano. El relato muestra, no observa; el imperfecto hace aparecer los acontecimientos más claramente.

¿Por qué, si el presente se absorbe en la acción y quiere ser unívoco, se usa el imperfecto? Ese carácter de libertad antes mencionado tiene dos opciones: presentar el futuro como posible —aspecto que normalmente el narrador oculta o en ocasiones da por sabido— o volver sobre el pasado para captar su relación con el presente —ésta es la opción más común—, y de este modo mostrar al personaje: “El imperfecto de tantas novelas no significa por lo tanto que el novelista está en el futuro de su personaje, sino simplemente que él no es este personaje, que nos lo muestra”.<sup>66</sup>

No hay en la novela el deseo de llevar a cabo un corte de tiempo, sino que el presente contiene el futuro y el pasado en una relación que es interna. Esta relación consiste en la ausencia de una determinación, sea en relación al pasado —el pasado no determina el presente— o sea en relación con el futuro —el futuro aún no se escribe en ninguna parte—. De modo que el presente es la fuente de la temporalidad.

¿Cómo, entonces, el novelista muestra la “duración”? El tiempo tiene dos direcciones que son el pasado y el futuro, dos movimientos que tienen un solo origen y éste es el tiempo presente. Al contar desde el presente se contiene el pasado, que a su vez trasciende hacia un futuro: “porque el presente es fuente del tiempo, éste es indefinido en sus dos direcciones”.<sup>67</sup>

Aunque la duración tiene un solo sentido, hacia el futuro, la objetividad sólo se introduce cuando todos los acontecimientos se refieren al pasado, pues es el que dura: “Sólo el pasado es real; el futuro no es y el presente no existe más que convirtiéndose en pasado”.<sup>68</sup> Por ello, entonces, los acontecimientos tendrían que narrarse en pasado.

Sin embargo, Pouillon introduce dos cronologías: la novelística, que es una relación interna captada en los sucesivos presentes, y la cronología histórica, sólo percibida desde el exterior, revelación del conjunto a la cual se da un sentido o una significación. Para el caso de Owen, es importante esta cita a propósito de la cronología histórica:

A pesar de ser vivido en cada una de sus partes, el tiempo puede a veces aparecerme a mí que lo he vivido con una significación de conjunto (es la impresión de destino que analizaremos más adelante), pero entonces es la significación dada a todo un pasado por un presente particular y que por lo tanto ya no es más estable que este presente mismo. Más aún, esta significación no es la única posible: yo podría dar otra significación a mi pasado, en mi presente.<sup>69</sup>

Owen se autojuzga desde el tiempo presente contándonos su biografía, se instala en un momento en que el pasado, concentrado en aspectos de su vida personal, es mitificado desde el instante en que se convierte en material poético. En la

propuesta de Pouillon, presente y pasado son multívocos; sin embargo, comprender el presente no es darle un solo sentido (aunque éste tendrá que devenir), sino “captar en él esa posibilidad de ser tal o cual y de implicar en esta contingencia el pasado y el futuro”.<sup>70</sup> Me parece que tal es el caso de la escritura de Owen en *Sindbad el varado*.

Pouillon propone que toda buena novela debe cuidar que el tiempo no domine la psicología de los personajes, sino que aparezca ligado a la actuación o a las motivaciones psicológicas del personaje: “Describir el presente en sí mismo, posee otra significación. Es explicar lo que le sucede al individuo por medio de su propia psicología y no por la simple sucesión exterior de las situaciones a las que se encuentra lanzado”.<sup>71</sup>

Comprender la novela es observar los motivos del personaje, y eso significa “captar su presente como explicado íntegramente por su pasado; por otra parte, prever su futuro... La comprensión desentrañaría una esencia intemporal del personaje cuya temporalidad sólo sería una apariencia accesoria y en todo caso estrictamente determinada”.<sup>72</sup>

Las reflexiones arriba anotadas han sido pensadas para la novela, sin embargo pueden extrapolarse a la poesía, género que concentra las distintas posibilidades que hemos descrito. El tratamiento del tiempo desde esta perspectiva es justificable en la poesía que comentamos, en especial por la emulación del tiempo y como elemento esencial de la literatura.

### *La poética del instante*

A diferencia de otras lecturas sobre Owen, el planteamiento que hago se basa en la idea de que en *Sindbad el varado* se manifiesta la presencia del Génesis bíblico. El poema es

comparable con el primer libro de la *Biblia* en tanto que existe en ambos libros el tema de la búsqueda del origen, del distanciamiento del hombre con respecto a la divinidad, accesible en la visión de Owen sólo a través de la creación poética. Desde luego que el paralelismo no es formal, porque este génesis oweniano recurre a la tradición poética moderna. Se observa el paralelismo en tanto que Owen se preocupa por la situación del hombre en el mundo, por exponer no la razón de ser, no la causa —a diferencia de la *Biblia*— sino la condición humana. Su percepción sobre el hombre y sobre sí mismo se forja a la luz de la divinidad, de su relación con ella y la implicación o sumersión del hombre en lo profano.

Hay en Owen esa búsqueda, y el mecanismo a partir del cual se expone es la conciencia. La revelación de la condición humana es asequible a través de la conciencia. *Sindbad el varado* es la toma de conciencia de esta condición, especialmente la condición de Gilberto Owen. Las consecuencias de la rebeldía —la ruptura con la divinidad, el reconocimiento de lo profano, el castigo, o la caída— son expresadas por la conciencia. Por esto aseguro que Owen era muy consciente de lo que afirmaba al identificarse, ante Elías Nandino, como la conciencia teológica de Contemporáneos.

Cuando Owen escribe

*Y luché contra el mar toda la noche  
desde Homero hasta Joseph Conrad  
para llegar a tu rostro desierto...*

emula la creación del universo, descrita en el *Génesis*, a través de la lucha con la creación poética. Esta forma de mitificar los

elementos bíblicos y literarios, como recurso poético, ha llamado la atención de los críticos, entre ellos José Joaquín Blanco.

El carácter lírico y críptico de la poesía oweniana está relacionado con la ambientación de esos dos mundos, el religioso y el literario, el del hombre común y el del poeta. *Sindbad el varado* es una mezcla de esos elementos, el hombre y su angustia por la existencia expresada a través de la apropiación de algunas figuras religiosas que le permiten rescatar el ambiente bíblico, por un lado, y personal, por otro; además, el encuadre o marco de este asunto se construye a partir de una obra de la literatura universal, la de *Las mil y una noches*, particularmente los viajes de “Simbad el Marino”.<sup>73</sup>

En el *Génesis*, la divinidad restablece con Abraham, Isaac y Jacob el pacto roto por Adán en el paraíso. En contraste, Owen —en una inversión paralela a la del Simbad no viajero— nunca restablece el pacto con la divinidad, sino con la poesía, equivalente a la divinidad; el pacto se mantiene como promesa, sobre todo al final del poemario, en el “tal vez mañana”.

En la búsqueda de respuesta sobre la existencia, sobre el ser y la Divinidad, es importante la actitud religiosa que manifiesta el hombre consigo mismo, con el Hombre y con Dios. ¿Cómo restablecer este contacto y esta expresión íntima de la individualidad? La creación poética parece ser la respuesta de este poeta sumergido en el mundo de lo profano. Para Owen, es necesario restablecer la comunicación con lo sagrado. Es sagrada la poesía —también lo es su vida—, a través de la cual le es posible asumir las interrogantes sobre su existencia. La poesía es una más de las opciones humanas para asimilar los conflictos ontológicos. En consecuencia, es posible la creación poética, con el consecuente restablecimiento de la sacralidad. También es posible para Owen crear el centro del universo

cósmico, donde se materializa la percepción sobre el mundo y sobre sí mismo. Para ello le ha sido necesario romper el tiempo profano e insertarse en el tiempo religioso.

Mircea Eliade<sup>74</sup> señala que lo sagrado y lo profano son dos maneras de estar en el mundo. La construcción de un espacio sagrado adquiere importancia por ser el equivalente a la creación del universo. Para vivir en el mundo hay que fundarlo, dice Eliade a propósito de las comunidades religiosas primitivas. En este sentido, la poesía de Owen constituye el espacio sagrado o centro del mundo, “ningún mundo puede nacer en el caos”. Lo opuesto al caos es el cosmos, nada ha sido fundado en el caos, la creación del cosmos es un acto sagrado necesario para instalarse en la cosmogonía, una manera de repetir la creación del cosmos. La poesía es el centro, el espacio de la creación del Cosmos, del cosmos personal de Owen; a través de ese centro se tiene acceso a la divinidad, es una salida de comunicación o de cercanía con los dioses que antaño crearon el universo.

Otro aspecto de este mismo fenómeno es la suspensión del tiempo. Marcel Proust, con su magdalena, desarrolló la asociación entre la temática del ser, la biografía y el instante. *En busca del tiempo perdido* es un recorrido del mundo de Guermantes, como motivo literario, pero también es parte de la biografía del autor, de los momentos sobresalientes que mejor quedaron grabados en la memoria de quien no sólo los recuerda por el placer de recordar, sino que descubre en ellos su existencia.

“Ver la realidad como realidad es siempre un despertar a ella. Y sucede en un instante”.<sup>75</sup> Así, el instante es un golpe de revelación, de lucidez, de asociación de tiempos sólo posibles a través de la conciencia del ser que los ha vivido. Ser consciente

es dejarse golpear por la vivencia y reconocer sus efectos. Es un acto de reconocimiento, de revelación. Como Proust, Owen sintió la necesidad de repasar los momentos de su vida que dejaron señales en su ser y en su memoria, pero que además lo descubren, tratando de responder a la pregunta sobre su ser.

La poética del instante —Salvador Elizondo, Octavio Paz y otros, como Borges en *El Aleph*— ha hecho del instante el recurso lírico de su discurso poético. Pero, además de ser un recurso literario, ¿no es la toma de conciencia el asunto principal de la poesía? ¿Cómo, si no a través de la lucidez o de la revelación, los poetas nos dan a leer sus designios? La poesía, la literatura, aun siendo forma, es un acto de toma de conciencia, de lucidez, de revelación. ¿Cómo, si no existe una toma de postura ante la vida, ante su ubicación en el mundo, puede surgir la poesía? La poesía es esencialmente percatarse de la existencia del hombre y su ubicación en y ante el universo; cada autor la asume desde su particular concepción de mundo, desde su momento literario y desde su propia experiencia.

En el caso de Owen, como en Proust, los momentos de su vida constituyen el material directo de su producción literaria, ambos escritores convierten su biografía en materia poética. Otros autores, menos biográficos, asumen su vida para expresarla como concepción, como modo de ver. Por ello me parece importante identificar en *Sindbad el varado* un acto de revelación, un acto de poesía, un momento en que la conciencia se descubre a sí misma, se reconoce. Todo ese hermetismo de la poesía de Owen es el modo en que la conciencia se apropia de su lucidez.

Lucidez, revelación, conciencia tienen relación con el tiempo, con el transcurrir del tiempo y su ubicación en el espacio. Pero la conciencia aquí, como en toda poesía, no es expuesta como

proceso en el que evoluciona y poco a poco se torna lúcida. La lucidez es un golpe, un instante que resume todos los tiempos y tiene su lugar en la conciencia. María Zambrano lo dice así:

Y hay dentro del instante un átimo, o subinstante, en que el monstruo se convierte en Esfinge. La Esfinge milenaria que se alza en el desierto, porque todavía el tiempo aquel en que somos conscientes y pensamos, el tiempo sucesivo en que ejercemos la libertad, no ha comenzado a transcurrir. No transcurrirá mientras no lleguemos a entrever la realidad que acecha y gime dentro de la Esfinge. Y es siempre la misma: el hombre.

Y este instante, el primero del despertar, es el más cargado de peligro pues se pasa de sentir el peso del monstruo, de la pesadilla al vacío. Es el instante de la perplejidad que antecede a la conciencia y la obliga a nacer. Y el de la confusión. Ya que nada azora tanto como encontrarse consigo mismo.<sup>76</sup>

Por lo tanto, la toma de conciencia no es una sucesión cronológica, es la acumulación del tiempo y del espacio articulados en un instante. En mi interpretación de *Sindbad el varado*, el motivo del viaje en los 28 poemas es una travesía realizada en la memoria, en el pasado; travesía en la que ahora, reconocido el trayecto, se descubre la realidad del naufragio. En ese ahora es donde actúa la conciencia. Por eso surge la pregunta ¿cuál ha sido el sentido del viaje? Acaso la paradoja de ese instante es lo que más importa: el presente sólo cobra sentido en el pasado. O bien, es el pasado —el viaje a la inversa— lo que golpea el presente. El ser es memoria y tiempo. Así, las coordenadas de nuestra existencia están dadas: vida-muerte, espacio-tiempo, ¿quién se salva?:

Todo lo que vive está condenado al tiempo [...] Dios no está, existe. Llegó después del caos, y morirá cuando el caos vuelva a estar en todas partes.<sup>77</sup>

En la poesía de Owen aparecen temas que, a su vez, han sido motivos en la tradición literaria: el viaje y el mar. ¿No comenzó la vida en el agua? ¿Qué otro marino emprendió tantos viajes como pudo, dejando la comodidad de la casa y la seguridad material para aventurarse y volver siempre al mismo punto? ¿No regresó Ulises a Itaca por mar? ¿Quién entre los navegantes y los autores de travesía no recogió o emuló los viajes de Simbad? ¿No es el mar, en Joseph Conrad, el corazón de las tinieblas, punto central del universo interior, del origen, la curiosidad, la búsqueda del conocimiento del ser, de la experiencia?<sup>78</sup> ¿Por qué no convertir el poema en el centro, el origen, las coordenadas determinantes de nuestra existencia, el lugar donde es posible congregarse las dudas sobre el ser y la existencia? El viaje tiene este significado: viajeros sí, pero presos en el tiempo y en nuestras propias circunstancias, es decir, varados, o lo que es lo mismo, expulsados del paraíso.

### *La sacralidad y el tiempo sagrado*

En mi lectura retomo el concepto de *sacralidad* a partir de las definiciones de Mircea Eliade y María Zambrano. Entre ellos hay coincidencia en la definición de *sacralidad*, y además en las nociones de *tiempo*, *centro*, *sacrificio*. Probablemente, esto se debe al hecho de que la lectura filosófica comprende la antropológica. Por otra parte, hay también diferencias debido al tipo de estudios que realizan, Eliade en el ámbito de las

religiones y Zambrano en la interpretación filosófica. Me permito en este momento repasar algunos planteamientos de María Zambrano.

La noción de sacralidad está ligada con el origen, nacimiento o presencia de los dioses. Los dioses son importantes en cualquier cultura; su presencia supone una división del mundo en dos realidades, la de los dioses y la de los hombres. Esta clasificación será fundamental para nuestro concepto. La presencia del hombre en el universo viene acompañada de otras presencias manifestadas como realidades del cosmos. No es precisamente el temor a lo desconocido, ni al vacío, lo que origina la necesidad de los dioses, sino la percepción de otras presencias. Esta percepción cae en el terreno del delirio y no de la razón. El delirio de persecución explica la presencia de un "algo" que manifiesta a los dioses: "En lo más hondo de la relación del hombre con los dioses anida la persecución: se está perseguido por ellos sin tregua".<sup>79</sup> La razón es otro momento posterior; por lo pronto, la necesidad que surge es la de ver o identificar o nombrar: "Y cuando poéticamente los defina creará transcribir lo que ha sido, se ha mostrado siempre así. Entonces habrá finalizado el delirio de persecución; ha alcanzado por fin el pacto".<sup>80</sup>

En esta idea de Dios, éste funciona como una forma de tratar la realidad. De modo que parece que es inevitable la relación con los dioses: "la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos 'sagrado'".<sup>81</sup> Esta relación implica algunos distinguos entre el hombre y los dioses; para empezar,

los dioses tienen el privilegio de la inmortalidad, lo cual supone una jerarquía; mejor, una situación en la que el hombre es desposeído, está degradado frente a los dioses; éstos tienen esa cualidad de sagrados en tanto son una presencia anterior a las cosas, son finalmente dueños y poseedores. El hombre no tiene un lugar propio, éste le es prestado, por lo que su estancia en el mundo es en calidad de perseguido y de deudor, pues se le ha concedido un "préstamo", la gracia, en el universo: "La vida humana se da inicialmente en estas dos situaciones que corresponden a las dos manifestaciones de lo sagrado: la doble persecución del terror y de la gracia".<sup>82</sup>

Esta idea se asemeja a la creación, al primer momento en que los hombres conciben o presienten la existencia de los dioses en los objetos que les rodean; es decir, en los objetos subyace una naturaleza sagrada, previa a su calidad de objeto material o tangible. El hombre se encuentra en un mundo desconocido que no tiene nombre, en una realidad sin lenguaje, pero precedida por la existencia, la suposición de un "algo" que no puede ser explicado racionalmente, por eso el delirio, que es el temor inicial de que hay algo más de lo que vemos. Nombrar los objetos —los dioses— tranquiliza la angustia; es un primer intento por saber, por conocer, con ello finaliza un largo periodo de oscuridad y padecimientos, el pacto o la alianza "está concluido".<sup>83</sup>

En la celebración del pacto hay una segunda condición humana, la de preguntar, y sobre todo el cuestionamiento sobre sí mismo. Éste es un segundo momento, que tiene relación con la aparición de la conciencia, "ese desgajamiento del alma: [...] la actitud consciente no es sino la formulación, la concreción de una larga angustia, de este delirio persecutorio",<sup>84</sup> que además

se sitúa en la permanente búsqueda del paraíso, de la edad de oro, etapas que nunca han existido en la historia.

En esta búsqueda del conocimiento, tiene su aparición el mito de Prometeo, semidiós que da a los hombres la posibilidad de aprender padeciendo, de inquirir, de preguntar a los dioses acerca de sí mismos. Sin Prometeo, no habría aparecido la razón en los hombres. Gracias a él, a su lucha titánica —dioses y semidioses—, el hombre adquiere conciencia de su ser a medias, de su condición de desposeído; comprende que los dioses poseen la inmortalidad y el presente; mientras que el hombre no es siquiera un ser menor que un dios, no tiene nada. Prometeo otorga la posibilidad de “la queja de la larva que tiene ya conciencia para dolerse de su ser a medias”.<sup>85</sup>

En su conjunto, la aparición de los dioses, la conciencia de sí de los hombres, significa un pacto “o una victoria habida en el interior mismo del misterio último de la realidad; los dioses son la expresión de una ley que ya nunca más se verá transgredida, son el signo y la garantía de que el mundo está formado; se ha salido ya del Caos”.<sup>86</sup>

Los hombres tienen comunicación con los dioses a través del sacrificio; por ese medio el hombre se reconcilia o se dirige a los dioses, entre otras cosas con un sentido práctico: ceder una parte para que el resto se quede con él. A través del sacrificio, el hombre espera la revelación de los dioses. Esta revelación ocurre en un instante; es más, el instante viene de lo divino:

El instante, unidad cualitativa del tiempo —que tal cosa es el instante— está caracterizado por consumir apenas nada, lo mínimo en el tiempo sucesivo, en el que se puede medir. O, más bien, por escapar en gracia a su cualidad extraordinaria

—sobre el nivel de lo humano— a la cantidad, al tiempo que se mide. Un instante puede ser un segundo de nuestros veloces relojes; puede ser, debe de haber sido, muchas horas y hasta días y noches del tiempo solar. Todavía el lenguaje lo dice en castellano: “se me fue en un instante”. Porque el instante, cuando acaba de pasar, da la sensación de que se ha escapado; pues en verdad, algo que parecía estar ahí para siempre, que llenaba con su presencia la totalidad de nuestra alma ha desaparecido de pronto sin que lo podamos retener. Tal es el instante: un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia.<sup>87</sup>

En esta cita encontramos uno de los puntos tratados en el presente trabajo; exponerlo en el marco de la explicación que se da de la divinidad fortalece la idea de que la sacralidad constituye un aspecto de la poesía de Owen. A través de la poesía —el sacrificio de la escritura—, invocación a la presencia de la divinidad, se marca la división que aludíamos al comienzo de este inciso, entre lo sagrado, que es el centro, y lo profano, la periferia, el “valle de lágrimas”, el lugar donde habitan los hombres.

En síntesis, los dioses, que ya estaban, sólo fueron perceptibles a través del delirio de persecución de los hombres. El mundo estaba dividido entre lo sagrado, el centro de la sacralidad, y la periferia, los hombres. Esta división quedó clara una vez desaparecido el Caos inicial, cuando el hombre a través de la conciencia, atributo que debemos a Prometeo, percibe en su necesidad de ver y nombrar y de saber sobre sí mismo el nacimiento del Cosmos y el establecimiento del pacto. En esta división, el procedimiento establecido por los hombres para apaciguar y solicitar la presencia de los dioses fue el sacrificio.

El sacrificio es el vehículo, pero la manifestación o revelación de la divinidad se da a través del instante, fracción del tiempo suspendido en que los dioses aparecen para revelarse. La realidad quedó dividida así en lo sagrado y lo profano: ésta última “es la incierta, contradictoria, múltiple realidad inmediata con la cual la vida humana tiene que ‘habérselas’, el lugar de su lucha y de su dominio, al par”.<sup>88</sup>

María Zambrano realiza toda esta exposición a través de metáforas e imágenes con las que la filósofa explica los temas que trata. En “El nacimiento de los dioses”,<sup>89</sup> la manifestación de éstos es explicada a la luz del hombre atónito, perplejo ante el universo, imagen de la situación inicial del nacimiento del Cosmos. En “De los dioses griegos”,<sup>90</sup> éstos son asociados a la luminosidad del alba. Así, la imagen del principio del día permite una distinción: por un lado tenemos los dioses del alba; por otro, los de la plenitud solar. Los primeros se corresponden con las religiones panteístas, mientras que los segundos con las monoteístas.

