



Número 46 • noviembre 2017

tiempo en la casa

Suplemento de la revista Casa del tiempo

**Y sólo sé que no soy yo:
no ser y estar en
todas las fronteras.
Gilberto Owen
y la máscara del mito**

Francisco Trejo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Francisco Trejo (Ciudad de México, 1987). Estudia la especialización en Literatura Mexicana del siglo xx en la unidad Azcapotzalco de la UAM. Recibió el premio Nacional de Poesía y Novela Manuel Altamirano 2012. Ha publicado los poemarios *Rosaleda*, *La cobija de Ares* y *El tábano canta en los hoteles*. Becario del programa Jóvenes Creadores del Fonca 2014-2015.

Imagen de portada: *Gilberto Owen*, óleo de Roberto Montenegro, 1927.

Rector General: Eduardo Abel Peñalosa Castro. **Secretario General:** José Antonio de los Reyes Heredia. **UNIDAD AZCAPOTZALCO Rector:** **Secretaria:** Norma Rondero López. **UNIDAD CUAJIMALPA Rector:** Rodolfo René Suárez Molnar. **Secretario:** Álvaro Julio Peláez Cedrés. **UNIDAD IZTAPALAPA Rector:** José Octavio Nateras Domínguez. **Secretario:** Miguel Ángel Gómez Fonseca. **UNIDAD LERMA Rector:** Emilio Sordo Zabay. **Secretario:** Darío Guaycochea Guglielmi. **UNIDAD XOCHIMILCO Rectora:** Patricia Emilia Alfaro Moctezuma. **Secretario:** Guillermo Joaquín Jiménez Mercado.

Tiempo en la casa, número 46, noviembre de 2017, suplemento de *Casa del tiempo*,

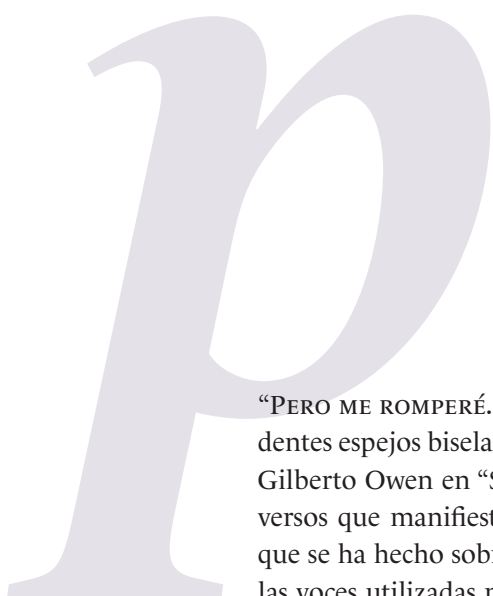
Revista mensual de la **UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

DIRECTOR: Francisco Mata Rosas. **SUBDIRECTOR:** Bernardo Ruiz. **COMITÉ EDITORIAL:** Laura Elisa León, Vida Valero, Rosaura Grether, Erasmo Sáenz (†), María Teresa de la Selva, Gabriela Contreras y Mario Mandujano. **COORDINACIÓN Y REDACCIÓN:** Alejandro Arteaga, Jesús Francisco Conde de Arriaga. **JEFE DE DISEÑO:** Francisco López López. **DISEÑO GRÁFICO Y FORMACIÓN:** Ma de Lourdes Pérez Granados.

Y sólo sé que no
soy yo:
no ser y estar en
todas las fronteras.

Gilberto Owen
y la máscara del
mito

Francisco Trejo



“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”;¹ escribió Gilberto Owen en “Sindbad el varado”, poema fechado en 1942, y parecen ser los versos que manifiestan uno de los intereses más frecuentes en la crítica literaria que se ha hecho sobre la obra de este autor enigmático: ¿quién se oculta detrás de las voces utilizadas por Owen?, ¿qué revelan los diferentes espejos biselados de la granada —espejos que muestran, de manera general, los universos mitológicos de Occidente y de Oriente— frente al rostro de este autor nacido en Sinaloa en 1904?

Con el surgimiento de la poesía moderna, como una placenta asida a la figura del poeta, la esencia del extranjero se convirtió en el discurso de la lírica. El extranjero es interrogado en la poesía de Baudelaire: ¿qué es lo que ama este extranjero? Lo único que parece amar y apreciar son, sencillamente, las nubes, las que van pasando lejos, las nubes que le recuerdan la *sinforma* en la que él mismo vive. Las nubes son su espejo, su semejante. El extranjero es aquel que no toca la tierra y se siente suspendido, etéreo, a punto de diluarse, de llover todos sus llantos posibles. ¿O son estos llantos la única forma que tiene de tocar el suelo, de aterrizar sin moldes y sin estruendo?