El señalamiento anterior obliga a pensar que el lenguaje es el mecanismo principal, el modo ideal de acercarse a la divinidad, de exponer la sacralidad, de asombrarse ante la magnanimidad del mundo y del desconcierto que provoca la existencia humana. Si un filósofo recurre a la imagen y a la metáfora ¿por qué no un poeta, que está más cerca de estos elementos, ha de convertir el lenguaje en una exposición de estos motivos? ¿Por qué no pensar o asociar la poesía con el restablecimiento del pacto, paralelismo con el momento de la creación o del origen del Cosmos? ¿Y por qué no pensar en un poeta que es consciente de su papel con la palabra, cuya finalidad sea acceder a la divinidad, replanteando su condición de hombre, de ser que

sólo puede acceder a la divinidad a través de la poesía? ¿Por qué no pensar en un poeta que al saber su condición en el mundo, su condición limitante que es la de ser hombre, aun así aspira a la divinidad, a convertirse en el ser divino a través de la poesía? ¿Por qué no pensar, si Zambrano lo hace desde la filosofía, que un poeta declare su amor, su reverencia, su adoración hacia la poesía y que ésta sea equiparable a la divinidad, siendo el poeta su más firme adorador, como lo hace Owen en los días 12, 22, 23 y 24 del mes de febrero? ¿Por qué no pensar que el sacrificio de la escritura, el mandato de la escritura, sea el instrumento de comunicación con los dioses y que sea esta misma la revelación de la divinidad a través del instante que se recrea, si es que el instante es el momento de la revelación divina? ¿Por qué no pensar que esa conciencia que recrea Owen en su poesía —a través de la cual accede a la revelación y al restablecimiento del pacto— emula o equivale al nacimiento de ese pacto en que los hombres racionalizan su condición de seres humanos y que la poesía sea entonces la recreación de ese primer instante del origen del Cosmos perceptible a través del tiempo? ¿Acaso no es clara la relación que tiene todo lo anterior con el autocalificativo de Conciencia Teológica?

Para algunos autores, entre ellos Ramón Xirau,<sup>91</sup> filosofía y poesía son dos formas, quizá, de lo mismo; dos formas de acceder al conocimiento, acaso con más virtud la poesía, que puede plantearse la existencia humana sin tener que declarar su carácter reflexivo. Acumular en la expresión lo dicho, lo percibido, lo sentido y aun lo ignorado por la filosofía, hace de la poesía un instrumento ideal de conocimiento. Más libre en su expresión, la poesía, sin embargo, tiene sus límites impuestos

por la percepción estética de su tiempo, así como por la condición de ser vehículo del hombre. La filosofía tiene un elemento lírico que la hace poética; a su vez, la poesía contiene el carácter reflexivo que la convierte en filosofía.

Así, la imagen del amanecer, de la luz del alba, “Con la mañana...” diría Owen, o la semilla de Octavio Paz, “Luz en la cual el juego, todos los juegos de lo que será llamado arte, están contenidos ya”,<sup>92</sup> nos remiten a esa cercanía entre la filosofía y el arte. En la siguiente cita quisiera destacar lo antes señalado, pero también asociarlo con la poesía de Owen, pensar que ésta es ese juego que permite el amanecer:

Incorpórea, la claridad de la mañana danza. ¿Quién no ha visto en la claridad de la mañana, en la danza perfecta que es metamorfosis, una pluralidad de figuras que dibujadas y desdibujadas, no se corporeizan, transformándose infatigablemente? Nacen y se deshacen; se enlazan y se retiran; se esconden para reaparecer como el hombre juega a hacer cuando es niño o cuando juega a esos juegos en que la infancia se eterniza: música, poesía.<sup>93</sup>

¿Filosofía? ¿Poesía? Zambrano también nos proporciona una posible respuesta a esta relación. Para ella, la filosofía y la poesía participan y se colocan frente a lo sagrado. Ante esta presencia, la poesía construye la imagen como una salida a la necesidad de desprendimiento, de aislarse de las presencias que persiguen al hombre. Por ello la poesía inició la carrera, ventaja que aprovechó la filosofía al recurrir, para sus interrogantes, a las imágenes que la poesía formula al contar la historia.

El desprendimiento o nacimiento de la actitud filosófica se establece cuando el hombre interroga y formula la primera

pregunta: “¿Qué son las cosas?” Esta pregunta constituye una ruptura en aquel primer momento, como un nacimiento, “el desprendimiento del alma humana de la instancia sagrada”,<sup>94</sup> dice María Zambrano. Pero también significa pasar a otra instancia de soledad que le permite construir otra revelación y otra persecución: la revelación del ser. Es el *apeiron*, lo sagrado a revelar; es decir, el hombre fija su mirada sobre una realidad primaria, original, ruta que nos indica que el primer paso de la filosofía es un retroceso a la ignorancia, terreno en el que se ha mantenido, para de ahí instalarse en otro delirio, el del perseguidor, mientras que el poeta sigue sintiéndose perseguido.

De aquel deseo originario de querer hablar de la divinidad, la filosofía inquirió mientras la poesía se ha mantenido en la realidad sagrada y ambigua, “hablando en nombre de unos dioses que no le sostenían”.<sup>95</sup> La poesía perdió el terreno que la filosofía ganó al formular la pregunta, la poesía elaboró respuestas a una pregunta que, en cambio, no formuló. Mientras la poesía creaba imágenes, contaba la historia de los dioses y se mantenía con su delirio, la filosofía giró su atención hacia el *apeiron*, lo sagrado verdadero; “el abismo del ser situado más allá de todo ser sensible”.<sup>96</sup> El filósofo pregunta; el poeta tiembla, calla y enseguida habla. La palabra es su verdadero ser: “La palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla porque es la música la que vence al silencio antes que el logos. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música”.<sup>97</sup>

En síntesis, Zambrano explica así la vieja disputa humana planteada en la filosofía griega. Estas dos formas de manifestarse, sin embargo, tienen en común un mismo origen,

aquel en que “los dos [poeta y filósofo] se disputan en realidad el papel de hablar en nombre de la divinidad”.<sup>98</sup>

En cambio, Mircea Eliade<sup>99</sup> repasa en su libro *Tratado de historia de las religiones* las manifestaciones concretas que el hombre como colectividad y en actitud religiosa ha creado para situarse ante lo sagrado. La primera división que supone la actitud religiosa es, en coincidencia con Zambrano, la división entre lo sagrado y lo profano, conceptos que se definen por oposición: lo sagrado es ahistórico, es decir, se instala en un tiempo que es eterno —el tiempo de la creación del universo, *in illo tempore*—, que se reactualiza periódicamente; mientras que lo profano se caracteriza porque en él existe la historia; en lo profano el hombre tiene trayectoria, se sitúa en un tiempo cronológico que el hombre mide y calendariza. En esta separación fundamental radica nuestra apreciación de la no existencia del tiempo en la poesía, o si se quiere, y como lo hemos explicado: la temporalidad en la poesía es equivalente a la eternidad, se sitúa en un tiempo sacro, en el momento de la creación del cosmos, en el tiempo original, que se actualiza a través del rito de la lectura.

Con esta concepción de lo sagrado, el hombre forja mecanismos para recrear los momentos primigenios. La periodicidad no es más que un eterno presente. El ritual, así sea el de la lectura, nos instala en un *ahora*, donde se ha abolido el tiempo profano y en cambio se produce una repetición, que imita, en términos de Eliade, el gesto arquetípico del dios, en el origen de los tiempos, en un tiempo mítico, el de los dioses y los antepasados. A través del rito, el hombre primitivo se instala en el tiempo original, en el modelo de todos los tiempos. En

consecuencia, este tiempo es susceptible de ser repetido. Y no sólo eso, contrario a la periodicidad, en cualquier momento es posible convertirlo en tiempo sagrado, siempre y cuando se imite, se encarne o se restaure el tiempo mítico.

Las implicaciones de estas observaciones en la poesía de Owen son varias: a) es posible crear una hierofanía, en este caso la encontramos en la experiencia vivencial de este poeta; b) si bien no es el tiempo original preciso a que alude toda religión, Owen recrea su propio tiempo cosmogónico, una especie de restauración del caos o del comienzo que sería el momento mítico; c) creando su propio tiempo sagrado, Owen ha podido sacralizar su poesía y su vida.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Todas las citas y referencias a la poesía de Owen han sido tomadas del libro de Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1979 (Letras mexicanas).
- <sup>2</sup> Vicente Quirarte, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, UNAM, 1990, 241 pp. De este mismo autor existen otros ensayos que han sido anotados en la bibliografía.
- <sup>3</sup> Gilberto Owen, *Poesía y prosa*, México, UNAM, 1953.
- <sup>4</sup> Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1979, 318 pp.
- <sup>5</sup> Cfr. la Bibliografía infra.
- <sup>6</sup> Alí Chumacero, en Gilberto Owen, *Obras*, p. 9.
- <sup>7</sup> José Rojas Garcidueñas, *Gilberto Owen y su obra*, SLP, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1954 (En tiempo de Cuadrante).
- <sup>8</sup> Tomás Segovia, "Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen", en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, pp. 155-188. Conferencia pronunciada en París en el año de 1965.
- <sup>9</sup> Tomás Segovia, "Gilberto Owen o el rescate", *Plural*, núm. 39, México: diciembre de 1974, pp. 55-61.
- <sup>10</sup> *Ibidem*.
- <sup>11</sup> Carlos Montemayor, *Tres contemporáneos*, México, UNAM, 1981, p. 131.
- <sup>12</sup> Jaime García Terrés, *Poesía y alquimia: los tres mundos de Gilberto Owen*, México, Era, 1980, 177 pp.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 46.
- <sup>14</sup> José Joaquín Blanco, *La paja en el ojo. ensayos de crítica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Estudios Contemporáneos, 1980, p. 53.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 59.
- <sup>16</sup> Eugene L. Moretta, *Gilberto Owen en la poesía mexicana, dos ensayos*, México, FCE, 1985 (Cuadernos de la Gaceta). En este sentido, otro aspecto importante en la crítica de José Joaquín Blanco es su opinión sobre cuáles son las principales influencias literarias en Contemporáneos: Vasconcelos y Ramón López Velarde.

<sup>17</sup> Conferencia dictada junto con Vicente Quirarte, en La Casa del Poeta, México, 1994.

<sup>18</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, UNAM, 1985, p. 230 (Vida y pensamiento de México).

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>20</sup> *Ídem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>22</sup> Owen, siempre buscando la perfección, quiso lo superficial y lo profundo, lo materialista con lo espiritual, lo concreto tanto como lo abstracto. Su resistencia a la toma de decisiones alteró el curso de la vida. En consecuencia, frecuentemente se encontraba atrapado entre dos polos antitéticos que no podía ni racionalizar ni reconciliar. Así pues, se convirtió en una criatura de ambivalencias y contradicciones, y a lo largo de su vida mantuvo ideas y actitudes contradictorias. Effie J. Boldridge, *The poetry of Gilberto Owen*, Tesis, University of Missouri-Columbia, 1970, p. 17.

<sup>23</sup> Raúl Dorra, *Hablar de literatura*, México, UNAM, 1989 (Tierra Firme), pp. 26-27.

<sup>24</sup> Gilberto Owen, "Nota autobiográfica", *Obras*, p. 197.

<sup>25</sup> Esta idea general de la poesía oweniana está basada en el análisis que para tal efecto se realizó y que se presenta páginas adelante. El procedimiento fue el siguiente: se analizó cada poema a partir de la división de las metáforas separadas por niveles. Esta descripción nos reveló los recursos líricos de Owen y nos permitió disfrutarlos; a la vez, la articulación final del análisis, que constituye la última parte de este trabajo, permite observar el trayecto de la conciencia.

<sup>26</sup> G. Owen, *Obras*, p. 208.

<sup>27</sup> Ver, en la quinta parte de este trabajo, el comentario del poema.

<sup>28</sup> En la última parte el lector encontrará —a pie de página— el análisis formal realizado a cada uno de los poemas. Las características formales observadas en la poesía de Owen me llevaron a realizar el análisis del tema del tiempo a partir de las imágenes y metáforas, asunto principal de la cuarta parte de este libro.

<sup>29</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, UNAM, pp. 196-197.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>31</sup> Alí Chumacero, José Rojas Garcidueñas, Vicente Quirarte, por mencionar algunos, de uno u otro modo se han acercado a la obra de Owen a partir de la biografía que se conoce de este poeta. Aun el último ensayo de Guillermo Sheridan considera la fecha de nacimiento de Gilberto Owen.

- <sup>32</sup> Henry Ey, *La conciencia*, Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca de Psicología y Psicoterapia), p. 11.
- <sup>33</sup> Tomás Segovia, *Actitudes*, p. 181.
- <sup>34</sup> N. Abbagnano, *Op. cit.*, p. 205.
- <sup>35</sup> Henry Ey, *Op. cit.*, pp.14-15.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 20.
- <sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, p. 25.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 26.
- <sup>40</sup> Gilberto Owen, *Obras*, p. 290.
- <sup>41</sup> Carlos Montemayor, *Op. cit.*, p. 88.
- <sup>42</sup> Tomás Segovia, citado por C. Montemayor, *Op. cit.*, p. 92.
- <sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.
- <sup>44</sup> G. Owen, citado por C. Montemayor, *Op. cit.*, p. 92.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, p. 93.
- <sup>46</sup> G. Owen, *Obras*, p. 290.
- <sup>47</sup> Para Ramón Xirau esta situación es la muestra de la crisis de nuestro tiempo. Cfr. *Dos poetas y lo sagrado*, México, Joaquín Mortiz, 1980 (Cuadernos de Joaquín Mortiz), p. 17 y ss.
- <sup>48</sup> J. B. Priestley, *El hombre y el tiempo*, Barcelona. Aguilar, 1969, pp. 105 y ss.
- <sup>49</sup> Ernest Fisher, *La necesidad del arte*. Barcelona, Guadarrama, 1974, p. 40.
- <sup>50</sup> J. B. Priestley, *Op. cit.*, p. 110.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, p. 115.
- <sup>52</sup> *Ibidem*, p. 121.
- <sup>53</sup> *Ibidem*, p. 122.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, p. 124.
- <sup>55</sup> José Emilio Pacheco, citado por Arturo García Hernández en "José Emilio Pacheco: escribir es un acto de violencia contra el olvido", *La Jornada*, México, domingo 3 de diciembre de 1995, p. 25.
- <sup>56</sup> J. B. Priestley, *Op. cit.*, p. 128.
- <sup>57</sup> Cfr. Fanny Blanck-Cerejido y Marcelino Cerejido, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, SEPM-FCE-CONACYT, 1992 (La ciencia desde México, núm. 52), p. 63.
- <sup>58</sup> Maurice E. Beutler, *Proust*, Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1970 (Los hombres de la historia, núm. 131), p. 94.
- <sup>59</sup> G. Owen, *Obras*, p. 61.

- <sup>60</sup> María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 39.
- <sup>61</sup> Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Bs. As., Paidós, 1979.
- <sup>62</sup> *Ibidem*, p. 124.
- <sup>63</sup> *Ídem*.
- <sup>64</sup> *Ibidem*, p. 127.
- <sup>65</sup> *Ibidem*, p. 128.
- <sup>66</sup> *Ídem*.
- <sup>67</sup> *Ibidem*, p. 129.
- <sup>68</sup> *Ibidem*, p. 131.
- <sup>69</sup> *Ídem*.
- <sup>70</sup> *Ibidem*, p. 132.
- <sup>71</sup> *Ibidem*, p. 133.
- <sup>72</sup> *Ibidem*, p. 134.
- <sup>73</sup> *Ibidem*, p. 135.
- <sup>74</sup> Este asunto ha sido tratado por Vicente Quirarte en *Perderse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*, México. UAM Azcapotzalco, 1985, p. 82 y ss.
- <sup>75</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 6a. ed.. Barcelona, Labor, 1985. (Punto Omega, núm. 2).
- <sup>76</sup> María Zambrano, *Persona y democracia, la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 12.
- <sup>77</sup> María Zambrano, *Persona y democracia, la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 13.
- <sup>78</sup> G. Owen, *Obras*, p. 290.
- <sup>79</sup> Con Joseph Conrad, Owen tiene más de un parecido: a partir de sus respectivas biografías crean literatura; ambos, también, permean su literatura con la percepción moral de los acontecimientos y con las interrogantes sobre la naturaleza humana.
- <sup>80</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1993 (Breviarios núm. 103), p. 27.
- <sup>81</sup> *Ibidem*, p. 29.
- <sup>82</sup> *Ibidem*, p. 33.
- <sup>83</sup> *Ibidem*, p. 34.
- <sup>84</sup> *Ídem*.
- <sup>85</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>86</sup> *Ibidem*, p. 37.
- <sup>87</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 27-43.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 44-65.

<sup>92</sup> Ramón Xirau, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1978 (Cuadernos de Joaquín Mortiz).

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>95</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 67.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>100</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*. México, Era, 1972. (Biblioteca Era Ensayo).

## EL TEMA DEL TIEMPO EN *SINDBAD EL VARADO*

### El tiempo en *Sindbad el varado*

De acuerdo con los elementos de juicio hasta aquí mencionados —el tiempo, la poesía y la sacralidad— considero que el tiempo no es sólo el elemento temático y estructurante de los 28 poemas que integran “Sindbad el varado” de *Perseo vencido*. El tiempo es, además, una noción asociada a la sacralidad y a la poesía de Owen, lo cual hace de este poemario una manifestación de la actitud religiosa, actitud que lleva a Gilberto Owen a afirmar que él es la conciencia teológica de Contemporáneos.

Es importante tratar la noción de tiempo en la poesía mencionada porque, desde mi punto de vista, a partir de este concepto se configura el poemario, sobre todo en los siguientes aspectos: la captura del instante, momento en el cual se moviliza la conciencia del poeta; la memoria, como reconstrucción de diversos tiempos en uno solo; la memoria es, además, el recurso con el cual el poeta fija la atención en algunos aspectos biográficos; y el motivo del viaje, considerado por los críticos como el viaje a la inmovilidad. María Zambrano afirma: “Es propio del hombre viajar a través del tiempo”.<sup>1</sup> Este viajar a través del tiempo no tiene relación con las posibilidades abiertas en la ciencia ficción para retroceder o avanzar en el tiempo, sino con el hecho de que el hombre está dentro de éste. Este es

el viaje que realiza Owen, inmóvil en tanto conciencia, pero dinámico en las coordenadas temporales.

Los elementos anteriores nos llevan a plantear el asunto del tiempo, no sólo en los aspectos formales y temáticos de ese poemario, sino también como una concepción de poesía —de la poesía oweniana en especial— expresada como una teología, la “conciencia teológica de Contemporáneos”. Esta noción de tiempo y de poesía se construye a partir de la sacralización de ambos. Concebir la poesía a la altura de la divinidad constituye la mediación por la que, en voz del poeta, el hombre plantea a los dioses las coordenadas de su existencia; ese instante es sacralizado. La desaparición del tiempo profano permite a Owen ordenar el cosmos de su existencia, situarse en el tiempo original, *in ello tempore* de su biografía, en el centro de su mundo, mitificación que se convierte en voz de todos los hombres, además de la suya propia. Es el tiempo sagrado que se hace presente, permanente, fuera de la historia, con lo cual se reactualiza la afirmación de Pedro Friedeberg: “El único sentido del arte era una especie de servicio religioso, un homenaje a dios”.<sup>2</sup>

Los elementos más evidentes de la temática propuesta comienzan desde el subtítulo del poemario, “Bitácora de febrero”, el cual se explica porque cada uno de los 28 poemas corresponde a los días de este mes. Febrero es el marco temporal desde el cual se presenta la complejidad de la poesía de Owen. ¿Por qué este mes? Es la primera pregunta. Para algunos críticos —José Rojas Garcidueñas, Inés Arredondo, Carlos Montemayor, Vicente Quirarte—, la respuesta está en la fecha de nacimiento de Owen, el 4 de febrero, fecha recreada en el “Día cuatro, Almanaque”. Por su parte, Jaime García Terrés destaca el significado alquímico de este mes:

Febrero deriva del latín *februarius*, que era entre los romanos el mes de la purificación, y que fue llamado así en honor del dios etrusco Februs, señor de la muerte. Además, nuestro febrero es el único mes de 28 días, típicamente lunar, con un día adicional (el “feliz dolor bisiesto”) cada cuatro años. Y son asimismo 28 las letras del alfabeto arábigo, de las que se sirvió el mago Jabir, alquimista en la corte de Harun al-Rashid, para formular su sistema de numerología alfabética, asignando una letra a cada una de sus peculiares subdivisiones del calor, del frío, la sequedad y la humedad.<sup>3</sup>

Sin embargo, la explicación de por qué Owen escogió el mes de febrero sigue en duda, fundamentalmente porque Inés Arredondo ha demostrado que Owen mitificó la fecha de su nacimiento.<sup>4</sup>

Otro elemento que nos ubica en la situación temporal del poemario es que éste inicia el primer día de febrero indicando el comienzo del viaje: “Esta mañana...”, situación temporal que se repite en dos ocasiones más del “Día primero, El naufragio”. Con esta señal, Owen nos anticipa una doble dirección del tiempo, hacia el pasado y hacia el futuro; sólo que, como dijera Pouillon, el tiempo presente los contiene y los supone.

El dato importa porque el tiempo se suspende y posibilita la aparición de la conciencia, aspecto que forma parte del análisis aquí propuesto. La conciencia comienza su “repasso de la cuenta de los días” en y con la mañana, un día en que se suspende el tiempo, paradójicamente mientras se inicia un viaje que durará todo el mes de febrero. Suspender el tiempo desde el primer verso abre la posibilidad de volver al origen; por la ruptura del tiempo profano se puede repasar el origen, el principio, el querer saber, el conocerse, la creación, el momento en que el Caos

deja de serlo para convertirse en Cosmos. María Zambrano indica en su libro *El hombre y la divinidad* lo siguiente:

el alma verifica un doble viaje; el descenso a lo que los pitagóricos llamaran “infierno terrestre”, esta vida de la que habrá que hacerse cargo en sus dos vertientes o abismos: muerte y tiempo. Mientras que el recuerdo del origen y el anhelo la llevarán aun antes de emprender la partida a recorrer por adelantado el espacio ultraterrestre. Todo ello es historia; estar en posesión de un alma es tener que asumir la historia — la propia—, el tiempo, la muerte.<sup>5</sup>

En este doble viaje, al “infierno terrestre” y al recuerdo del origen, la conciencia cobra vida e iniciativa para invocar los otros días, el tiempo, la vida, la muerte, la memoria, su biografía. ¿Cómo comenzar la sacralización de la vida propia, la mitificación, sin invocar al destructivo Cronos? En el poema del día primero, la conciencia que inicia el viaje al interior de sí mismo cobra vida, es la guía que se concentra en un viaje que en realidad ya ocurrió. Situados en el tiempo sacro, nos permite invocar el tiempo en que se gestó el universo individual.

#### *El tema del tiempo en Sindbad el varado*

El tema del tiempo converge en los 28 poemas que comprende el poemario *Sindbad el varado*. Una forma de converger es a través del conjunto de poemas que dan entrada y marco general a este tema; hablamos de poemas que se refieren al tiempo y que plantean las coordenadas de la poesía de Owen: la biografía, la conciencia, la creación, la memoria, el lenguaje, el instante. La segunda modalidad se refiere a imágenes, metáforas o

formas de referirse al tiempo que el poeta va expresando conforme transcurre el viaje.

De acuerdo con esta división general, en su conjunto, los primeros tres poemas están constituidos por motivos del mismo asunto del naufragio:<sup>6</sup> poner en orden el principio, el origen, el universo o cosmos del ser consciente.

Así encontramos que el “Día dos, El mar viejo” remarca el naufragio anunciado en el día primero: “Mas yo estoy en la noche de tu fondo...” En el “Día tres, Al espejo”, el motivo del espejo —objeto también recurrente en otros poetas de la misma generación de Owen (Villaurrutia, por ejemplo)— reproduce la imagen de la conciencia.

Pero, sobre todo, en el “Día cuatro, Almanaque” (ironía sutil), el tiempo cobra importancia. Aquí tiene otra dimensión, para empezar, más personal; el tiempo no es sólo una abstracción cuantitativa de la vida, sino que se concentra en un ser que habla, que tiene apellido: la familia Owen, por consiguiente el naufragio y la conciencia se repasan en el espejo de los Owen.

El “Almanaque” es una marca y un instrumento para representar el tiempo; en un sentido pitagórico el tiempo transcurrido es horizontal, pues va del cuatro al siete, números citados en el poema, que se repiten semana tras semana, pero además se expresa en la sinécdoque generalizante de “Todos”: todo el tiempo sobre todos los Owen, destino manifiesto establecido desde el origen, desde la desaparición del caos y el surgimiento del tiempo, de la condición vital de la existencia. Para los Owen, el tiempo es fatídico, y ha sido establecido por Dios.

Así, el poema del día cuatro se refiere a la creación del mundo, especialmente al séptimo día, cuando el Creador

descansa, cuando se venera a Dios a través del rito de la misa, reconocimiento de la culpa por sacrificar a Cristo. Lo anterior convierte este poema en un génesis personal trágico. Este génesis anuncia la consecución del tiempo que se mueve de martes a domingo y no sólo del cuatro al siete, en la numeralogía, sino al trece. El verbo anuncia, vaticina el futuro en esa alocución cabalística y mortal que el tiempo ha impuesto como condición individual. En síntesis, Owen ejemplifica con su propia vida la dirección o la flecha del tiempo.

La concepción del tiempo expresada en el cuarto día del viaje supone el transcurrir del tiempo de una manera lineal, pues el tiempo tiene una dirección que va del pasado al futuro. Esta línea del tiempo es equivalente a la concepción común que ha privado en la historia del hombre: el tiempo avanza y nos lleva del origen de la vida a la muerte, hay en ello el cumplimiento de una tarea vital, un destino que se cumple porque no hay retroceso. Pero este transcurrir del tiempo supone además la idea de que todo eso ocurre siempre, y de la misma manera, así ha sido y así siempre será. Subyace en ello la eternidad de la vigencia del Tiempo, aunque no de las cosas.

Para Borges, la eternidad sólo puede ser concebida por la sucesión de instantes que reconocemos comúnmente como tiempo; es el transcurso de momentos visibles a través de imágenes. Como ha escrito Alicia Correa Pérez: "Como los hombres no podíamos concebir la eternidad, entonces Dios creó la imagen del tiempo".<sup>7</sup> Borges nos hizo concebir la eternidad explicándonos que a la vez, en el espacio, se suscitan otros momentos, otras imágenes del mismo ser que simultáneamente ocurren en otro tiempo. Este transcurso es concebido como una paradoja, pues realmente es difícil pensar en que mientras

esto escribo, simultáneamente ocurren otros tiempos que no sólo abarcan el pasado, sino que incluyen el futuro. De tal modo que mi vida es una sucesión de instantes, pero que ocurren todos a la vez, como una fragmentación del mismo tiempo, en donde se concentran el origen y el final. Así comienza el poemario de Owen.

Sólo es posible tener esta visión "desde fuera", desde el punto de vista de quien ve de lejos —la mirada de Dios o de la conciencia— o bien desde la perspectiva de quien examina el libro de la creación como un libro sobre el tiempo. La visión desde fuera puede observarse en el cuento "El jardín de senderos que se bifurcan", de Jorge Luis Borges. El personaje Stephen Albert ha podido explicar que el laberinto o el jardín es un libro sobre el tiempo, escrito por su maestro Yu Tsun. La temática del tiempo es la reflexión central de sus autores, el real y el ficticio; ese libro que dejó escrito Yu Tsun versa sobre su existencia y sobre la de todos los hombres, de modo que todo está escrito ahí como imagen, el principio y el fin de las cosas, incluyendo la de su propio autor y la del narrador del cuento; son imágenes presentes en el tiempo, simultáneas y eternas: la vida de un hombre no es más que la repetición de lo que ese hombre tiene en común con otros; todos participamos del ser, que nos es común, y por lo tanto eterno.

Esa forma de ver —la mirada de Dios o de la conciencia— tiene otra manera de manifestarse: a través de la creación artística. La poesía, por su carácter atemporal, da la posibilidad de concentrar todos los tiempos, sean lineales, cíclicos, simultáneos, etcétera. Incluso en el relato encontramos esta preocupación. Ya hémos dicho que el tiempo es contingente.

Los primeros cuatro poemas de Sindbad son importantes porque se sitúan en la idea anterior. Los siguientes actúan con

base en otros mecanismos, especialmente el de la memoria, pues a partir del “Día cinco, Virgin Islands”, comienza el recorrido del naufragio, es decir, el poemario adquiere movimiento hacia el interior o al “infierno terrestre”, idea similar al motivo de la caída en la poesía de Vicente Huidobro.

### *Imágenes y metáforas del tiempo en Sindbad el varado*

En este juego del viaje, cuyo capitán es la conciencia, la suspensión del tiempo es el motivo principal que da cabida al repaso que realiza la memoria. Constituye el encuadre de la biografía. Todo lo que se dice ha ocurrido en el tiempo. De modo que, aunque no exista alusión directa al tiempo, todo transcurre gracias a él. El tiempo, en la perspectiva de Owen, es la condicionante humana más importante de la existencia. Por lo tanto también es pertinente recorrer las menciones directas —metáforas e imágenes— que sobre este tópico se realizan en el poemario.

Así tenemos que en el “Día tres, Al espejo”, se recoge la primera metáfora sobre el tiempo, “Esponja calada de minutos”, manera de aludir a la absorción que el tiempo hace de la vida. Esta imagen viene acompañada de una comparación, el recuerdo del padre, del párvulo que llora “ante el retrato de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía”. Mucho se ha insistido sobre la obsesión de Owen por la figura paterna,<sup>8</sup> pero la esponja como consideración del tiempo y en el contexto del tercer poema —imagen de la captura del instante— da a todos estos elementos una asociación particular: más intenso el recuerdo, más dramático el transcurrir del tiempo y más coherente su expresión. En este sentido, ya antes, en el mismo

poema, ha escrito “Yo, en altamar de cielo/ estrenando mi cárcel de jamases y siempres”. Con estas figuras retóricas —oxímoron y antítesis— se recrea el instante en que la conciencia se instala desde la ruptura del tiempo para observar o dictaminar, decidir condenatoriamente lo que ha sido y será la existencia humana, una cárcel de “jamases”, sinécdoque de lo que nunca será, y de “siempres”, sinécdoque de la eternidad, de la condena de vivir en el tiempo.

Este poema es fundamental para la lectura que hago de Owen, porque revela, desde el primer verso, la suspensión del tiempo profano. La conciencia se erige, desde la sacralidad, para mitificar el otro tiempo, el de la vida, el de la condición humana. Esta asociación del instante y de la conciencia es una forma en que se representa la revelación poética.

“Día cinco, Virgin Islands” —poema que incluye algunos nombres significativos de mujeres, reveladores en sí mismos—, en su segunda estrofa, repasa la imagen del tiempo como un reloj de arena dibujado en la figura femenina “mientras tamiza el tiempo sus arenas/ de un seno al otro seno por tus venas”. Es una ironía que esta imagen del tiempo se asocie al de una mujer cuya cualidad está dada por su nombre: Ignorantina, presencia que concentra el desconocimiento de sí mismo, pero expuesta como vehículo para observarse a sí mismo, del ahora al ayer, en el vacío que constituye el tema del día nueve. En el Día cinco, Owen dice de Ignorantina “y el vacío me nombra con tu boca”. Mientras esto ocurre, el tiempo pasa, dejando ese vacío. Esta visión del tiempo nos acerca a la experiencia irremediable, pero necesaria para el balance existencial, experiencia que, al hacer la conciencia el balance del tiempo que transcurre, es juzgada como dramática.

En el “Día siete, El compás roto”, que prefigura un cambio de tema reafirmado más adelante, en el “Día quince, Segunda fuga”, aparece una metáfora más sobre el tiempo, variante de la apreciación de Owen, una percepción en la que se concibe el tiempo como una presencia totalizadora, dominante, que sintetiza el acontecer del tiempo en un nuevo espacio, ya no la figura de mujer, sino del universo: “a norte y sur de rosa de los tiempos”. Esta metáfora, con la que termina el poema del séptimo día, se acompaña de elementos antitéticos como la noche, motivo que contrasta con el anunciado desde el día primero, que se refiere a la mañana; son antitéticos también el ron y el silencio, pero sobre todo norte y sur, eje de la simetría del universo, del cosmos, que desencadena el siguiente verso, culminación de la metáfora “rosa de los tiempos”, no de los vientos que es la frase común. Ahora es el tiempo quien marca el rumbo de la existencia.

Curiosamente, a la mitad del poema —el verso cuarto, de un poema de siete versos, para ser coherente con la simetría del universo—, una nueva metáfora, “viento civil”, tiene atributos de trayectoria marina; a su vez, el calificativo de “civil” la convierte en una prosopopeya que cambia el posible sentido, el de marejada humana, el de la vida de los hombres. Este viento transmite saber, conocimiento, pero también sabor, contacto sensorial que de igual modo para este marino es una experiencia ingrata en todos los tiempos y en todos los espacios. Así la visión del tiempo es trágica, domina el universo.

“Día ocho, Llagado de su mano” es un poema donde el motivo del viaje se visualiza en la experiencia amorosa; las situaciones poéticas a que se alude se fijan en tiempo pasado. Las alusiones al tiempo son muy generales, a no ser porque

durante el trayecto del viaje también ha transcurrido el tiempo. En el trayecto de la conciencia se lleva a cabo el recorrido por la vida amorosa, concretamente la búsqueda amorosa señalada en el poema como “la ilusión”. El tiempo marca el recorrido desde este momento inicial hasta la culminación de las variadas experiencias, reafirmando, de igual modo, que la realización amorosa sigue siendo una ilusión y, por ende, serpentina, repasando bíblicamente el motivo de la expulsión del paraíso. Este poema, al igual que los correspondientes a los días cinco y siete, es una visión dramática y trágica de la experiencia con el tiempo.

La primera estrofa se refiere al principio bíblico, cuando la serpiente convence a la mujer de comer la fruta del árbol prohibido; la segunda comienza con el adverbio “luego”, indicador de la etapa temporal siguiente que sintetiza los siete viajes realizados; la tercera estrofa incluye una marca temporal que se refiere a las “tardes de lluvia”, humedad que acompaña el erotismo. Y la siguiente estrofa, la cuarta, adquiere un posible doble significado. Primero: forma parte de este trayecto de la conciencia en su recorrido por la experiencia amorosa, justificado por el encabalgamiento de los versos 10 y 11; es decir, se refiere a “aquel amanecer/ en el Bowery”, que recuerda un tiempo concreto y una experiencia igual, una imagen fija en la memoria que ahora se repasa. Segundo: ese amanecer es aquel —o una reiteración— del día primero cuando se suspende el tiempo y se inicia el acto de la conciencia.

Este momento amoroso, de frustración amorosa, es una imagen fija que se repite en algunos poemas: el del “Día nueve” comienza con la marca temporal que es el Hoy, “Hoy me quito la máscara...”, el del “Día primero”, “Esta mañana te

sorprendo...” y el “Día ocho”, “La ilusión serpentina del principio...”. En cualquiera de los sentidos, la alusión restaura un tiempo original, como un retorno que configura el instante, la recuperación del tiempo en ese instante, la ruptura del tiempo profano y la congelación del tiempo —posible a través de la poesía— en ese instante sagrado en que la sacralidad da comienzo a través del ejercicio de la conciencia y la memoria.

El “Día nueve, Llagado de su desamor”, reitera el instante que ha dado motivo a la construcción de esta poética. Conviene señalar que las marcas adverbiales de tiempo —el “Hoy me quito la máscara...” del verso 1, el “Ahora la ves...” del verso 11, al igual que “Ahora es...” del verso 17— resaltan los aspectos ya señalados.

Después del “Día once, Llagado de su sueño”, la conciencia de que el sueño todo lo invade introduce una noción distinta del tiempo. El sueño es otra manera de detener el tiempo: “una vida sin tiempo y sin espacio, / vida insular, que el sueño baña por todas partes”. Por ello, el sueño forma parte de esta poética del instante, es otra posibilidad de participar en el instante en que se puede ser todo.

A través del sueño, el sujeto lírico se introduce a la poesía. De tal modo que el siguiente poema, el “Día doce”, se llama “Llagado de su poesía”. En este poema el motivo del tiempo funciona a la inversa, transcurre, sí, pero la única manera en que el sujeto se salva del tiempo, de la vida, del “cielo en ruinas” (verso 1) es a través de la poesía: “pero tu tronco sobrevive a mis inviernos”. De ahí que todo el poema esté dedicado a la poesía, al tema de la salvación o redención humana por medio de la poesía, restablecimiento del pacto entre el hombre y la divinidad.

Tratada como “una luz”, la poesía emerge como una divinidad. Es como la construcción del templo sacro donde el culto a la divinidad llamada poesía corresponde a los elementos planteados en este trabajo: la suspensión del tiempo, el instante en que la conciencia da paso a ese mundo sagrado que es la existencia misma y la poesía. Por eso he afirmado que el tiempo es un elemento que plantea una poética cuyos ejes son, repito, el tiempo y la sacralidad. Ello abre el camino para que la conciencia opere y haga las veces de un narrador.

Desde luego que este “narrador”, a diferencia de la narrativa, no introduce los elementos de equilibrio, desequilibrio, nudo y restablecimiento del equilibrio inicial de los que da cuenta un relato; este narrador poético adquiere voz a través de los mecanismos de la conciencia, y ello hace posible que emerja el mundo individual. Juan Coronado señala, a propósito de *Novela como nube*, la idea de que Owen es un escritor que recorre con mucha facilidad los caminos de la narrativa y de la poesía, con la virtud de saber mantenerse en ambos géneros sin dejar de ser poeta en ningún caso.

En el día doce se nos dice que la poesía es forma, pero también es paradoja (“de pájaro en el agua o de pez en el aire”). El tiempo y el espacio ya no existen, porque la poesía los captura; entonces el infinito es uno y feliz en el instante en que, sin embargo, continúa la aventura de Sindbad. Punto culminante de la asociación entre poesía y sacralidad.

El “Día dieciséis, El patriotero” es el poema que borra la distancia y convierte el tiempo en uno solo. La condición de ser es una sola en cualquier tiempo y lugar. A pesar de ello, el poema se mueve de los tiempos pasados al futuro, a la predicción del futuro que será igual al pasado, es decir, siempre es presente en esta conciencia que lo juzga todo. Pasar de “una noche a la

otra/ por los días sin nadie..." es una marca temporal que indica el movimiento vital. Pese a ello todo es estático en la medida en que todo permanece igual y será igual en todas partes.

"Preso mejor" escribe Owen en el "Día diecisiete, Nombres" para reafirmar la misma condición en cualquier lugar. Los cuadros evocan paisajes de lugares conocidos, Taxco, Mazatlán, Yuriria y Toluca. Estas imágenes estáticas son reafirmadas en el "Día dieciocho, Rescaldos de pensar", a través de la memoria. Destaca el verso 4 "Si sobre su oleaje ahora atardecido", porque forma parte de las metáforas del tiempo. El "ahora atardecido" es un presente metafórico que apoya la idea del transcurrir del tiempo, con su carga de muchas vivencias y decepciones, el ayer del sexto verso.

El transcurrir del tiempo, como hemos visto, tiene muchas formas de expresarse en la poesía de Owen. En el "Día diecinueve, Rescaldos de sentir" se reafirma un modelo literario elaborado con antítesis, principalmente las que se refieren al día y la noche o la tarde: "al fondo de la tarde", "el ave rokh del alba" y "nos hubiesen llorado toda la noche". De este modo, el repaso de momentos, el juicio de la conciencia, se sintetiza en este modelo del transcurrir del tiempo, de la representación de los días transcurridos.

Después, en el "Día veintidós, Tu nombre Poesía" la alusión al tiempo se relaciona con una modalidad, un carácter, una situación o una imagen que finalmente son la representación del tiempo mismo. Ésta es la espera que se produce en el transcurrir del tiempo y la desesperación que ocasiona; "siempre esa larga espera entre mirar la hora/ y volver a mirarla un instante después". Mirar la hora y seguir viéndola un instante después es en realidad el mismo momento. El tiempo no ha

transcurrido y, sin embargo, la siguiente estrofa menciona lo que ha encontrado en ese supuesto lapso: el amor por la poesía.

Esta idea de la eternidad es en realidad la idea que el poeta ha querido expresar en este largo recorrido del poema y de su existencia. Ello explica las dos direcciones del tiempo, pasado y presente, pero concibiendo el pasado como el comienzo del presente. La circularidad es la forma en que podemos expresar esta paradoja. No es que haya un tiempo lineal y otro circular; es que la eternidad es un volver siempre a lo mismo; en el caso de la poesía de Owen, a ese destino manifiesto que es el almanaque descrito en el cuarto poema. La eternidad conjuga estos movimientos si pensamos en la definición borgiana: el transcurrir del tiempo como una eternidad.

La poesía o la literatura son, entonces, vehículos, seguramente no los únicos, de esta preocupación existencial sobre el tiempo. Desde mi punto de vista, así se explica que se introduzcan temas como la poesía, el sueño, la sonrisa, etcétera. Por otro lado, pero en el mismo sentido, éstos son también los motivos poéticos establecidos desde el día primero: "aquí me hirió su mano, aquí su sueño, / en Emel su sonrisa, en luz su poesía".

La linealidad del tiempo puede observarse por el tránsito descrito del día a la noche o a la inversa; son signos de ello el alba, la aurora, el día, la tarde. El poema que se corresponde con el "Día veintitrés, Y tu poética" comienza diciendo "Primero está la noche...", después, el alba equiparable con "el frío ensangrentado de su aurora", para posteriormente situarse en la "Mañana inútil...", equivalente a la mañana del "Día primero". El poema termina refiriéndose a otra noche, como un punto cardinal al que se supone "irá el viudo por la tarde borrascosa".