El poeta es extranjero del mundo que habita y extranjero de sí mismo, de su mente y de su carne. Errante, la voz del poeta moderno se vuelve un enjambre fónico donde, como hidra maldita, articula el lenguaje desde rostros diferentes. La máscara,

¹ Gilberto Owen, *Obras*, p. 77.

en este sentido, es un recurso que potencia la voz de un espíritu titubeante, quizá confundido frente a una realidad que fractura su identidad:

el yo del poeta se identifica con la conciencia desdichada del individuo frente al avance incontenido del prosaísmo. Como el poeta ya no puede dar batalla contra el mundo, la primera persona del singular, el hablante, desaparece debajo del texto poético [...] el poeta, al no poder ser, aspira a una ontología plural y se enmascara en varios yos.²

La máscara, cabe señalar, es un recurso que también aparece con cierta crisis de identidad, pero no por ello tiene un sentido negativo en la literatura, porque la enriquece. En cierta forma, este recurso funciona para la afirmación de una máscara que se quiebra. Después de reflexionar sobre la cita anterior, Eduardo Milán se muestra desconfiado ante el retorno eufórico del yo en la poesía y lo advierte como un intento unas veces ingenuo y otras riguroso. Parte de este pesimismo que le provoca el regreso del yo tiene que ver con la nueva patria que ha adoptado el poeta: el lenguaje:

El hablante textual ya está identificado con el lenguaje. Las desviaciones biográficas o los testimonios de la tiniebla personal no tienen los efectos esperados porque todo, en un sentido vivencial, se parece en este mundo. El grado distintivo de un poeta frente a otro no radica ya en la diferencia de su experiencia individual, sino en la mayor o en la menor capacidad de manipulación de los códigos poéticos, o sea, el lenguaje.³

Aunque resulte un tanto impreciso atribuir el recurso del enmascaramiento a la poesía del poeta moderno —porque basta recordar que en *La Odisea* es el mismo Odiseo el que cuenta las peripecias de su vida; o, mejor dicho, para contar la vida de Odiseo, el autor de esta joya de la literatura, que muchos atribuyen a Homero, se enmascara con el mismo rostro del héroe,⁴ y es con esa misma voz con la que cantaron los rapsodas de la Antigüedad la biografía de la figura más icónica de nuestra cultura occidental—, es claro que se ha vuelto más complejo; incluso ha sido llevado al extremo por poetas como Fernando Pessoa, a quien no le bastó el universo de los libros para sujetarse de sus protagonistas, sino que él mismo inventó sus propios personajes para enmascarar su yo personal, o para darle forma, ser a partir de esas proyecciones, de esos nombres que son, y no, el suyo.

² Eduardo Milán, *Resistir*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ Este dato lo precisa Anna Caballé en su artículo “La ilusión biográfica” incluido en *Escritura Autobiográfica*, libro dirigido por Manuela Ledesma Pedraz con varias colaboraciones que reflexiona en torno al tema de la literatura autobiográfica. Caballé nos recuerda que es en el comienzo del canto ix donde el lector se encuentra con Odiseo, quien revela que es él mismo el que cuenta su propia historia.

En el caso de Owen podemos advertir la trama de un disfraz más elaborado: un autor que se refugia en la sombra de los mitos permite ver alguna luz autobiográfica entre la masa oscura que erige, lo que Nora Catelli, dentro del marco de reflexiones de Paul de Man sobre la deformación de la máscara y el vacío de ésta que el autor de una autobiografía ofrece a su lector, ha denominado “espacio autobiográfico”.⁵ A este ocultamiento autorreferencial que hallamos en la obra de Owen, frente a la alegoría de los mitos, sumamos un segundo plano: el disfraz del lenguaje, que es usado para la construcción de una figura; pero este artefacto, de acuerdo con Nietzsche, carece de precisión y se vuelve una limitante para llegar a la expresión de la verdad, lo que provoca que lo que se construye surja retorcido, creando un efecto de ambigüedad, como el que causan las esculturas de Hans Bellmer —una muestra de la creación artística en medio de conflictos bélicos—. Es decir, lo que construye el lenguaje nace, a su vez, desarticulado por su misma esencia, semejante a Néfele, personaje de la mitología griega que Owen toma de referencia para escribir su entrañable *Novela como nube*, un personaje que curiosamente hace un juego de espejo con la diosa Hera, quien es la fuente del destino de Ixión. Néfele es Hera, pero construida con la materia inasible de una nube, como el mismo lenguaje, como la identidad del poeta que se oculta tras los mitos y el discurso poético.