Paralelamente, “Vida, tiempo, muerte” son algo así como el comienzo y el fin de un ciclo mayor al del día y la noche, por el cual el único vehículo posible es el tiempo. El tránsito de un tiempo a otro está determinado por estos límites supremos. En la interpretación que hemos propuesto del viaje interior o del recorrido por la existencia del hombre como un ejercicio de la conciencia, estos límites constituyen el horizonte de la conciencia teológica que varios críticos han asociado con la determinación del tiempo. Sin embargo, las palabras de Owen citadas al comienzo de este párrafo se encuentran escritas en el poema del “Día veinticuatro, Y tu retórica”, es decir forma parte del conjunto de poemas que pueden interpretarse como alusiones diversas a la poesía: primero ésta, luego la poética y ahora la retórica. Dicho contexto convierte estas coordenadas de la existencia, a la cual está condenada el hombre, también en coordenadas de la poesía. Desde mi punto de vista, estamos ante una manera de indicar los temas de la poesía; la retórica es una forma de escribir sobre la vida, el tiempo y la muerte, que es lo que Owen ha venido haciendo: predicar con el ejemplo. Nuevamente me parece ver en ello una concepción de la poesía que se produce por el acercamiento que la conciencia individual tiene con la conciencia poética, ante el asombro que produce la existencia. Vida y poesía son formas de decir lo mismo.

Fuera de la observación de que “Este año los árboles se desnudaron tan temprano”, donde el tiempo comprende los doce meses, los últimos dos poemas insisten en el mañana. Este mañana, que no es precisamente en la mañana o con la mañana del día primero, supone un tiempo futuro, una esperanza. Una vez que el instante en que se revela la conciencia se sitúa en una mañana, este tiempo espera otro tiempo como una

posibilidad distinta de ese ayer que fue el naufragio. Sin embargo, no se muestra muy convencido, porque si hay algo que la flecha de dirección del tiempo no puede indicarnos es lo que ocurrirá mañana. En este futuro la conciencia y la memoria ya no pueden funcionar, a no ser por medio del sueño premonitorio que Priestley, en su libro *El hombre y el tiempo*, ha querido probar.

EL VIAJE: TRAYECTORIA DE LA CONCIENCIA EN  
EL TIEMPO

I

*Día primero,<sup>9</sup>*  
El naufragio

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

*Sindbad el marino*

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

*T. S. Eliot*

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

*Y no hablas. No hables,*  
*que no tienes ya voz de adivinanza*  
*y acaso te he perdido con saberte,*  
*y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,*  
*tierra que me acogió de noche náufrago*  
*y que al alba descubro isla desierta y árida;*

*y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro  
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.*

*Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia  
[de mis llagas;*

*sin ella no creería en la escalera inaccesible*

*[de la noche*

*ni en su hermoso guardián insobornable:*

*aquí me hirió su mano, aquí su sueño,*

*en Emel su sonrisa, en luz su poesía,*

*su desamor me agobia en tu mirada.*

*Y luché contra el mar toda la noche,*

*desde Homero hasta Joseph Conrad,*

*para llegar a tu rostro desierto*

*y en su arena leer que nada espere,*

*que no espere misterio, que no espere.*

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

Como en las tragedias, en *Sindbad el varado* el itinerario del viaje se relaciona con el reconocimiento, anagnórisis que altera la vida cotidiana. En este caso, aflora la conciencia de un yo que, transcurrido el tiempo y evocándolo míticamente, se reconoce en el naufragio. El saberse desnudo lo sitúa frente al otro —quizá el otro yo sin salvación— a la vez que constituye una búsqueda sin aparente encuentro. El primer poema se inicia señalando el contexto temporal, la marca del tiempo nos sitúa por la mañana, metafórico despertar de la conciencia, cuando ésta asume su postura ante la existencia. En ese instante se reconoce tenaz, casi eterna y a la vez prefigura el tema dominante del poemario, de un individuo que se reconoce en

sus coordenadas particulares. De algún modo, los 28 poemas son los detalles de esta existencia en el fracaso-naufragio.

La conciencia comienza por reconocer el rostro desnudo, el otro yo, siendo “rostro” sinécdoque importante sobre la cual gira el resto de las figuras retóricas del nivel semántico: por ejemplo, la metáfora “un aire que te cuelga de los ojos y los dientes”, introduce ironías —“que no tienes ya voz de adivinanza”— y prosopopeyas, entre las cuales destaca la del colibrí, por ser su interlocutor.

La idea del naufragio se resalta en la metáfora del verso 10: “tierra que me acogió de noche náufrago”. La sinécdoque de rostro es el comienzo de otras expresiones líricas expuestas en las metáforas; el yo tácito que sorprende el rostro, un rostro que supone dos presencias, o una sola, presumiblemente la del andrógino.

La ambigüedad de la segunda estrofa, enfatizada por el zeugma con el verbo “herir”, se reduce hacia el final de ésta por el énfasis puesto en la batalla sempiterna y la desilusión: la metáfora de la lucha contra el mar, otra hipérbole en gradación descendente que configura el destino manifiesto, la caída o el descenso, síntesis de la revelación que el tema del tiempo, en el instante, propone en la poesía de Owen:

*Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y*

*[sus leyes*

*y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la*

*[palma de la mano.*

## II

*Día dos,*<sup>10</sup>  
El mar viejo

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

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

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

El mar es el motivo central de este poema, el mar antiguo, eterno —que simboliza el origen—, trasmutado en otro mar que es el cielo. Esta imagen continúa con la idea del descubrimiento o del conocimiento de sí mismo expresado en el poema del día anterior.

El momento de la creación se manifiesta en este caso como una regeneración, el regreso o la suspensión del tiempo profano para dar paso a la cosmogonía. El diluvio tiene la propiedad de

regenerar, de quitar la mancha anterior y dar origen al hombre nuevo, al comienzo de la cosmogonía, una nueva oportunidad. Sólo que en la poesía de Owen la regeneración es el reconocimiento; el ser consciente: “Los primeros padres y Apologistas compararon el diluvio con el bautismo cristiano”.<sup>11</sup>

La ascensión del mar, convertido en cielo, es una reducción a la realidad del naufragio. Mientras que la alondra anuncia la calma, el fin del diluvio —lo cual es una analogía con las aves bíblicas que usó Noé para saber si podía volver a la tierra—, la conciencia del poeta se sitúa en la cuenta del tiempo del naufragio, creando así un paralelismo con los 40 días que dura el diluvio. Enseguida tiene sentido la enumeración de los ríos —el Lerma, el Rímac y el Mackenzie— que simbolizan en este contexto el transcurso de la existencia, si nos atenemos a la imagen del río como el transcurrir del tiempo.

La conciencia, por su actitud en el poema, es sinónimo de la palabra varada; en la imagen del transcurrir del tiempo se reconocen el trayecto y la búsqueda o el engaño, hoy ya inútil porque se sabe cuál es el final del trayecto. No parece haber otro remedio que repasar “la cuenta de mis muertos”, las imágenes del pasado que hoy se concentran.

El adjetivo “varado” redondea el poema, pues aparece al comienzo y al final. Sin embargo, también existe otro tipo de isotopías que aparecen a lo largo del poemario: el ambiente marino, del cual se desprenden un sinnúmero de metáforas: “Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios y lentos nubarrones a tu oleaje”, “noche de tu fondo”, “todos en ti con mi memoria hundidos”, etcétera, así como las distintas imágenes acuáticas, características de los 28 poemas.

Es significativa la imagen posterior al diluvio con la que da comienzo este poema. Después de la tormenta, se manifiesta el primer reconocimiento de sí mismo. Se intercambian los papeles y las imágenes: el mar se convierte en cielo, en el mar antiguo de la creación, del génesis. Esta imagen adquiere forma a través de las antítesis y la paradoja con que termina el poema. Para dar vida a los elementos acuáticos es muy útil la prosopopeya, porque entonces aquellos elementos de la enumeración cobran vida, poseen ahora ciertas características vitales que se resumen en la sinécdoque generalizante de “todos en ti con mi memoria hundidos”, síntesis final de su situación presente.

### III

*Día tres,*<sup>12</sup>

Al espejo

*Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de  
[fantasmas.*

*Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,  
yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,  
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,  
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.*

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

*y en su aguijón tu anhelo de olvidarme.*

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

Si al comienzo de la bitácora el interlocutor es el colibrí —ave capaz de suspenderse en pleno vuelo, como la conciencia— ahora es el espejo, en un ahora que se proyecta en el instante: el juego del espejo que se mira en el espejo, vivencia del pasado reconstruida en el presente. El espejo es el vehículo a través del cual se establece la toma de conciencia, el interlocutor que separa el estado interior del sujeto lírico (“yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero”) y su repaso de recuerdos como un paisaje marino. Acaso reconoce en el espejo la posible fusión de todos los elementos que en él se concentran o se han concentrado sin complicación existencial alguna para el espejo. Las imágenes contenidas en éste —paisaje marino— contrastan con las del yo —paisaje árido—, pero tienen en común ser parte del mismo sujeto. Desde luego que la

indiferencia del espejo se manifiesta en que no le importa la cárcel del otro.

A diferencia del poema anterior, éste se construye con la primera persona, visible además en la anáfora de los versos 3, 4 y 5 de la primera estrofa. Si bien el interlocutor es el espejo a quien el sujeto lírico se dirige para dialogar sobre el yo, es el yo quien observa, compara y construye. De ahí que otra vez la prosopopeya permita construir la imagen animada y petrificada, a la vez, del espejo. Ese Tú, que tiene pupilas, es una metáfora en el verso octavo: “luna casi líquida”. Sobresalen la antítesis y las sinécdoques —“ráfagas de nombres”, “muchos rostros”— para expresar ese juego del yo y el tú, el dentro y el afuera del espejo, la memoria capturada, “cárcel de jamases y de siempre”, quizás otra manera de decir la eternidad. En este recuento, el poema termina con el reconocimiento autobiográfico: imagen del padre muerto que se inicia con una comparación:

*como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e*  
*[íntimo*  
*y que suele llorar ante el retrato*  
*de un gambusino rubio que se quemó en rosales de*  
*[sangre al mediodía.*

#### IV

*Día cuatro,*<sup>13</sup>  
Almanaque

*Todos los días 4 son domingos*

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

El poema es muy importante. La fatalidad, enunciada en los últimos versos del poema anterior, se cierne sobre ese yo que es todo eternidad. El tiempo que se inició como tema en el “Día tres” —“o que borró una esponja calada de minutos”— es una obsesión en el “Día cuatro”: transcurre y no transcurre, se fija, es pasado y es presente, es también concentración de otros tiempos y otros espacios, como en *El Aleph*, tiempo suspendido para dar paso a todos los recuerdos, las imágenes paternas, las biográficas, amorosas, etcétera. Así, en el poema del día cuatro los días y las fechas se concentran para referirse a los días 4 como domingos, supuesta fecha de su nacimiento,<sup>14</sup> mientras que el martes 13 es el día de su muerte. La fatalidad es atribuida al olvido de Dios cuando éste descansa, símil con la idea de César Vallejo del Dios enfermo.

*Día cinco,*<sup>15</sup>  
Virgin Islands

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

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

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

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

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

*y Marcia, la perennemente pura.*

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

Las islas vírgenes, los amores del poeta, contrastan entre sí en imágenes cubistas y nombres curiosos (Ignorantina), algunos comunes y otros míticos (Águeda, la Alicia de Lewis Carroll, Juana de Arco, las once mil vírgenes, etcétera). Owen repasa la lista con sentido crítico; en consecuencia, cada nombre evoca a una mujer específica, ante las cuales el poeta se muestra mordaz, con algunas, maravillado, con otras, vacío, con todas, y respetuoso con la más fuerte, la plena de gracia (Ave María).

Tres prosopopeyas —la lejanía, el vacío y el tiempo— mueven los recuerdos, las metáforas, las islas vírgenes descritas a partir de la sinestesia; ellas son presentadas en forma de antítesis; Ignorantina y Heloísa, María y Martha, etcétera. En ese repaso de mujeres hay de todos los sabores, desde las terrenales a las sagradas, alusiones a la cristiandad que apoyan ese dibujo del horizonte perdido, una gradación de la vida a la muerte: “Y Alicia, Isla, país de maravillas [...] / ahora y en la hora de la muerte”, paráfrasis del “Dios te salve María...”

*Día seis*,<sup>16</sup>  
El hipócrita

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

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

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

Después de navegar por las islas, de explorar ese mar de los recuerdos femeninos, la conciencia escudriña en sus virtudes, calificadas como aparentes; sólo dos situaciones son claras: en primer lugar, el poeta no va a ningún lado; segundo, hay un río que no anda, que es él mismo, y que a la vez lo ahoga. Sus virtudes no son verdaderas, puesto que la castidad (cumplir los preceptos religiosos y sociales, etcétera) sofoca la existencia.

El camino recto entre la niebla es el sopor, la asfixia. No en balde el poema se titula “El hipócrita”.

El poema seis es la continuación del viaje de la conciencia, que se expresa aquí por la antítesis del ir y el no ir a la vez. La segunda estrofa designa mejor el viaje por los sentidos como expresión auténtica de la conciencia. La prosopopeya de la frígida niebla y la sinestesia son los recursos. El poema en su conjunto es la imagen de sí mismo; el río que no anda, “que me ahoga”, es parte de la metáfora y de la paradoja.

La imagen es surrealista, da la impresión de que el poema transcurre en un sueño: la insistencia del tiempo (“y es hora...”) que no transcurre, que sólo tiene muchas facetas y que permite agolpar la flagelación, el recuerdo, la mitificación de la tragedia propia; la insistencia en la paradoja es la imagen onírica, pero también la metáfora de la angustia —concentrada en el río que no anda, pero ahoga—; la similitud que hay entre el río y el transcurrir de las imágenes —Heráclito y el conocimiento—, el transcurrir de una biografía —la suya—, las sensaciones y las creencias —el reclamo del creyente, hecho en el poema del día cuatro. Las sensaciones son moldeadas por las sinestesias; río, mar y cielo, imagen acuosa, son el espejo el uno del otro, surrealismo que alude a la fórmula matemática del infinito, espacio inmenso donde navegan las preocupaciones existenciales.

## VII

*Día siete,*<sup>17</sup>

El compás roto

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

En contraste, la imagen del capitán borracho de ron y de silencios se revela como la memoria a la vez amarga y lenta cuando las heridas han sido fuertes. Una memoria que recuerda todo, una memoria consciente, en plenitud (y traicionera). En cierto modo, es una respuesta, o la salida, a las preocupaciones del poema del día seis.

En este viaje por el mar ahora son el capitán y el ron quienes dirigen la trayectoria, “borracho de ron y de silencios”. Tan breve poema está construido a partir de la concentración de elementos marinos, lo cual da la apariencia de facilitar la tarea de Owen; aunque no sucede lo mismo con el lector, para quien la borrachera del sujeto lírico es un receso.

Entre el “mar” y el “viento civil” (prosopopeya), ocurren el conocer y el saber. Como elementos temáticos del poema, destacan el tiempo y el espacio, cuya simbiosis se manifiesta en el último de los versos de este poema, “a norte y sur de rosa de los tiempos”. Sin embargo, el viaje autobiográfico sufre un nuevo descalabro, se abre, como un giro en la bitácora, un

*impasse* en la memoria, cunde el desorden, la desobediencia o el permiso de escapar de sí mismo. El capitán no abandona su navío. Antes bien, sigue en la concentración de los tiempos y los espacios. Así el día ocho.

## VIII

*Día ocho,*<sup>18</sup>

Llagado de su mano

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

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

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

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

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

*Y la que se quedó en bajorrelieves  
en la arena, en el hielo y en el aire,*

*su frenesí mayor sin tu presencia.*

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

Estamos ante otro brinco de la memoria, orientado a la búsqueda o reconocimiento de las experiencias sexuales: experiencias realizadas acaso por impulso con mujeres a las cuales caricaturiza: la temblorosa, la desesperada y la pluvial, tal vez desflorada, que se quedó “desnuda/ vestida en carmesí lluvia de sangre”, hasta la que no quiere, le repugna o, en el extremo del olvido, no puede recordar.

La primera estrofa tiene una clara referencia a la tentación en el Edén, tentación de Satanás-serpiente, seguida por una descripción del pecado original. Según la serpiente, probar la fruta prohibida tomaría a los hombres en divinidades. Probaron el fruto del árbol del bien y del mal (conocieron el pecado), pero fueron expulsados del paraíso antes de que comieran del fruto del árbol de la vida eterna, luego son mortales.

La asociación bíblica de la primera estrofa y la literaria que recuerda los siete viajes de Simbad, siempre en eterna búsqueda, son equivalentes a las experiencias de pareja evocadas por la memoria.

Por el hecho de que el poemario está constituido por 28 poemas, cuyos textos pueden ser estudiados de manera independiente, no es común encontrar elementos de enlace entre ellos, a no ser el temático que para efectos de este trabajo hemos seguido. Sin embargo, los deícticos en distintos poemas permiten ciertos enlaces temáticos y formales a la vez. En el caso del poema ocho, el “luego” del comienzo de la segunda

estrofa la enlaza con la primera, pero a la vez se enlaza con la temporalidad del poemario. Recordemos que *Sindbad...* comienza con la situación temporal específica: “Esta mañana”. Los deícticos temporales son importantes, no sólo porque guían la lectura, sino porque permiten a la vez imaginar otro tipo de enlaces. Por ejemplo, cuando el verso 10 de este poema señala “la desesperada de aquel amanecer”, pese a la especificidad del lugar ¿no podría ser ésta la vuelta al día primero?, ¿a la evocación de aquel amanecer cuando la conciencia reacciona? Ambos amaneceres aluden a un momento amoroso, o de descubrimiento de la ausencia amorosa y del vacío personal. En cualquiera de los dos sentidos, la alusión es cíclica, es el retorno al instante, a la recuperación del tiempo y la vivencia a través de la memoria. Como figura retórica, el verso —que es una elipsis y una sinécdoque a la vez— recupera aquel amanecer, en el cual paradójicamente están todos los instantes en uno solo, en el ahora en la conciencia.

## IX

*Día nueve,<sup>19</sup>*

Llagado de su desamor

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

*De aquel rincón manaba el chorro de los ecos,  
aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo,*

*allí crujió la grávida cama de los suplicios,  
por allá entraba el sol a redimirnos.*

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

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

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

En el día nueve aparece otra vez el interlocutor, el que mira al sujeto lírico, a través de cuya mirada, la mirada del otro, el yo se observa como si la conciencia (divina: “y arriba ves las cicatrices de mis clavos”) se desdoblara y se convirtiera en el paisaje de la desolación, ésta es, al parecer, producto del reconocimiento, del saber quién se es bajo la máscara.

Observamos que el poema nueve ha sido construido con base en metáforas y prosopopeyas en una especie de alternancia y de apoyo entre sí. Como el poema se concentra en la imagen de la desolación, los elementos metafóricos, y sobre todo la prosopopeya —el espejo, el sol, la voz sonámbula,

la luz, su clavel, el desvelo, los seis sentidos mágicos—, insisten en esa dirección. El ejemplo más claro es el siguiente:

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

La imagen central del poema nueve, “Llagado de su desamor”, es la desolación, con el calificativo que se quiera: desolación amorosa, espiritual, religiosa, etcétera. Esta imagen tiene un espacio, que sin embargo es múltiple, y un tiempo fijo, que curiosamente se mueve hacia el pasado. Esta es, digamos, la cruz que se dibuja en el poema y a partir de la cual se contienen las metáforas y así, la multiplicidad de sentidos del poema. La cruz es compleja, porque si bien se nutre de un tiempo y un espacio, el punto donde se unen los ejes, donde se juntan o funden para separarse, es el lugar donde se produce y se recrea el dolor.

Observemos que el poema contiene dos espacios: el interior —el del yo que se expresa en el poema— y el exterior, ambos ilustrados con las mismas metáforas: “y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñido/ donde habitaban tus retratos”. Me explico: “mis paredes” pueden ser literalmente las paredes de una habitación, o bien es la metáfora que dibuja su estado de ánimo, su interior; todavía más, son ambas ideas. En esa dirección, el poema se nutre con metáforas, sobre todo las de alusión bíblica —no tan originales pues se encuentran ya en Vallejo: “Tú te has crucificado/ sobre los dos maderos de mi beso” — que sirven a Owen —a diferencia de Vallejo— para expresar su desamor, su dolor, sus “cicatrices”. Esta imagen

de la desolación requiere de un recorrido que se da en el mismo poema, pues, una vez descrito el lugar, aparece la situación emotiva o, si se quiere, sentimental, presente en la metáfora del quinto verso: “De aquel rincón manaba el chorro de los ecos”.

El otro eje, el del tiempo, siempre presente desde la primera línea del poema, busca en el pasado las causas de su dolor, su autoengaño, que es reivindicado esplendorosamente en el octavo verso “por allá entraba el sol a redimimos”. En la segunda estrofa, se precisa el equívoco: las palabras, la voz, se reducen al silencio: “ahora la ves, quemada y sin audiencia,/ esparcir sus cenizas por la arena”. Las dos situaciones del tiempo, el pasado y el ahora, recrean a su vez dos actitudes del poeta, la del recuerdo iluminado por la dicha de entonces, y la conciencia, actual, del engaño aquel. Contrastan la luz y el sol de los versos 13 y 18 con el silencio y las cenizas, contraste que se expresa mejor en el oxímoron del verso catorce: “su llamarada negra”.

Paralelamente, el desplazamiento del tiempo se dibuja en la culminación climática de los finales de las estrofas; cada estrofa comienza con una metáfora menor, en intensidad, que la última; tal vez el movimiento del péndulo que alcanza su punto final para poder retornar y retornar en una sucesión interminable, cuya captura sólo es posible en la poesía o en el sueño (donde pareciera que el tiempo no existe). La misma función cumplen los deícticos temporales, que también se cruzan con los deícticos espaciales. Habría que observar, además, la mirada del poeta, que apunta en dos direcciones: la suya propia —hacia sí mismo— y la del objeto; la imagen oscila del pecho al pecho, “de tus dientes a mis ojos”.

De este pasado surge la conciencia del presente que domina en el poema, que tiene mayor impacto en el lector: la desolación en su forma más precisa se presenta en el tiempo: “Ahora es el desvelo con su gota de agua/ y su cuenta de endrinas ovejas descarriadas”.

La geografía del poema se transforma, regresa a la situación primera, pues se repite el motivo de la habitación desgarrada por su propia conciencia, develada al quitársele la máscara. La verdad aparece pura, tal cual es, sin que pueda ser atrapada. Así, el poema puede interpretarse como la situación del hombre ante su propia circunstancia en el mundo; la palabra “vacío” aparece en los versos primero y último, dominando todo el poema; las invenciones del hombre son sus máscaras. Su verdadera condición es inatrapable por otros medios —la religión, el conocimiento, el amor, etcétera— que no sea la poesía. Tal vez ésa sea la ironía que domina en el poema, el juego burlón de las palabras de consuelo.

## X

*Día diez,*<sup>20</sup>

Llagado de su sonrisa

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

*¡Qué dura herida la de su frescura  
sobre la brasa de mi frente!  
Como a la mano hecha a los espinos  
la hiere con su gracia la rosa inesperada,*

*así quedó mi duelo  
crucificado en tu sonrisa.*

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

Los poemas que se subtitulan “llagados” no dejan de ser parte de la toma de conciencia; las llagas son la permanencia de las heridas. Entre estos poemas destaca el día diez, por su cambio de tono, que contrasta con los tratamientos anteriores.

Dedicado a la sonrisa, el poema reconoce en ésta la herida más fuerte y la más grata, la más persistente en la memoria, y también la de mayor contraste; los elementos empleados son la espina y la rosa, la frescura y la brasa.

“Ya no va a dolerme el mar,/ porque conocí la fuente” es el consuelo que dejan las heridas o las llagas. Las llagas —unidas a mano, sonrisa, desamor, poesía— parecen aludir a la pasión de Cristo, pero su empleo se vierte hacia el sentimiento del poeta. El sujeto lírico no recrea las imágenes de la pasión, recrea el sentimiento cristiano de la flagelación, se ofende con las llagas y su única reacción es el dolor, los golpes de pecho, la insistencia en el estar consciente del significado del suceso: la culpa, el sentimiento de culpa cristiano expresado en dolor propio, es la “herida [...]/ sobre la brasa de mi frente!”; corona de espinas que provoca el dolor en quien la padece y el sentimiento de compasión en quien lo contempla.

Este verso es también abrir los ojos, darse cuenta, ser consciente de la paradoja (“llagado de su sonrisa”) y de la salvación. Además, es la revelación, y a través de ella, la redención: abrir los ojos para salvarse, amar para salvarse, único camino posible, “Ya no va a dolerme el mar ...”. También puede

asociarse con el sentimiento amoroso como parte de la idea anterior —si lo aceptamos—, pero puede entenderse el sentimiento amoroso como la razón, el origen y la salvación (en otro sentido, tal vez el pagano) de la existencia. Llaga, mano, sonrisa, sueño, poesía están asociados —sobre todo a partir del poema 10— a crucifixión, espinas, rosa, duelo. Sin embargo, el tono del poema es entusiasta, salvador. ¿No se acerca este tono al de una conciencia que mira con actitud religiosa, de algún modo de forma redentora, propia de quien mira de tal manera que se acerca a una teología, una postura y una creencia ante la divinidad?

## XI

*Día once,  
Llagado de su sueño*

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

*Debajo de la vida, impenetrable,  
veta que corre, estampa del río que fue otrora,  
y del que es, cenote de un Yucatán en carne viva,  
y Corriente del Golfo contra climas estériles,*

*y entrañas de lechuzas en las que leo mis augurios.*

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

A la mano, al desamor, a la sonrisa les sigue el sueño. Si en el poema anterior se asoma la crucifixión, en el día once el sueño es una imagen de la cruz, al parecer inevitable: encima, debajo y al lado de la vida, la cruz inunda el sueño y viceversa. Ésta es también una imagen surrealista del volátil sueño, que transcurre de la noche al día dibujando monstruos y figuras geométricas; en cambio, debajo de la vida, al interior, se encuentran las huellas dolorosas de las batallas perdidas, se es la estampa de un río que fue o un cenote en carne viva. Al lado de la vida, aparecen nuestros deseos nunca satisfechos, pero anhelantes, nutridos de paradojas; finalmente, ésta es una vida sin tiempo y sin espacio, simplemente vida, que el sueño se encarga de regir.

## XII

*Día doce,<sup>21</sup>  
Llagado de su poesía*

*Tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo  
[en ruinas.*

*Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.  
Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,  
me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,  
pero tu tronco sobrevive a mis inviernos.*

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

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

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

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

Así llegamos a la poesía, la llaga profunda, porque en ella se concentran la posibilidad y la imposibilidad; a pesar de lo cual es el sostén de la existencia del poeta. La forma impersonal

que se adopta en la mayoría de los poemas vuelve a ceder paso al interlocutor: la poesía, tronco de misterio, lo salva, se mantiene o permanece a pesar de los sinsabores del viaje; también es la otra forma de la conciencia viva de sí mismo, su asidero más natural, que para otros no tendría sentido, mas para él, que reconoce la facilidad con que se mueve en ese ámbito, la poesía, que “desnuda un prodigio en cada voz con sólo dibujarla/ y en cada pensamiento con sentirlo”, es luz en un juego de espejos infinito:

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

Se aprecia que todo este poema es la metáfora de la poesía, los 18 versos son parte de ella, de la poética oweniana. La declaración contundente en el primer verso hace de la poesía su tabla de salvación, un sustituto de las frustraciones señaladas en poemas anteriores. Si el centro constituye un elemento de la sacralidad, dos son los centros fundamentales establecidos por Owen: su vida y la poesía; relación clara, cuya acertada exposición hace de *Sindbad el varado* uno de los grandes poemas personales.

Todo el poema es una sola metáfora de la poesía, construida a partir del motivo del árbol. A diferencia de poemas anteriores, esta llaga es menos dolorosa, diría que placentera, pues es el encuentro feliz, el punto equidistante, íntimo, refugio de sus llagas anteriores, si bien en esta se ahoga. La poesía es forma, pero también es paradoja, en ella los contrarios se concilian (“pájaro en el agua o de pez en el aire”). El tiempo y el espacio ya no

existen o existen de otra manera, porque la poesía los captura, entonces el infinito es uno y feliz (juego de espejos). El viaje se contiene y, sin embargo, continúa como parte de la aventura de Sindbad. La conciencia es a la vez teológica y poética. Pero es importante resaltar en este poema la visión de Owen respecto a su propia poesía: “El objeto sagrado nos inspira, si no miedo, por lo menos un respeto que nos aleja de él, que nos mantiene a distancia; y al mismo tiempo es objeto de amor y de deseo”.<sup>22</sup>

### XIII

*Día trece,*<sup>23</sup>

El martes

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

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

*A la mitad de una canción, quebrada  
en áspero clamor de cuerda rota.*

Pero después de tener esta euforia, llega el martes 13 en que, según él, se ha de cumplir el ritual del calendario fijado en

el día cuatro. Aquí es el poeta quien contempla su propio funeral e ironiza citando las frases que dirán y las condenas y los reconocimientos que recibirá. Sin embargo, por encima de todo, en dos versos queda el sentido doloroso de esa muerte: morir a la mitad de una canción.

#### XIV-XV

*Día catorce,*<sup>24</sup>

Primera fuga

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

*Día quince,*

Segunda fuga

(“Un coup de dés”)

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

Decretada la muerte, aún se tiene una salida, no precisamente un escape, sino la habilidad de vivir, de haber

aprendido a sobrevivir en la poesía o por la poesía o con la poesía. El poeta es el hombre, y éste aparece separado de la poesía, autor y obra: el primero perenne, la segunda, inmortal. La otra fuga es el alcohol, explicable como una casualidad, se llega a él por casualidad o por casualidad se lo encuentra. El alcohol es un golpe de suerte, una pausa en el trayecto, el olvido de la aventura, lo que sea, pero resulta efectivo para la evasión.

La metáfora sigue siendo la figura por excelencia. Sólo en el poema catorce encontramos una ligera ironía, cruel por cierto, que contrasta la preocupación por el funeral, con la casi indiferencia que se tiene por la esposa muerta. El sentido de la metáfora apunta hacia un fenómeno social, cotidiano, y hacia uno personal, la distancia entre los cónyuges. Estos aspectos constituyen una revelación de la cotidianidad.

#### XVI

*Día dieciséis,*<sup>25</sup>

El patriotero

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

*Acaso los muy viejos se acordarán a mi cansancio,  
o acaso digan: “Es el marinero*

*que conquistó siete poemas,  
pero la octava vez vuelve sin nada."*

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

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

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

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

En el día dieciséis, la conciencia reorienta el viaje. Huir es volver al punto de partida. La conciencia es hoy la reveladora de los días monótonos, de tedio y de vacío, de los días sin memoria, acaso quien se acuerde de él se acordará del último fracaso. En esa monotonía de la vida, la naturaleza seguirá igual, aunque para el sujeto lírico haya habido sucesos deplorables, convertidos en deplorables paisajes. Los contrastes siguen entre la vida cotidiana, absorta en su monotonía, en su idea de que aquí no ha pasado nada, y entre la propia existencia del poeta; la conciencia se erige en un acto de lucidez sobre dicha monotonía.

No tiene sentido huir, si de todos modos el 16 de febrero es un día tan patriótico como el de septiembre. Lo mismo da febrero que septiembre, si su condición nacionalista es la misma en cualquier momento y lugar. El título ironiza refiriéndose a su propia condición humana y cultural, su límite, encerrado en sí mismo, como el nacionalista en las fronteras de su país. Finalmente, el sujeto lírico acepta su condición insalvable, llana y simple de no poder hacer nada.

Aquí, Bagdad es la ciudad de la memoria y el origen. La prosopopeya da pie al resto de las metáforas del día dieciséis. Incluso cuatro de las estrofas se originan o tienen por centro sendas prosopopeyas: Bagdad, el cielo, la luz y la catedral. Son pocas las veces que la inserción aparece en forma de discurso directo, pero cuando ello sucede, es para reiterar su fracaso: "Es el marinero/ que conquistó siete poemas,/ pero la octava vez vuelve sin nada".

Volviendo a las estrofas animadas por la prosopopeya, éstas tienen dos momentos en gradación descendente. En la primera parte, los verbos en futuro determinan la continuidad de la existencia del universo; ya en el tercer verso de cada estrofa, el adversativo da otro giro hacia un movimiento descendente, interior, contrario, hacia el microuniverso individual del sujeto lírico. Contrastan así el esplendor del universo con la aridez de los ojos, los oídos y la frente del poeta. Esta situación es reforzada por la hipérbole del séptimo verso, "Acaso los muy viejos se acordarán a mi cansancio". El juego del tiempo en pasado, presente y futuro a manera de antítesis es parte de esta reafirmación de la conciencia individual ante la magnitud y continuidad del universo. Así, por ejemplo, emulando el tiempo eterno de la divinidad, el poeta escribe "La catedral sentada en su cátedra docta/ dictará sumas de arte y teología".

Con este esquema resurgen las metáforas que reafirman la situación individual ante el viaje de la conciencia.

Para qué huir. Para llegar al tránsito  
heroico y ruin de una noche a la otra  
por los días sin nadie de una Bagdad olvidadiza  
en la que ya no encontraré mi calle;

Destaca el uso de las dos preposiciones “para”, reafirmando la idea de movimiento, de lo que ocurre normalmente en la vida, pero cuyo tránsito o movimiento se reconoce ahora como inútil, cíclico. La antítesis, como figura retórica, ha permitido esta imagen antropológica de que el universo gira en un eterno y constante ciclo que se repite de muchas maneras en el tiempo. El hombre, como centro de este ciclo, parece apuntar en otra dirección, hacia la caída, a la manera de *Altazor* o de muchas otras obras literarias, como *La divina comedia*, en las cuales este existir humano complejo parece estar condicionado por la finitud y la fatalidad.

## XVII

*Día diecisiete,*<sup>26</sup>

Nombres

*Preso mejor. Tal vez así recuerde  
otra iglesia, la catedral de Taxco,  
y sus piedras que cambian de forma con la luz de*  
[cada hora.

*Las calles ebrias tambaleándose por cerros y*  
[hondonadas,

*y no lo sé, pero es posible que lllore ocultamente,  
al recorrer en sueños algún nombre:  
“Callejón del Agua Escondida.”*

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

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

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

El poema es una enumeración compuesta por cuatro heptetos; su forma muestra la combinación entre el verso libre, cuasi prosa, y el empleo de ciertos recursos formales.

Las enumeraciones son acompañadas por las imágenes dibujadas en cada estrofa. Cada imagen es un cuadro que lleva

anotado el título, como en los museos o las exposiciones. Parecen retoques de cuadros a los cuales sólo les falta el último detalle, el toque maestro de la ironía o el título preciso: cuadros conscientemente dibujados.

La ironía manifiesta en los títulos de los paisajes conlleva la burla con que el poeta trata su propia existencia: en las calles ebrias de Taxco, donde tal vez lllore ocultamente para que aparezca en sueños el nombre de una calle, “Callejón del Agua Escondida”, o en Mazatlán, donde la imagen del mar, convertido en cielo, dé origen al nombre de “El Paseo de Cielo de Palmeras”, o en Yuriria, con la calle de “Isla de la Doncella que aún Aguarda”, o en Toluca, con “La Calle del Muerto que Canta”, que alude al frío, la teología, los pájaros. Imágenes autobiográficas, paisajísticas.

Tres estrofas se expresan como disyunciones. En el mismo lugar, los versos 5, 12, 19 y 26 incluyen la expresión “y no lo sé”, clara manifestación de duda. Esta duda incluye los sentidos. La percepción llega, ante la duda, de varios modos: llorando, oyendo, sintiendo y mirando; es decir, ojos, oído, tacto y vista. Cuatro de los cinco sentidos. Otra vez el recurso de los sentidos como característica de la poesía de Owen.

A lo largo del día diecisiete, los paisajes determinan las coordenadas de la existencia; grabados en la memoria, no sólo constituyen recuerdos, sino situaciones vivenciales determinantes en el sentir y percibir del poeta. Estos elementos dan realidad a su cárcel y a su condición de preso.

El hecho de que las situaciones descritas sean biográficas, y de que se presenten en tiempo futuro, con dudas y disyuntivas, parece ser una contradicción, sólo posible de resolver dentro

de la poesía, del viaje de la conciencia y de la suspensión del tiempo.

## XVIII

*Día dieciocho,*<sup>27</sup>

Rescaldos de pensar

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

Los rescaldos de pensar, sentir, cantar y gozar se refieren a la actitud o aprendizaje del poeta. El verso nueve pudiera servir de epígrafe a todo el poema, todo es y “sólo es conciencia inmóvil y memoria”. El viaje es un viaje estático, un transcurrir de esa conciencia, y a la vez el recuerdo del pasado; como ya lo hemos visto a propósito de Proust, por medio de la memoria se reconstruyen los hechos amorosos, vivenciales, autobiográficos, mitificados a través de la conciencia inmóvil, del instante en que la conciencia ejerce su reconocimiento, momento en que aparece como acto de revelación, de lucidez, de lenguaje.

En el poema comentado, entran en juego al menos dos antítesis: el yo y el tú, partes de un supuesto diálogo presentado o provocado en o para la conciencia. El tema del diálogo es el tiempo, también expresado en la antítesis del pasado —pensamiento estéril— y el presente —conciencia inmóvil.

Una sinécdoque permite articular este poema con el siguiente. Se trata de la sinécdoque particularizante del verso tercero que se refiere, alude o señala a la frente. En el día diecinueve, la sinécdoque se repite como “frente líquida”, precisada así, aunque descrita mucho antes.

## XIX

*Día diecinueve,*<sup>28</sup>  
Rescaldos de sentir

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

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

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

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

El Corazón. Yo lo usaba en los ojos.

Destaca el enlace que se establece con el poema anterior, a través de la sinécdoque, ya indicada, frente a otras más, las Susanas. Las metáforas de la primera estrofa tienen la característica de estar formadas por sinécdoque, comparación, antítesis y dilogía que fortalecen la intensidad de los primeros versos. Quizá por esta razón los aspectos morfosintácticos ya indicados tienen una fuerte dependencia con la primera estrofa. Por su parte, la segunda alude al asunto amoroso en forma de paradoja, “la voz *amor* sin pronunciarla”, además de otras que se encuentran en los versos 12, 13 y 14.

La comparación, que no es abundante en la poesía oweniana, aparece en dos ocasiones. Son estas figuras, además de la antítesis y la prosopopeya, las que acompañan a las metáforas en este poema. Por ejemplo, ahora la situación amorosa es exaltada por el conjunto de figuras ya citadas y prolongadas por las hipérboles, una tras de otra, de los versos 15, 16 y 17, pero que también encontramos en el verso 11. Es decir, el juego de este poema tiene su razón de ser en los contrastes de los

tiempos y las situaciones amorosas, así como en el juicio general que el poeta se forma acerca del amor.

La metáfora es el medio usado por el poeta para comunicar lo anterior, la fuerza que se logra no está determinada por la cantidad, sino porque el juicio amoroso va acompañado de situaciones paradójicas. Estas paradojas se fortalecen por la antítesis que forman los dos supuestos seres. El tiempo y la conciencia se encargan de develar los aspectos antitéticos, las paradojas y, lo que es más, el carácter enfermizo dominante del amor formulado o expresado en forma de exageraciones o hipérbolos. El conjunto provoca que el verso final, presentado como una estrofa donde el asíndeton cobra fuerza, lance el juicio en una situación de clímax: "El Corazón. Yo lo usaba en los ojos".

## XX

*Día veinte,*<sup>29</sup>

Rescoldos de cantar

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

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

*Estuve con Orfeo cuando lo destrozaban brisas  
[fingidas vientos,*

*con San Antonio Abad abandoné la dicha  
entre un lento lamento de mendigos,  
y escuché sin amarras a unas sirenas que se llamaban  
[Niágara,*

*o Tequendama, o Iguazú.*

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

*Todo eso y más oí, o creí que lo oía.*

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

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

Puesto el asunto en los aspectos sensibles, el día veinte se refiere a lo que queda del canto, a la brasa ardiente que quedó de la canción; 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. Ahora,

manteniéndose en el instante, su reflexión se sitúa en el desencanto producido por el naufragio; al desaparecer el sonido, hará versos medidos con los dedos, no con el oído. Es decir, de cualquier modo, la poesía es el encuentro salvador. Aunque el poema se expresa como una inversión —el pretérito de los acontecimientos sirve para invocar el encuentro con la poesía—, el centro de toda su experiencia se acumula en las formas de la poesía. En ese sentido, la poesía se sacraliza, al constituirse en su razón de ser.

En el poema hay dos momentos que marcan la dirección de las figuras, principalmente de la metáfora. Estamos otra vez ante el repaso, la enumeración en tiempo pasado. El tiempo se mezcla con los espacios y lugares que van siendo nombrados; además, se ubica en ellos como parte de la canción. A través de las prosopopeyas, los lugares cobran vida e importancia. Todos los lugares o nombres que se mencionan tienen su importancia, quizá por el sentido biográfico, pero, a partir del verso 15, sobresale el tema de la muerte del padre. Después de ello, el adverbio “todo” resume la existencia en el pasado. El presente se inicia con el adversativo “pero”, acompañado del deíctico “ahora”. El juego con los tiempos reunidos en el ahora, se proyecta hacia los cambios en la musicalidad del poema: lo que fue música, es silencio. En ese estado —el estado de la conciencia— se reconoce que sin la música no hay poesía. El sentido de la metáfora se inclina hacia el silencio, el sentido del oído tiene la dimensión del silencio, la dureza de la piedra.

## XXI

*Día veintiuno,*<sup>30</sup>

Rescaldos de gozar

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

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

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

Son claras las alusiones de la primera estrofa a la formación católica; entre ésta y el poeta se interpone el deseo o la expresión sexual (“lujurias bilingües”), como “cuchillada infamante”, que, sin embargo, no logró desviarlo de sus pretensiones con la poesía, ni siquiera a causa de su similitud con Simbad, personaje recreado en los siete viajes realizados por el sujeto lírico.

En la primera estrofa, la prosopopeya da pie para los calificativos y las metáforas. En la segunda, se adivina la ironía hacia alguien que no está identificado. La última estrofa es deliciosamente ambigua: los “diez cómplices impunes” son los dedos de las manos, principal fuente del placer táctil, pero

también pueden ser los diez mandamientos, decálogo del católico que se insinúa en la primera estrofa. Las metáforas construyen un paralelismo con el mito de Penélope. Si pensamos en los dedos de la mano, es más evidente la alusión al tejido y destejido del manto de la mujer de Odiseo; así, las metáforas dan cuenta de un sujeto lírico que se encuentra en similares situaciones con respecto a su existencia.

La otra interpretación, quizá menos probable, pero más compleja, describe a un sujeto lírico acuchillado por sus propias contradicciones entre el gozo, su gozo, y el de otros valores que también reconoce como suyos, pero contrarios a su placer. Esta contradicción impide la realización de lo que él llama, en el verso 11, “mi sed verdadera”.

¿Cómo se resuelve esta contradicción? El poema veintiuno es continuación de ese encuentro con la poesía expresado en el poema anterior. Entendemos que nada ha impedido el goce con la poesía, la posesión de ésta como objeto amoroso —en la otra dimensión, la de la sacralidad—, pese a las contradicciones presentadas. Veamos el poema veintidós.

## XXII

*Día veintidós,*<sup>31</sup>

Tu nombre, Poesía

*Y saber luego que eres tú  
barca de brisa contra mis peñascos;  
y saber luego que eres tú  
viento de hielo sobre mis trigales humillados e irritos:*

*frágil contra la altura de mi frente,  
mortal para mis ojos,  
inflexible a mi oído y esclava de mi lengua.*

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

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

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

El poeta cristaliza su amor pleno con la poesía, el único lugar posible donde se realiza el encuentro, donde la búsqueda termina, donde descubrimos que todo el viaje era eso, o por lo menos la exaltación de la meta, donde la conciencia es conciencia de sí misma, porque se examina y se reconoce como un aprendizaje natural, interior, propio e instintivo:

Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte, de ahí a la asociación mística, no hay más que un paso. En parangón con el catecismo, el poeta se declara fervoroso:

*porque tú estás en todas partes  
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,  
que eres tú, que no yo, tuya y no mía,  
la voz que se desangra por mis llagas.*

He aquí el amor pleno, la sacralización en pleno, fusión del misticismo y del fervor, el amor en el éxtasis, el amor con su entrega, masoquista, entre él y la poesía, su amante. El poeta valora la poesía, la declara superior a él mismo, se reconoce como su discípulo.

El tratamiento de la poesía se da en dos tipos de términos: femeninos y divinos; Owen la llama “barca de brisa”, “viento de hielo”, “rosa”, “enamorada virgen”. Los elementos antitéticos surgen a partir del contraste entre el yo y el tú, más insistente el último por ser ella, la poesía, a quien se dirige la declaración; así, hay momentos en que los atributos de ella son contrarios a los del yo, o al menos, opuestos: “barca de brisa contra mis peñascos”; la antítesis también se da entre la caracterización de la poesía, *verbigracia* “frágil”, “mortal”, “inflexible” ante la debilidad de un ser que sólo cuenta con sus sentidos para percibirla en toda su belleza.

Así pues, las metáforas dan cuenta de esta percepción: “nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte”. No sólo el olfato percibe, también los ojos, el oído y el gusto. Aún así, la poesía siempre está un poco más arriba. La reduplicación del comienzo de la tercera estrofa contribuye fuertemente a la imagen de la persecución, de la búsqueda o del encuentro final con el enigma de la poesía: “Tregar, tregar sin pausa de una espina a la otra”. El movimiento ascendente —doloroso acercamiento a lo sagrado— da pauta a la presencia de la divinidad. Tratada como el católico que declara la presencia de

Dios en todas partes, el dogma se expresa fundamentalmente en forma de paradoja:

*que eres tú, que no yo, tuya y no mía,  
la voz que se desangra por mis llagas.*

La sinécdoque generalizante de este último verso, aunque escrita una sola vez, convierte a la poesía, la voz, en el logos interior, única entrega del poeta para con su amada, rayando en el misticismo de la flagelación. La imagen superpuesta, o que es útil a Owen para expresar su vivencia con la poesía, es la de la crucifixión. Ciertas sinécdoques, como “una espina” y “llagas”, aluden a la idea de Cristo. Incluso la metáfora del verso nueve “enamorada virgen que hoy me dueles a flor en amor dada”, sin que directamente forme parte del cuadro de la crucifixión, refuerza el paralelismo con los retablos del catolicismo.

### XXIII

*Día veintitrés,*<sup>32</sup>

Y tu poética

*Primero está la noche con su caos de lecturas y de  
[sueños.  
Yo subo por los pianos que se dejan encendidos hasta  
[el alba;  
arriba el día me amenaza con el frío ensangrentado  
[de su aurora  
y no sabré el final de ese nocturno que empezaba a  
[dibujarme,*

*ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre.*  
[Ni mi rostro.

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

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

Owen escribió, a propósito de *Reflejos* de Xavier Villaurrutia: “Así pues, podríamos aventurar una pequeña afirmación: función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo”.<sup>33</sup> La cita tiene relación porque el día 23, que parece un cambio de temática, proclama los elementos de una poética diferente a las tradicionales en la lírica mexicana. Me refiero a que en la primera estrofa de este poema, el poeta cita a una serie de elementos temáticos que no le ayudan en su aventura poética, que no “dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi rostro”. Su rumbo va por un arte distinto, del cual apunta algunos elementos surrealistas, como en el segundo

verso, “Yo subo por los pianos que se dejan encendidos hasta el alba”.

Las metáforas en este poema adquieren vivacidad por la combinación con otras figuras del nivel semántico. En la primera estrofa, hay tres figuras que autorizan un juego poético más complejo. Se inicia con la prosopopeya de la noche, contrasta con la prosopopeya del día, que lo amenaza, y termina con “el frío ensangrentado”. Noche y día son antitéticos, y, sin embargo, dan cuenta del transcurso del tiempo, del movimiento eterno y circular de la historia, espacio de las vivencias del poeta.

Una síntesis peculiar del viaje se expresa a partir de la gradación ascendente que interviene en la antítesis: “primero está la noche”, “yo subo”, “arriba el día” y “no sabré”. El trayecto culmina con una revelación que ha venido manifestándose en todo *Sindbad el varado*: ignorar el nombre y el rostro. El último verso de esta estrofa convierte la gradación en una caída, inquietante por carecer de rumbo.

El poema está lleno de interrogaciones. Con una interrogación se inicia la segunda estrofa, y se reafirma la veneración por la poesía. Sin embargo, se insiste en el nombre, metáfora del deseo de saber quién se es. Las expresiones líricas apuntan, curiosamente, a caracterizar su poética por los elementos temáticos que ha venido desarrollando a lo largo del poemario. Es ése el sistema del mundo al que se refieren las palabras de Owen en la cita que antepusimos a la lectura de este poema: “función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales”.

“La esposa” es el motivo que viene a confirmar su individualidad, su desesperanza, el vacío equivalente a la muerte. La “Mañana inútil”, el despertar de la conciencia, es sólo una

fatiga más. Las dos estrofas finales son, por un lado, la alegoría de la muerte y/o metáfora del vacío, del tedio de la cotidianidad “—todo es humo ya y lo mismo—”; por el otro, se construye una ironía, la sonrisa amarga que remueve la conciencia de quien sabe que es sólo más de lo mismo. Así las cosas, la poética, la conciencia que deja el conocimiento del trayecto, no puede ser más que una paradoja y una pregunta sin respuesta: “¿A dónde, a qué otra noche, irá el viudo por la tarde borrascosa?”

## XXIV

*Día veinticuatro,*<sup>34</sup>

Y tu retórica

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

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

*Después, sí dije: “un hosco viento de despedidas”,  
¿qué palabras de hielo hallé sobre mi grito?  
No recuerdos, ni angustias, ni soledades. Sólo  
el rencor de haber dicho tu estatua con arenas*

*y haberla condenado a vida, tiempo, muerte.*

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

No pretendemos afirmar, ¡claro!, que la retórica, o siquiera la poética, sea la poesía. Pero sí su técnica, su materia expresiva, aquello que salvó siempre del estado místico de mutismo a todos los puristas. El error de Mallarmé nos parece ahora haber sido el empeñarse en confundir, en identificar el vaso con el contenido, como si pretendiera que el vaso fuera también de agua, ni siquiera de hielos.<sup>35</sup>

La cita es extraída de “Poesía —¿pura?— plena, ejemplo y sugestión”. Se relaciona con el poema del día veinticuatro, pues éste acompaña al anterior al poner énfasis en que la forma se convierta en contenido; no hay retórica desligada de la poética. Estos dos poemas son interesantes porque concentran en imágenes la determinación de una poesía que debe ser ubicada en los nichos de la poesía contemporánea, posterior a los movimientos de vanguardia; entre las intenciones de los poetas de América por construir una poesía fuerte, impulsiva. La conciencia, brújula del viaje del marinero-poeta, se convierte en la expresión de la poesía misma. Tiene así dos sentidos: la conciencia se ha hecho poesía, pero ella misma es su propio juez, juzga la forma de expresión, formas que parecen inalcanzables, el poeta la persigue hasta encontrarla, pero siempre se escabulle.

Entre la forma de escribir y el sentido, entre lo que se escribe y lo que se interpreta, subyace una retórica que es a su vez una

poética. La frase viene a construir en metáforas las coordenadas del mundo. Así, el poeta lanza un verso para dudar de la forma en que está escrito, y pasa inmediatamente a las imágenes que realmente quiere exponer a la luz de una nueva forma, menos directa para nombrar el mundo, pero más incierta, ambigua, e intensa.

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

Todo lo anterior explica mejor la postura oweniana respecto a la conciencia; es una conciencia, efectivamente, que detecta con claridad las coordenadas de su existencia: vida, tiempo, muerte.

El poema se ve articulado principalmente por tres tipos de figuras. Éstas son la prosopopeya, las metáforas y la lítote, en la última estrofa, cada una con su función específica en el movimiento del poema. La prosopopeya inicia el juego con el tema de la escritura, la "prisa feliz" antecede a la metáfora "palomas cálidas de tu pecho", así como a las que vienen. Es decir, la prosopopeya da origen al poema y cede el paso a las metáforas que, combinadas, simulan un diálogo. Así, tenemos que el poema se mueve a partir de la "prisa feliz", "la luz", "el aire", "el mar", "la estéril mano álgida". La intensidad del deseo o del amor se expresa en el crecimiento o intensidad con que se insiste en la metáfora. Por ejemplo "palomas de azúcar de tu pecho", se convierte después en otra metáfora, que insiste en el sentido de la primera: tanta azúcar es capaz de endulzar

el agua del mar, endulzar una vida que de por sí es salada. Si bien las dos primeras estrofas aluden a la mujer como encanto, también es cierto que contrastan con las dos últimas. Se comienza por las despedidas y se termina en el vacío. La estéril mano —o escritura— se percata de lo limitado de su alcance. La conciencia ligada a la poesía sólo puede decirse a través de la lítote:

*que nunca tuve mucho que decir de mí mismo  
y que de tu milagro sólo supe la piel.*

## XXV

*Día veinticinco,*<sup>36</sup>

Yo no vi nada

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

*De yacer en sopor de tierra firme  
con puertos como párpados cerrados, que no azota  
la tempestad de un mar de lágrimas  
en el que no logré perderme.  
De estar, mediterránea charca aceda,  
bajo el sueño dormido de los pinos, inmóviles  
como columnas en la nave de una iglesia abandonada,  
que pudo ser el vientre  
de la ballena para el viaje último.*

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

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

En el día veinticinco, se reprocha a la conciencia. El no haberse dado cuenta de lo ocurrido —el no percatarse de la vida, del tiempo, de la muerte— constituye el centro del reproche. Ésta es otra manera de insistir en la toma de conciencia, refiriéndose a los mustios, a los que disimulan. Pero no ver nada es una recreación de la muerte: “yacer en sopor de tierra firme”. En el día veinticinco, el poeta sí sabe y se contempla, se asoma a sí mismo, y lo que vemos es una sucesión de viajes que son a su vez una sucesión de fracasos acumulados que nunca pudieron abandonarlo.

El subtítulo del poema —“Yo no vi nada”— da pie a la interpretación, según he escrito, como el disimulo de la conciencia, o el reproche que la conciencia se hace a sí misma. Entre otros apelativos, la conciencia es llamada “mosca muerta”; incluso ella misma se reprocha no haber acudido en los momentos importantes de la vida del poeta. Lo curioso del poema es el desdoblamiento del sujeto lírico: se contempla ahora como ocurrieron los hechos en un ayer, actualmente atemporal. En este momento, la conciencia viaja por el sueño y la muerte. El poeta se reconoce muerto desde entonces. Esta temática es la que da paso al uso de las metáforas, “De yacer en sopor de tierra firme”, “pues no hubo, no hubo/ quien cerrara mis párpados a la hora de mi paso”. El juego de palabras que remite a algunas oraciones da al poema el carácter de responso, la insinuación del rezo, de su propio rezo. Las comparaciones,

que no son muy empleadas por Owen, aparecen en dos momentos: “como párpados cerrados” y “como columnas en la nave de una iglesia abandonada”, que ahora ejemplifican su estado de inconciencia. Aun en ese estado, los vicios —como el ave fénix— renacían siempre.

## XXVI

*Día veintiséis,*<sup>37</sup>  
Semifinal

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

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

Los tres últimos poemas están dedicados a preparar el final del viaje, los momentos previos al instante de la revelación de la conciencia. El paralelismo se da porque la llegada de la conciencia se presenta como el final del viaje. Es a la vez el cierre de la historia y el comienzo del instante. Estamos ante el tiempo profano, roto para mitologizar la historia, tiempo en

proceso de sacralización, pues éste es el momento de la creación, de la poesía hecha conciencia.

Llega esa especie de otoño de la vida en que los árboles se desnudan, que el poema explica como una especie de sinestesia; situación en que los cinco sentidos se reúnen para reconocer al final la guerra a muerte: “amor a muerte fueron y perdí”, como la conciencia del tiempo y del fracaso, sin embargo ahora mitologizado por la lucha constante que significó.

El poema juega con la imagen del otoño como la cercanía con la muerte. “[Ver] una canción pintada de limón amarillo” es la síntesis de la disminución de los sentidos, presencia aún de ellos en forma de paradoja: una canción que cae sin ruido. Su significado no está en la caída, sino en otro momento, cuando sea “de papel su carne de palabras”; es decir, cuando la poesía recoja esa historia o este viaje que ahora está cerca del final. Esta combinación de paradoja y metáfora es lo que caracteriza el sentido de este poema, el tejido entre estas dos metáforas intensifica la amenaza de la muerte, el drama humano que es la vida en el tiempo y el fin del individuo, la muerte. En este sentido, la muerte confirma el dominio del Tiempo:

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

La destrucción ronda en la cabeza del poeta, destrucción engrandecida líricamente por la alusión bíblica a la “ciudad amalecita que el furor salomónico ha de poblar de bronce”. Todo el poema éś, puede decirse, la alegoría del fin.

## XXVII

*Día veintisiete,*<sup>38</sup>

Jacob y el mar

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

Mañana habrá en la playa otro marino cojo.

El resultado de la lucha —del transcurrir por el tiempo que es la vida— se expresa mejor en el poema del día veintisiete, la batalla bíblica en que Jacob es marcado para siempre. El marino cojo es el resultado de la lucha. A pesar del fracaso, se reconoce, en la satisfacción y el placer proporcionados, la guerra a muerte contra todos los pecados capitales; también se reconoce la hermosura del contrario, la hermosura del ser que domina todos los instintos humanos y resulta el vencedor. Bello y malo como Satán, ese diablo es la espera, el deseo de poseer, el diablo que es la poesía, pero que también se esfuma. Hay un sabor a

placer en la lucha y en la derrota; al menos el poema reconoce las truculencias de esta paradoja, como particularidades de la vida misma.

El subtítulo de este poema —“Jacob y el mar”— construye la alegoría y la similitud: así como Jacob lucha contra el ángel, Owen lucha contra el mar, metaforización, tal vez, de la vida.

Es difícil reconstruir el nivel semántico por la combinación que existe entre las distintas figuras. Domina la metáfora, aunque todas ellas son intensas por la combinación de elementos vivenciales y bíblicos; pero contrastan con la paradoja, la antítesis, la hipérbole y la lítote. La gradación existe desde el momento en que el poema es una enumeración de instantes para luego descender hacia la frustración.

Los términos “hermosa” y “Diablo” son antitéticos, además de constituir una silepsis, también pueden identificarse como paradoja, pues concentran tierra e infierno en la imagen de la vivencia. “Alba” y “noche”, “pie de seda” y “de caprina pezuña”, también son síntesis de contrarios, lo mismo que el silencio y el repique de los senos, que el ser despiadada y bella: amor, flor y rosa. El juego entre lo menos y lo más, o lo mayor y lo menor, lítote o hipérbaton, también son parte de dicho contraste. Así que en este juego sólo queda la ironía como una reafirmación de la existencia. Lo único que sobrevive es el marino cojo.

El último verso se sitúa en el mañana, deíctico temporal con doble función. Por una parte, alude al despertar de la conciencia del día primero. Por la otra, irónicamente el mañana es el día de hoy, que sirve de enlace al poema final, el último de la bitácora, el último del mes de febrero, no bisiesto.

## XXVIII

*Día veintiocho,*<sup>39</sup>

Final

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

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

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

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

*¿Qué va a mentir?*

*“Lo hiciste cieno y vuelve humo pues ardió como Te  
[amo.”*

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

Al final, el último día es el primero, es la mañana inicial con que la conciencia se despierta e inicia el largo viaje. Esa mañana de imágenes explosivas que, en un instante, revela los contrastes entre la aparición de la conciencia y el paisaje, o la vida, que no cambia: un sol que golpea en dos ventanas; indios que tiritan no

de frío, sino porque cargan el trópico en sus espaldas; y, crueldad, los amantes que, otra vez, se miran y se dan la espalda; además de que el Ángel de la Guarda abandona a su pupilo, y entonces todo es un tal vez que puede ser cualquier cosa.

El sol, como prosopopeya, aparece al comienzo y al final del poema. Acompaña al mañana, como el ritual de todos los días, como la repetición de aquí a la eternidad. Si bien esta prosopopeya no es frecuente, adquiere su importancia en el sentido del tiempo, pues, como ya se dijo, el poema comienza con el deíctico situacional de tiempo del día primero: mañana.

Pero este mañana no existe, o existe como posibilidad contenida en el presente, existe en lo que ha sido el pasado, también contenido: la rutina, el tedio. Esta idea se acentúa con el uso del otro deíctico que aparece en el poema: “antes” y “antes aún”.

A propósito de deícticos, el final del poema implica uno más: “Tal vez”, un tal vez no de duda ni de especulación, sino de una falsa esperanza, porque previamente aparece otro “antes”, el verdadero en la versión del poeta, el de “los amantes que se miran y se ven tan ajenos que se vuelven la espalda”, o el del “ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo”. Así las metáforas, las paradojas y la ironía. Estamos ante el mismo transcurrir del tiempo, que se sintetiza en la imagen hiperbólica de los indios, “salen los indios que pasan al mercado tiritando con todo el trópico a la espalda”. El final del poema no podía llegar sin el uso de la metáfora que comienza en el verso 10:

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

*tal vez mañana,*  
*tal vez.*

así, en forma de caída, en gradación descendente.

## NOTAS

<sup>1</sup> María Zambrano, *Persona y democracia, la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 17.

<sup>2</sup> *La Jornada*, México, martes 27 de febrero de 1996, p. 28.

<sup>3</sup> Jaime García Terrés, *Op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>4</sup> Como parte de las investigaciones que he realizado sobre Gilberto Owen y su estancia en Toluca, en el archivo de lo que fue el Instituto Científico y Literario "Ignacio Ramírez", descubrí el acta de nacimiento tan afanosamente buscada por Inés Arredondo. Dicho documento revela que la fecha de nacimiento es el día 13 de mayo de 1904. Cfr. Archivo General de la UAEM, Sección Histórica, Caja 171, expediente 6446, "Solicitudes para ingresar al plantel", año 1919.

<sup>5</sup> María Zambrano, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>6</sup> Punto que también María Zambrano toca en su libro *El hombre y lo divino* a propósito del "sentir originario, el sentirse suspendido y flotante, a veces a pique de 'nafragio', a merced de una totalidad desconocida que nos mueve", p. 105.

<sup>7</sup> Alicia Correa Pérez, "Algunas consideraciones sobre el tiempo en Borges", *Anuario de Letras Modernas*, UNAM, vol. 1, México, 1983, p. 25.

<sup>8</sup> Véase Guillermo Sheridan, "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio", *Vuelta*, Año xx, núm. 239, México, octubre de 1996, pp. 6-12.

<sup>9</sup> En su forma, el poema del día primero consta de cuatro estrofas: trece versos en la primera, un sexteto, un quinteto y termina con versos pareados. Predomina el verso endecasílabo de manera irregular. Los encabalgamientos le dan la fluidez que requiere este reconocimiento, que se inicia como una revelación inmediata; pero las elipsis y el zeugma se encargan de oscurecer lo que es fluido, sobre todo en los versos del 2 al 6 de la segunda estrofa. En esta dinámica de la conciencia, que se autorrevela un poco desordenada, se dan fenómenos retóricos como la simetría ("en Emel su sonrisa, en luz su poesía") y el hipérbaton del primer verso. Formalmente, el poema nos sitúa en un modelo de poesía que se mantendrá durante todo el trayecto; bitácora formal que podemos apreciar como muestra de la escritura de Owen, aun en la

mayoría de su prosa. En este recorrido trataré de mostrar las variantes que este modelo tiene.

<sup>10</sup> El poema "Día dos" está formado por dos estrofas, que concentran lo dicho anteriormente, cuya característica métrica es que sus 15 versos son endecasílabos. Además, mantiene la fluidez con los encabalgamientos, incluso entre estrofas (si es que existe la modalidad de encabalgamiento de estrofas). De igual modo que el poema anterior, la elipsis y el zeugma continúan el hermetismo que es característico de la poesía de Owen. Por ejemplo "Varado en alta sierra..." ¿Quién está varado? En nuestra lectura se trata de la conciencia del sujeto lírico, sin embargo gramaticalmente falta el sustantivo. La elipsis permite esta interpretación. Acaso la característica formal que también trasciende en el contexto del poemario es que ahora comienzan las enumeraciones: el Lerma, el Rímac, el diamante del Mackenzie, la esmeralda sin tallar del Guayas son simulacro del repaso de la cuenta de los días y de la memoria.

<sup>11</sup> James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 232.

<sup>12</sup> El "Día tres" está escrito en cuatro estrofas, diez versos la primera, un quinteto la segunda, una de versos pareados y la última también de diez versos. Sólo para dar cuenta de la variedad formal de este poemario, diré que el primer verso es de arte mayor con 18 sílabas, mientras que el último, también de arte mayor, es de 22. La extensión de estos versos impide el encabalgamiento y se acerca a la prosa. Ya debiera anticipar al lector que en cada uno de los poemas que integran *Sindbad el varado* encontramos la elipsis y el zeugma como elementos retóricos que comprimen los versos y formalmente explican parte del hermetismo de la poesía de Owen. La enumeración —forma que adopta la memoria— ahora es "casa", "palmeras", "playa", "mal agüero", "jaibas bibliopiratas" y "mar de Mazatlán".

<sup>13</sup> "Almanaque" es un poema breve de 6 versos endecasílabos, el primero de los cuales aparece tipográficamente separado de los demás. Tiene también impacto el hipérbaton con que termina, pues pone en este extremo el número 13 y el día martes, fatídicos sustantivos que cierran el ciclo de una existencia predeterminada. Esta idea es coincidente con la ironía vallejianca. Ya en el nivel semántico son impactantes las sinédoques generalizantes "[Todos] los Owen...", ligadas con la hipérbate de que todos los días cuatro son domingos; a su vez la antítesis entre el martes 13 y los domingos, mediante quiasmo, dibuja una cruz, o si se quiere, simplemente las coordenadas cartesianas de una existencia. Éste es el punto donde converge la paradoja. Ya me he referido a la importancia que para los biógrafos tiene este poema.

<sup>14</sup> Como ya había indicado *supra*, Owen no nació en febrero. Cfr. Francisco Javier Beltrán Cabrera, “Gilberto Owen, datos para una biografía”, *Castálida*, núm. 7, Toluca, México, invierno de 1996, pp. 72-76.

<sup>15</sup> El esquema métrico del quinto día está constituido por seis estrofas, en su mayoría de versos endecasílabos, construcción que revela el largo aprendizaje del poeta, sus experiencias, en las que multiplica la vivencia personal con la cultura. Los nombres son terrenales, pero la vivencia asociada a ellos es amplia y profunda, como la misma experiencia de la muerte. Siguen apareciendo el encabalgamiento —ahora con más intensidad en cinco estrofas—, la elipsis y el zeugma, por igual (por ejemplo, el verbo “ser”, eliminado, ayuda a la métrica). El hipébaton no había de faltar (versos 7, 9, 14 y 15, 23). Pero destaca el uso del polisíndeton de comienzo a fin, el quiasmo para adorno del poema y apoyo del nivel fónico: “sin dejarme elegir el pan o el sueño/ para soñar el pan por madurar mi sueño”. En una enumeración tan importante, no podían faltar las aclaraciones del caso: así, tenemos que la inserción escrita entre paréntesis ha facilitado el camino formal en los versos 2 y 3, 5, 6, 22 y 23, 24, 25, 26. *Verbigracia* para destacar los atributos de las féminas (“la canela y el sándalo, el ébano y las perlas/ y otras, las rubias, el añil y el ámbar”).

<sup>16</sup> “El hipócrita” está formado por tres estrofas de seis versos cada una, todos endecasílabos. No hay novedades formales, pues siguen apareciendo las mismas figuras de los otros poemas: encabalgamiento, elipsis, zeugma, enumeraciones, polisíndeton, inserciones y anáforas.

<sup>17</sup> El “Día siete” está compuesto por una sola estrofa de siete versos (fatídico siete), endecasílabos cinco de ellos, un octosílabo y otro de 15 sílabas. Esquema métrico que se distingue del anterior, como cada uno se distingue de los otros. En cambio, tiene el mismo tipo de figuras retóricas del nivel morfosintáctico. El adversativo con el que comienza pone un acento distintivo en cuanto que sirve de embrague con los seis poemas anteriores.

<sup>18</sup> El poema está compuesto por siete tercetos. Todos los versos son endecasílabos, excepto el 7 y el 10, que son alejandrinos. Enumera distintos tipos de ilusiones en los versos 1, 10, 13, 16, 19-21. No podía faltar el encabalgamiento, en los versos 1 y 2, 4 y 5, 8-9, 10-11, 14-15, 16 y 17. También hay elipsis en los versos 7, del 10 al 12 (no hay verbo) y 18. El zeugma del primer verso domina prácticamente en todo el poema. Aunque hay asíndeton en los versos 17 y 18, el polisíndeton es dominante a través de los adverbios de tiempo, las conjunciones copulativas y los nexos relativos, que, además de la fluidez, permite crear la sensación de que se agolpan muchas

cosas en la memoria. El último terceto se construye con la anáfora, recurso del cual se vale el poeta para concentrar la enumeración de ilusiones en tres grupos o clasificaciones: la que no se atreve a recordar, la que le repugna recordar y la que ya no puede recordar. La primera ilusión a la que se refiere —“ilusión serpentina del principio”— es una prosopopeya que en el nivel morfosintáctico hemos identificado como un zeugma, también parte de la metáfora central. Hay metáforas en casi todos los versos, desde “en mi tortura de aprendiz de magia”, hasta situacionales como “Lascivia temblorosa de las tardes de lluvia”, o aquellas que insisten en algunos detalles fatídicos o cabalísticos: “te fuiste por mis siete viajes/ con una voz distinta en cada puerto”. Este poema se construye también con el oxímoron “mas desnuda vestida en carmesí”. Esta figura no es recurrente ni dominante, pero sí representativa del estilo siempre contrastante, lo mismo que la temática, de *Sindbad el varado*.

<sup>19</sup> El poema está compuesto por cinco estrofas: cuatro cuartetos y un octeto. Los versos son amétricos, de tipo libre, pero de arte mayor. En la versificación del poema, las unidades métricas varían de nueve a dieciocho sílabas (medidas extremas y menos frecuentadas), la unidad básica radica en el endecasílabo. Para apoyar el ritmo de un texto lírico constituido por versos libres, el autor suele recurrir a algunas figuras de repetición. En el caso de este poema, los recursos son: enumeración, epanáfora, epanalepsis, aliteración y rima. La enumeración abarca los versos 5-8, se trata de cuatro oraciones yuxtapuestas, cuyos deícticos y sujetos están estructurados en una serie que el oído percibe con claridad: “de aquel rincón”, “aquí”, “allí”, “por allá”; “el chorro de los ecos”, “el espejo”, “la grávida cama de los suplicios”, “el sol” son los elementos de la serie. Hay encabalgamiento en los versos 2 y 3, 11 y 12, 17 y 21, 19 y 20. Los versos encabalgados de la última estrofa presentan una complicación sintáctica muy marcada debido a los fenómenos de digresión o inserción. La lógica sintáctica se altera desde el verso 17, con la descripción que el sujeto lírico hace del desvelo “con su gota de agua/ y su cuenta de endrinas ovejas descarriadas”. Para acentuar aún más la interrupción provocada por la digresión, entra en juego la inserción con los versos 19 y 20, los cuales explican la presencia del desvelo. El zeugma afecta a los versos 2 y 4, 9-12, 13, 14 y 16 —en los que conocemos una acción (“iba”) y dos características (“su llamarada negra” y “su clavel”) de “la luz”— y versos 17 y 22. El polisíndeton intensifica la relación de coordinación entre oraciones de la primera y última estrofas. Finalmente, el hipébaton se presenta en los versos 3, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 19 y 20.

<sup>20</sup> El "Día diez" está formado por tres estrofas, la primera y la última de versos octosílabos; en cambio la estrofa intermedia es un sexteto, cuya única coincidencia es la presencia de dos endecasílabos y dos eneasílabos. El encabalgamiento domina morfosintácticamente de principio a fin. Elipsis y zeugma en los dos primeros versos, básicamente con el verbo "ser" y el núcleo de lo que será el sustantivo de la metáfora principal del nivel semántico: la herida. Hipérbaton, en los cuatro primeros versos. Las estrofas pareadas son además de simétricas, antitéticas: son el mar y el viento, la fuente y la brisa, estrofas colocadas al principio y al final del poema. En todo el poema, en cada uno de los versos hay metáfora, sólo dos comparaciones (mecanismo básico de la metáfora) y las antítesis: "espinos" vs. "sonrisa", "rosa" vs. "duelo". Todo ello explica el hermetismo del poema.

<sup>21</sup> "Llagado de su poesía" está formado por cinco estrofas: un quinteto, versos pareados, quinteto, terceto y terceto. Otra vez con las mismas figuras, acaso porque la enumeración, que parecía olvidada, reaparece en los atributos de la luz (versos 9, 10 y 11) y en el verso 6.

<sup>22</sup> Ramón Xirau, *Dos poetas y lo sagrado*, Joaquín Mortiz, México, 1980, (Cuadernos de Joaquín Mortiz), p. 13.

<sup>23</sup> El poema se compone de tres estrofas sin esquema métrico fijo, sino variable, dominadas más por el encabalgamiento que por la medida de los versos. Nada nuevo, aunque son figuras indispensables en la intensidad de los poemas. En el nivel semántico persiste como figura dominante la metáfora.

<sup>24</sup> Los poemas catorce y quince tienen una estrofa cada uno, pero hasta ahí llegan las coincidencias en el esquema métrico: uno es sexteto y el otro cuarteto. Ambos recurren nuevamente a la elipsis y al zeugma. El poema del día catorce emplea tres verbos casi reflejos impersonales (v. 1, 2 y 3), los cuales señalan un sujeto indefinido y elíptico; en cambio, en el poema quince, los verbos son elípticos y copulativos. La enumeración se da en los atributos del alcohol del día quince (octavo día de su primera borrachera del día siete). Hay también encabalgamiento e inserción, aunque ésta no aparece en el poema quince. Nada relevante en el nivel morfosintáctico.

<sup>25</sup> El poema dieciséis está formado por 23 versos que constituyen seis estrofas: un sexteto, un cuarteto, dos tercetos, un quinteto y versos pareados. Hay encabalgamiento en todo el poema. Silepsis en los versos 7, 8, 19-21. El hipérbaton, la elipsis y el zeugma no podían faltar. Reduplicación en el verso 5, asíndeton en 4, 5 y 15, polisíndeton en 7 y 8.

<sup>26</sup> En el nivel morfosintáctico predominan cuatro figuras: encabalgamiento, polisíndeton, inserción y enumeración. Ya hemos señalado las dos primeras

como una característica sobresaliente en la lírica de Owen. A través de ellas se construyen los versos de arte mayor, que insisten en la cercanía con la prosa. Pero las otras dos figuras son importantes en este poema, dado que todo él es una enumeración de virtualidades que se construyen a partir del verbo recordar, escrito desde el primer verso; a su vez, cada una de estas situaciones recordadas permite otros verbos que las caracterizan: llorar, bajar, oír, ver, sentir, leer, mirarse, recorrer, etcétera, todos ellos indicando una aprehensión sensitiva —núcleo importante en la poesía de Owen—. Pero, además, esta múltiple enumeración tiene otra característica: cada estrofa enumera, al final, algún nombre, los cuales, hemos dicho ya, le permiten ridiculizar las situaciones recordadas. Respecto a las inserciones (presentes en los versos 2, 5, 7, 12, 14, 16, 19, 21, 26, 28), éstas son parte de las mismas enumeraciones, pues permiten precisar, aclarar, insistir, destacar, nombrar, comparar, etcétera lo que se enumera.

<sup>27</sup> El poema dieciocho está compuesto por una sola estrofa de nueve versos, de los cuales, la mayoría son endecasílabos; tres tienen dieciocho sílabas y sólo uno es heptasílabo, ubicado exactamente a la mitad de la estrofa. El encabalgamiento se da de manera pareada visible desde el segundo verso, apoyado por el polisíndeton en forma veladamente interrogativa y condicional, primero, y después con copulativos. Los versos sexto y octavo se particularizan por el paralelismo fónico y morfosintáctico, la reduplicación en ambos da pie a la insistencia de un momento, tanto en el pasado, como en el presente: el ayer es hoy razón baldía, aspecto que se aclara por la inserción, también característica oweniana, de los mismos versos. En el nivel semántico, son dominantes en cantidad las metáforas; sin embargo, una prosopopeya rige en toda la estrofa, incluso da pie a la aparición de las metáforas. Si bien es un recurso recurrente en Owen, es sorprendente la habilidad con que cada paisaje marino es presentado de manera distinta, aunque siempre acorde con la temática que hemos venido describiendo. Son ahora el pensamiento estéril y la tenaz memoria los sujetos de las metáforas predicativas.

<sup>28</sup> El día diecinueve está compuesto por versos de arte mayor, en su mayoría endecasílabos, que dominan las cinco estrofas. Ahora el encabalgamiento se ve reducido a sólo dos momentos; sin embargo, el polisíndeton domina a causa de la numerosa presencia de las oraciones subordinadas; hay varios nexos, entre los cuales predomina "cuando", especialmente en la segunda estrofa. El último verso ejemplifica el fenómeno contrario: asíndeton. La segunda estrofa está constituida por cuatro oraciones subordinadas adverbiales circunstanciales temporales; una oración coordinada copulativa con la última

subordinada, y, por último, una oración subordinada a las dos anteriores. La oración principal se encuentra en la primera estrofa, lo que añade a esta segunda estrofa la apariencia de ser una elipsis. Igual ocurre con la tercera estrofa, que sólo tiene dos oraciones subordinadas y frases sustantivas. Hay sujetos elípticos en la cuarta estrofa. El uso de zeugma es mínimo, sólo en los versos 7 y 8.

<sup>29</sup> Comparado con el resto del poemario, este poema es más homogéneo en la métrica: versos endecasílabos y alejandrinos dominan la canción, aludiendo a formas clásicas de la poesía en lengua española. Son siete estrofas: un cuarteto, terceto, quinteto, sexteto, verso único, hepteto y versos pareados. No es sin embargo lo sobresaliente, ya hemos dicho que la sonoridad del poema construye la canción, por ejemplo: “mar martillo que gritas en yunques pitagóricos”, porque además las otras figuras del nivel morfosintáctico tampoco son muy relevantes; hay encabalgamiento, no hay elipsis, pero sí hay zeugma (v. 11-15 y 25-26), hay hipérbaton aunque débil, enumeración con la intención de ampliar la perspectiva del canto. Lo más abundante son el asíndeton y el polisíndeton, como parte de ese juego de enumeraciones.

<sup>30</sup> En el nivel morfosintáctico, el “Día veintiuno”, además del clásico encabalgamiento (v. 3-4, 8-9, 11-12), se basa en la anáfora y el polisíndeton. Lo importante está en que la primera estrofa es la única con verbos; en las otras, todos los verbos son elípticos, además de que disminuye el uso de los signos de puntuación, sin llegar al asíndeton.

<sup>31</sup> El “Día veintidós” está compuesto por cuatro estrofas: un hepteto, versos pareados y dos sextetos. Destaca en la composición de este poema el uso de la elipsis, porque la ausencia del verbo copulativo da pie a las enumeraciones que son fundamentales, pues ellas son los atributos de la poesía: frágil, mortal e inflexible. Por otro lado, se enumeran verbos en infinitivo: “saber”, “trepar”, “estar”, “volver a mirar”, “hallar” y “descubrir” (v. 1-3, 10, 12, 15, 16 y 17 respectivamente). Hay inserción (v. 16 y 20), encabalgamiento (v. 14-15, 1-2, 3-4), polisíndeton (v. 1, 3, 4, 7, 9, 11-13, 15-21), pero son más importantes las anáforas (v. 11 y 12, 15 y 16) y la reduplicación (v. 10), porque Owen las prefiere para insistir, no sólo en los aspectos fónicos, sino en la intención de recalcar, prolongar, hacer notar o destacar la idea o la imagen que como poeta quiere lograr. El aspecto morfosintáctico es revelador del cambio que se da en este poema. La tensión entre los tiempos presente, pasado y futuro queda eliminada a partir del uso del infinitivo, que da la idea de permanencia, de un estar fuera del tiempo. Sólo el uso de algunos deícticos —“luego”, en la primera estrofa; el “hoy” de la segunda; el “siempre” de la tercera— permiten que este poema se relacione con y sea continuación de los otros o del viaje por

la conciencia o a través de la conciencia. Otro detalle en este sentido es el título, tomado del último verso del poema del día veinte.

<sup>32</sup> Formalmente, el “Día veintitrés” no presenta innovaciones. Se trata de tres quintetos, en su mayoría compuestos por versos de arte mayor de diecinueve sílabas. La extensión de los versos impide el encabalgamiento. No por ello la poesía de Owen pierde su tono de discurso. En cambio, se mantiene el polisíndeton. Las cuatro inserciones en los versos 5, 12, 13 y 15 no son relevantes, aunque éstas no son abundantes, ocasionalmente aparecen para insistir en la idea que se expresa. La elipsis es casi de tipo gramatical, común en nuestra lengua.

<sup>33</sup> Gilberto Owen, *Obras*, p. 222.

<sup>34</sup> Cuatro quintetos con versos alejandrinos componen el esquema métrico del “Día veinticuatro”, con encabalgamiento, algún empleo de zeugma, elipsis y polisíndeton. El uso de la conjunción copulativa permite enlazar la primera con la segunda estrofa y la tercera con la cuarta. La frecuencia con que se usa la conjunción es una característica más de la poesía de Owen. Las inserciones se dan en forma de citas textuales, recurso que no resulta novedoso, aunque sigue siendo importante.

<sup>35</sup> G. Owen, *Obras*, p. 228.

<sup>36</sup> Este poema está formado por cinco estrofas sin un esquema métrico fijo; se alternan los versos heptasílabos y endecasílabos, el resto son variables, aunque en su mayoría son de arte mayor. Hay encabalgamiento, además de que con el zeugma de “canción” se construyen los versos 1-2, 3, 7, 12 y 13 (no ver ni oír nada, yacer, estar, llamar, oír y ver, respectivamente). El polisíndeton continúa en ocho de los versos (2, 4, 6, 10, 12, 13, 18, 20), los cuales dan paso a la enumeración. Esta enumeración de situaciones se expresa en el modo infinitivo de los verbos (v. 1, 2, 3, 7, 12, 13 y 17). Finalmente, encontramos reduplicación en el verso 14.

<sup>37</sup> El “Día veintiséis” es un poema breve de tres estrofas, de cuatro, cinco y dos versos, respectivamente. Al igual que muchos otros poemas, el esquema métrico no es fijo, aunque también alterna versos endecasílabos y alejandrinos. No hay encabalgamiento y sí polisíndeton. Lo sobresaliente es el zeugma, que domina prácticamente todo el poema. Se inicia con “una canción pintada de limón amarillo” y sirve de base para que el nivel semántico se nutra de metáforas. Por lo pronto, el zeugma se expresa en los versos 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10 y 11. Hipérbaton ligeros en los versos 1, 5, 6 y 11. Este último es quizá el más importante, pues con él termina el poema.

<sup>38</sup> Morfosintácticamente este poema es un hepteto de versos de arte mayor (22, 17, 25, 29, 22 y 21), entre los cuales destaca el último, por ser de trece sílabas. Esta estructura le da un tono discursivo elevado. El polisíndeton acerca los versos, y a la vez cada uno es una enumeración de los momentos que evocan el conjunto. Al igual que en otros poemas, el zeugma y la elipsis permiten la secuencia ágil, dinámica de las enumeraciones, “eres hermosa cuando...”. El acoplamiento de estas figuras permite la idea de concentración de instantes. Es decir, pueden identificarse por separado, y, sin embargo, se observa el apoyo de unas con otras.

<sup>39</sup> El final no podría ser formalmente distinto al resto de la poesía de Gilberto Owen. No se detiene el tono discursivo, hilvanado, el “ritmo hablado” que encuentra Tomás Segovia en esta poesía, observable en los versos de arte mayor y la disminución del encabalgamiento en combinación con los versos de arte menor (4, 5, 6 y 2 sílabas). Tiene cuatro estrofas con un total de trece versos. Aunque hay polisíndeton no es relevante. Lo característico es la anáfora con la que termina el poema: “Tal vez mañana”.

## CONCLUSIONES

Con lo anterior queda demostrada la pertinencia del tema del tiempo y de su permanencia a lo largo de los poemas de *Sindbad el varado*. Pudiéramos puntualizar algunos aspectos tratados en el trabajo, como son los siguientes.

Procuré destacar que el poemario establece un tiempo determinado, el mes de febrero y sus 28 días, primer señalamiento que ubica y da título a cada poema. El tiempo sirve como estrategia para la composición del poemario y, dentro del plano temático, para algunos recursos líricos de Gilberto Owen.

En los primeros poemas, la alusión al tiempo aparece como motivo existencial. Entre éstos, destaca el “Día cuatro, Almanaque”, pues es el poema donde más claramente se percibe la concepción lineal del tiempo, nítidamente construido como motivo existencial.

En el análisis realizado, se estableció que las marcas temporales de los primeros poemas dan cabida a la suspensión del tiempo, así como a la particularidad de introducir la conciencia y la memoria en un trayecto que va, sobre todo, del pasado hacia el presente, lo que fortalece la aparición del tiempo lineal.

También como consecuencia del análisis, anoté que la metáfora y la imagen son, fundamentalmente, los procedimientos

retóricos con que Owen visualiza el tiempo; éstos se mantienen en la mayoría de los poemas, como aquí se ha reseñado. Asimismo, son parte de esta concepción donde se asocian el tiempo, la poesía y la sacralidad.

Conciencia y tiempo son los dos elementos que han guiado la lectura de la poesía de Owen, ambos asociados a su actitud teológica. Mientras la conciencia es perplejidad, afán de comprensión, el tiempo rodea al hombre, de una forma tal, que le permite moverse en él, viajar en él. La convivencia de los hombres sólo ocurre dentro del tiempo, ello nos acerca y nos influye. Cada lugar que ocupamos —sea el familiar, social, etcétera— verifica un cierto modo o forma del tiempo. El poemario de Owen participa de esta idea del tiempo y del trayecto. Su propuesta, como he expuesto en la última parte, es un viaje al interior de sí mismo, a la revelación de la conciencia en su suceder por el tiempo.

Los planteamientos de Mircea Eliade, aunque referidos a los motivos de las religiones y los elementos que las configuran, me permitieron asociar el tema del tiempo, en la poesía de Owen, con la sacralidad; ésta se manifiesta en una actitud, respecto a la vivencia del tiempo, similar a las de las comunidades primitivas o arcaicas. Hay sacralidad en la poesía, o el ejercicio poético es un reconocimiento de la sacralidad, al menos en el asombro que produce la existencia del hombre en el cosmos.

Esta sacralidad tiene sus variantes: el asombro como producto de la situación del hombre en y ante el cosmos, el reconocimiento de la existencia de la divinidad, y el reconocimiento de la poesía como sacralidad; la poesía como medio para hacerse patente ante los dioses del universo y, otra más, la escritura como un ejercicio de lo sagrado. Al menos estos elementos son visibles a través de la lectura de la poesía

de Owen. En ello se reconoce la declaración de Owen al autocalificarse de “conciencia teológica” del grupo Contemporáneos.

La conciencia tiene así tres vertientes: conciencia de sí, conciencia de ser conciencia y conciencia de la poesía. Las tres son infaltables en toda poesía, sin embargo, en Owen, las tres son un solo punto donde se reúnen y se concentran: biografía, mecanismo poético y declaración o compromiso con la escritura, respectivamente. Agréguese el término “teológica” para tener así la caracterización de la poesía que escudriña entre las complejas relaciones del hombre con el mundo y con la divinidad, especialmente la de un poeta que se asoma a sí mismo y plantea su carácter mortal, limitado por el tiempo y por la condición de ser hombre. La poesía se asume como una respuesta a esta condición.

María Zambrano me acercó a lo mismo: la problemática del ser o del hombre. En este sentido me proporcionó claves o asociaciones con la poesía de Owen. Cuando he hablado del recurso literario del instante, de la memoria, del viaje a la inmovilidad, de la conciencia, retomé una idea de Zambrano: la toma de conciencia, el despertar a la realidad sucede en un instante, tiempo fugaz, inasible, en que nos reconocemos, nos encontramos con lo divino; razones de sobra para su sacralización.

Entre los aspectos que consideré para asociar tiempo y sacralidad, está la explicación de que la forma propia de la sacralidad es el mito. Este punto es particularmente importante en relación con Owen, quien en su vida cotidiana —y con mayor razón en su poesía— construía su propia realidad: seleccionaba su nombre, fechas, familiares, estudios, en función de las

circunstancias por las que iba pasando. Para mitificar la biografía de Owen, fue necesario que careciera de tiempo cronológico o profano; lo cual se logró en la poesía mediante el recurso de representar un solo tiempo, el instante, donde lógicamente desaparece el tiempo lineal. Por esta razón, en el poemario, el simulacro de tiempo lineal es el mes de febrero, que en realidad da cabida a otro tiempo, el que remite al tiempo original —*in ello tempore*, escribe M. Eliade—, el momento del origen. El poemario ha creado su propio tiempo original en el mes de febrero.

Todo es instante en la poesía de Owen (y quizá en toda poesía), tiempo que se actualiza con la lectura. Instalado en el instante, el mito de Owen cobra vida, he dicho, recreado a través de elementos biográficos. Con ello, el poeta forja un arquetipo, un modelo con el cual lo identificamos. Sus rasgos son el fracaso, el naufragio, el estatismo, a veces la fuga, el azar, pero también el trayecto —aunque este viaje se realice en el instante a través de la memoria— hacia sí mismo. Se diría que toda la obra de Owen no es sino su propio retrato, una poética que se construye a partir de su autor. La poesía es entonces una manera de situarse en el mundo.

Si los mitos recurren a la ruptura con el tiempo profano, en Owen hay que reconocer un instante, el de la aparición de la conciencia. Contrario al mito tradicional, el mito de Owen atiende a la individualidad, no por ello menos salvable. Lejos de querer convertir su vida en un arquetipo colectivo, intenta salvarlo a través de los recursos literarios. Sabedor de sus dificultades y limitaciones de hombre, acude a la poesía como medio o redención. El mito de Owen es el de un ser mortal. A diferencia del mito antiguo, que configura un dios o un héroe, el prototipo

de Owen es de un ser común, el del hombre señalado con la imagen del marino cojo.

Pero, vaya paradoja, el verso de Owen tiene la estatura de un dios o de un héroe. La poesía o el verso se pone a la altura de la creación; emparentado con los dioses, el verbo ha creado los mitos. Owen no es engrandecido por el mito de un hombre común, sino por el de creador de mitos; por el ponerse a la par de esas grandes figuras, creadores del verbo. Entonces hay que situarse en las coordenadas del mito, pero como creador. Y hay que empezar por anular el tiempo, hacerlo cíclico con la lectura. Cada vez que se lee, el mito de Owen cobra vida, moldeándose con otros mitos formulados por la historia de la cultura y de la literatura; así, los horizontes personales son revividos con los otros mitos. Cada imagen literaria es una visión de sí mismo y del mundo. Creo que éste es uno de los grandes méritos de la poesía de Owen, característica que, además, dificulta su lectura.

¿Dónde radica el carácter religioso de este poeta? Al parecer, está relacionado con el mito cosmogónico. Su actitud es equiparable a la de las comunidades primitivas, concretamente a cómo se explica en éstas la creación del universo. Desde luego que ahora hablo del universo oweniano; he descrito antes cómo se crea este universo. Esta actitud puede ser relacionada con la sacralidad, en tanto que ésta es el reconocimiento de la humana condición ante lo dioses que rigen en el universo. Puede pensarse, a modo de ejemplo, en el paralelismo que existe con el *Génesis* bíblico. La búsqueda del origen, en el sentido de explicar la naturaleza del ser, es la temática común entre estos dos documentos. En el caso de la poesía oweniana, parece ser un simple paralelismo; sin embargo, existe una concepción de

poesía muy ligada con la actitud del poeta que se sitúa ante la presencia de Dios.

¿Qué hay de cierto, podría uno preguntarse, en la actitud de Owen o de su poesía como un distanciamiento de Dios? Pensemos en el “Día cuatro, Almanaque”, quizás el poema más citado en este trabajo, cuando el poeta se lamenta del olvido de Dios —pues el séptimo día, cuando nacen los Owen, Dios descansa. Esta fatalidad no necesariamente es de rechazo al Dios que quiere Owen. Paradójicamente es una cercanía. Esta queja forma parte de un reconocimiento de sí, de su situación de ser hombre, razona a solas, y a través de esa “distancia” plantea su situación individual, biográfica: “todos los Owen”. El efecto final de este discurso es la acentuación de la soledad del hombre. Al caer en la soledad, no le queda sino la memoria. La memoria y la poesía. Owen hace de la poesía su centro, su espacio divino, puro, a través de la cual puede manifestarse plenamente —su manera de razonar respecto a Dios—; encuentra en la poesía su mayor divinidad, el más grande amor, que le ha surgido de manera natural.

En este razonar a solas con respecto a la divinidad —que también hemos visto en el cuarto día—, Owen se coloca en el plano sagrado; el tiempo es su mejor ejercicio poético. El tema de la poesía es el tiempo del hombre en la tierra, somos solamente lo que somos; los poemas son la continuación de otros anteriores; en cien años, los poemas serán vistos de una manera similar.

A esto me refería cuando hablé de Borges y de la eternidad. La eternidad es la visión colectiva de todos los hombres en todos los tiempos, expuesta en la literatura. El valor universal de la poesía de Owen descansa en que su visión del tiempo y

del hombre es a la vez una conjugación de todos los tiempos, todos los hombres en todos los tiempos; detalle que convierte la existencia del hombre y de la poesía en un asunto de corte metafísico. La poesía de Owen, en este sentido, asume la temporalidad del hombre como una eternidad, una sucesión de tiempos simultáneos que representan lo uno y lo múltiple: el yo poético se asume como un yo universal, el yo de todos los hombres; el acontecer es simultáneo, convergente con el tiempo; lo anterior sólo puede explicarse desde la imagen de lo eterno y del yo que es a su vez, el otro yo genérico, universal.

Sólo alguien con una profunda actitud religiosa, una conciencia que ha funcionado como brújula en su vida, sabe para qué ha vivido y cómo. En este sentido, da la impresión de que Owen decidió vivir como vivió porque tuvo claro que era necesario “sufrir” —sin que este término se entienda en un sentido peyorativo o masoquista— o asumir su vida; tiene sentido, si se considera un paso necesario para la salvación.

Poeta que sabe de su situación en el mundo, Owen asume la poesía como un material de vida o, si se quiere, la vida como la sustancia de la poesía; ambos sentidos se conjugan en uno; si Owen algo adoró, veneró, sacralizó fue la poesía; obsesionado por ella, su vida propia fue el motivo central de su escritura. La poesía es religiosamente sagrada —tal es el sentido de los días 12, 22, 23 y 24—. La vida como sustancia de tal sacralidad es concebida como sufrimiento, lo cual no es sinónimo de tragedia; es sinónimo de aceptación, de dar sentido al sufrimiento. En tal dirección, puede decirse que se ha sufrido para dar vida a la poesía, para crearla y, así, revivirse.

Es decir, si bíblicamente el hombre ha roto el pacto con la divinidad, Owen lo restablece, desde su particular interpretación,

con y a través de la poesía. La conciencia teológica sabe plenamente de esta ruptura, pero a la vez propone una nueva divinidad: “que eres tú, que no yo, tuya y no mía, / la voz que se desangra por mis llagas”.

“Sabrán [de] mi vida” no es sólo el lugar común de quien al morir adquiere en nuestra cultura la consideración de los otros mortales, los que aún permanecemos. Es también afirmar que al morir, al terminar el sufrimiento, todo adquirió sentido, tuvo su razón de ser, hay una resurrección. Este modo cíclico explica la paradoja de las palabras de Owen. Me parece que se relaciona con la postura religiosa de Owen, plenamente consciente, al calificarse de “conciencia teológica” de Contemporáneos, distinguiéndose así de sus coetáneos, al tiempo que sitúa y califica el sentido y contenido de su poesía. Así pues, el término “sufrir”, al hablar de Owen, nada tiene de fatalista, sino de una visión optimista, de realización. El sentido de tal sufrimiento ha cobrado forma en la poesía.

El conjunto de elementos que he desarrollado aquí, asociados, es lo que he comprendido como conciencia teológica. Lejos de dar una definición, la he expuesto de esta manera. Las apreciaciones en conjunto sobre la poesía, el tema y manejo del tiempo en *Sindbad el varado*, todo ello constituye el modo de actuar y de ejercer la conciencia teológica.

## BIBLIOGRAFÍA

ARREDONDO, Inés, “Apuntes para una biografía”, *Revista de Bellas Artes*, tercera época, núm. 8, Homenaje nacional a los contemporáneos (México, D.F.: noviembre de 1982), pp. 43-48.

BELTRÁN Cabrera, Francisco Javier, “Gilberto Owen, datos para una biografía”, *Castálida*, núm. 7 (Toluca, México, invierno de 1996), pp. 72-76.

——— “... a la luz del Nevado de Toluca. Los años de Gilberto Owen en el ICL”, *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 10 (Toluca, México, primavera de 1996), pp. 6-10.

BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. 1989 (Cuadernos del Seminario de Poética, núm. 12), 180 pp.

——— *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, 508 pp.

——— *Imponer la gracia, procedimientos de desautomatización en la poesía de Bonifaz Nuño*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987 (Seminario de Poética, Bitácora de Poética, núm. 1), 43 pp.

——— *Guía para la lectura comentada de textos literarios*, México, s. e., 1977, 40 pp.

BEUILER, Maurice E., *Proust*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Col. Los hombres de la historia, núm. 131), pp. 85-112.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978, 260 pp.

——— “La juventud de Contemporáneos”, en *La paja en el ojo, ensayos de crítica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1980, pp. 53-123.

BOLDRIDGE, Effie Jolene, *The poetry of Gilberto Owen* (s.l.), tesis (Doctor of Philosophy) University of Missouri-Columbia, 1970.

CALLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, México, FCE, 1993 (Breviarios, núm. 444), 202 pp.

CAPISTRÁN, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 93), 227 pp.

CEREJIDO, Fanny Blanck y Marcelino Cerejido, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, SEP-FCE-CONACYT, 1992 (La ciencia desde México, núm. 52), 155 pp.

COLLAZOS, Óscar, *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, 1977, 233 pp.

CORONADO, Juan, *Fabuladores de dos mundos*, México, UNAM, Difusión Cultural, 1984 (Textos de Humanidades, núm. 38), 167 pp.

——— *De la poesía a la prosa en el mismo viaje, Gilberto Owen*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 27), 293 pp.

CORREA Pérez, Alicia, “Algunas consideraciones sobre el tiempo en Borges”, *Anuario de letras modernas*, vol. I, UNAM (México, 1983), pp. 25-33.

CUERVO, José Sergio, *El mundo poético de Gilberto Owen*, (s.l.), tesis (Doctor of Philosophy) University of New York at Buffalo, 1974.

DELAS, Daniel y Jacques Filliolet, *Lingüística y poética*, Argentina, Hachette, 1973, 230 pp.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 6a. ed, Barcelona, Labor, 1985 (Col. Punto Omega, núm. 2), 185 pp.

——— *Tratado de historia de las religiones*, 6a. ed., México, Era, 1972 (Biblioteca Era Ensayo), 457 pp.

——— *Mito y realidad*, 2a. ed., Barcelona, Labor, 1992 (Col. Labor, Nueva Serie, núm. 8), 228 pp.

——— *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Alianza/Emecé, 1994 (Libro de Bolsillo, núm. 379), 174 pp.

ESCALANTE, Evodio, “Gilberto Owen o la musa cibernética” en *Ensayos heterodoxos*, tomo I, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1991 (Biblioteca de Letras), pp. 139-147.

EY, Henry, *La conciencia*, Madrid, Editorial Gredos, 1976 (Biblioteca de Psicología y Psicoterapia), 329 pp.

FERNÁNDEZ, Sergio (comp.), *Multiplicación de los Contemporáneos, ensayos sobre la generación*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1988 (Biblioteca de Letras), 241 pp.

FORSTER, Merlin H., *Los Contemporáneos, 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964 (Col. Studium, núm. 46), 145 pp.

Grupo M, *Retórica general*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, 131 pp.

JAMES Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 329 pp.

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, 406 pp.

——— *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (Lengua y Estudios Literarios), 260 pp.

——— “Ojeada al desarrollo de la semiótica”, *Plural*, núm. 48 (México, septiembre de 1975), pp. 6-11.

MARISTANY, Luis, “Contemporáneos extemporáneos”, en “Contemporáneos, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, poesías”, ant., Madrid, Anaya & Mario Muchnik, Ayuntamiento de Málaga, 1992 (Col. Escritores de América), 256 pp.

MOUNIN, Georges, *La literatura y sus tecnocracias*, México, FCE, 1983 (Sección de obras de lengua y estudios literarios), 204 pp.

MONTEMAYOR, Carlos, *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1981 (Col. Cuadernos de Poesía), 134 pp.

——— *Los dioses perdidos y otros ensayos*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1979 (Col. Poemas y ensayos), 139 pp.

MORETTA, Eugene L., *Gilberto Owen en la poesía mexicana, dos ensayos*, México, FCE, 1985 (Cuadernos de la Gaceta), 122 pp.

NAVARRO Tomás, T., *Arte del verso*, 7a. ed., México, Colección Málaga, 1977 (Nobles Temas y Bellas Letras), 187 pp.

——— *Métrica española*, 3a. ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, 581 pp.

OWEN, Gilberto, *Poesía y prosa*, México, Imprenta Universitaria, 1953, 253 pp.

——— *Obras*, México, FCE, 1979 (Letras Mexicanas), 318 pp.

——— *Primeros versos*, Toluca, Cuadernos del Estado de México, 1957, 19 pp.

——— *Cartas a Clementina Otero*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982, 87 pp.

PASCUAL Buxó, José, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, UNAM, 1978 (Cuadernos del Seminario de Poética, núm. 1), 67 pp.

POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Argentina, Paidós, 1979, 215 pp.

PRIESTLEY, J. B., *El hombre y el tiempo*, Barcelona, Aguilar, 1969, 308 pp.

POZUELO Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1988, 294 pp.

QUIRARTE, Vicente, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1990 (Biblioteca de Letras), 241 pp.

——— *Perdese para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco, Serie Humanidades, 1985 (Literatura I), 111 pp.

——— *Peces del aire altísimo, poesía y poetas en México*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1993 (Ediciones del Equilibrista), pp. 143-154.

——— “Eugene O’Neill y Gilberto Owen: el arte de la máscara” en *Ensayos heterodoxos*, tomo II, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1991 (Biblioteca de Letras), pp. 157-168.

RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980, 427 pp. (pp. 240-291).

RIQUER, Martín de, *Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral, 1950 (Col. Estudio de Conocimientos Generales), 86 pp.

ROJAS Garcidueñas, José, *Gilberto Owen y su obra*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1954 (En Tiempo de Cuadrante), 20 pp.

SCHNEIDER, Luis Mario, "Hacia el rescate de Gilberto Owen", en *El infierno perdido, de Gilberto Owen*, México, UNAM, Material de Lectura, 1978 (Serie poesía moderna, núm. 36), 21 pp.

———"Bibliografía de Gilberto Owen", en Gilberto Owen, *Obras*, México, FCE, 1979 (Letras Mexicanas), pp. 295-310.

SCHWARTZ Lerner, Lia, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1986 (Persiles, núm. 149), 207 pp.

SEGOVIA, Tomás, *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, 290 pp.

———"Gilberto Owen o el rescate", *Plural*, núm. 3, vol. IV (México, 1 de diciembre de 1974), pp. 54-61.

———"Owen, el símbolo y el mito", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, No. XXIX (México, 1986), pp. 556-573.

———"Prefacio", en Gilberto Owen, *Cartas a Clementina Otero*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 (Molinos de Viento, núm. 56), pp. 9-28.

SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985 (Vida y pensamiento de México), 411 pp.

———"Gilberto Owen y el Torbellino Rubio". *Vuelta*, núm. 239, Año XX (México, octubre de 1966), pp. 6-12.

TODOROV, Tzvetan, "La poética de Jakobson", en *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981 (colección Estudio), pp. 409-425.

TODOROV, Tzvetan, Walter Mignolo y otros, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987 (Persiles 173, serie Teoría y crítica literarias), 229 pp. (de Miguel A. Garrido Gallardo, "Jakobson y la semiótica literaria", pp. 11-25).

VERDUGO, Iber H., *Hacia el conocimiento del poema*, Argentina, Hachette, 1982 (Lengua-Lingüística-Comunicación), 20 pp.

XIRAU, Ramón, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978, 141 pp.

———*Dos poetas y lo sagrado*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980, 109 pp.

Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1993 (Col. Breviarios, núm. 103), 408 pp.

———*Hacia un saber sobre el alma*, Barcelona, Alianza Tres, 1993, 201 pp.

———*Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992, 153 pp.

———*Persona y democracia, la historia sacrificial*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1988 (Pensamiento crítico/pensamiento utópico, núm. 34), 169 pp.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. ACERCA DE <i>SINDBAD EL VARADO</i>	11
<i>Sindbad el varado</i> y sus críticos	11
Aspectos generales de <i>Sindbad el varado</i>	19
2. LA CONCIENCIA TEOLÓGICA	25
Sobre la conciencia	25
La conciencia teológica	31
3. TIEMPO, POESÍA Y SACRALIDAD	37
El tiempo, elemento estructurante	37
El tiempo "narrativo"	44
La poética del instante	49
La sacralidad y el tiempo sagrado	55
4. EL TEMA DEL TIEMPO EN <i>SINDBAD EL VARADO</i>	71
El tiempo en <i>Sindbad el varado</i>	71
El tema del tiempo en <i>Sindbad el varado</i>	74
Imágenes y metáforas del tiempo en <i>Sindbad el varado</i>	78
5. EL VIAJE: TRAYECTORIA DE LA CONCIENCIA EN EL TIEMPO	89
CONCLUSIONES	157
BIBLIOGRAFÍA	165