Aunado a lo anterior, mucho se ha hablado de las limitantes que la teoría autobiográfica pone al género de la poesía desde la aparición de *El pacto autobiográfico*, instaurado por Philippe Lejeune en 1975; sin embargo, a pesar de que el concepto mismo de autobiografía da exclusividad a la prosa, la crítica se ha encargado de proponer nuevas lecturas de la poesía con este referente, de manera confiable, como lo señala Dominique Combe:

El concepto de *yo lírico* aparece entonces dirigido de lleno contra el lirismo autobiográfico, particularmente contra la posibilidad de una poesía autobiográfica en sentido estricto, de acuerdo con la definición del pacto autobiográfico propuesta por Philippe Lejeune. El criterio autobiográfico, en efecto, descansa en la identidad entre autor, el narrador y el personaje, confundidos en el empleo de la primera persona. Pasando por alto la dimensión narrativa, atenuada o ausente del lirismo, la definición de Lejeune puede aplicarse a la poesía lírica, si, más allá del presupuesto según el cual en el poema es el “hombre mismo” quien habla, planteamos la cuestión del poema lírico autobiográfico.⁶

Por su parte, Owen encontró cierta incertidumbre frente a las fronteras de dos géneros literarios que cultivó —la poesía y la novela—, misma que elucidó en una carta dirigida al hondureño Rafael Heliodoro Valle, fechada en 1949: “la neuma poesía, en realidad, no viene a ser sino una novela de misterio en la cual se nos dan todos

⁵ Nora Catelli, *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, p. 229.

⁶ Fernando Cabo Aseguinolaza, *Teoría sobre la lírica*, Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 139.

los datos, pero se nos deja a cada cual encontrar la propia solución”.⁷ ¿Acaso no es este misterio narrativo el mismo que revelan los estudios de la autobiografía, como los que ha realizado Sylvia Molloy? No existe, entonces, la necesidad de separar la poesía de la narrativa para desarrollar nuevas visiones alrededor de esta teoría que ha generado un gran debate en las últimas décadas.

Uno de los primeros en tratar el tema autobiográfico en la obra de Owen fue Tomás Segovia; para este poeta del exilio español, el *Perseo vencido* del miembro de Contemporáneos “constituye toda su obra de madurez y [...] allí se encuentra lo más personal que pudo expresar”.⁸ Esto personal que hay en la poesía de Owen en la actualidad se acerca mucho a la “autoficción”, término que Manuel Alberca ha recuperado de Serge Doubrovsky,⁹ por medio de la cual Owen “narra su vida, y se la narra de una manera ritual, legendaria, casi mítica”.¹⁰

Al estudiar la obra de este poeta del norte, es el desconocimiento de sus referencias biográficas, situación por la que él manifestaba tranquilidad, pues deseaba “ser un poeta desconocido”.¹¹ Muchos de los datos que se precisan sobre su vida los dio él mismo en diferentes cartas que se incluyen en su obra completa, y que se corroboran en su poesía; en *Perseo vencido*, sobre todo. Por esto, quizá sea más conveniente considerar la autoficción —casilla ciega de la teoría de Lejeune que se ha llenado con el ingenio de la literatura— en su poesía y no abiertamente la autobiografía.

Junto a este tema de las referencias personales de Owen en su obra, necesariamente está el universo de los mitos, como se ha mencionado en líneas anteriores. En el ejercicio epistolar del poeta existe una sentencia que ha sido citada repetidas ocasiones por la crítica, y es aquella en la que él se autodenomina “la conciencia teológica de los Contemporáneos”.¹² Aunque han derivado diferentes interpretaciones sobre esta conjetura que nació luminosa y, por lo mismo, siguiendo a Owen, destellante y cegadora —“Son las cosas demasiado diáfanos las que no se ven, aire, cristal, poesía”—,¹³ ésta puede indicar que él, más que cualquiera de los de su grupo, como un rapsoda, tuvo el dominio de los mitos y la voluntad de reinventarlos a su conveniencia, de cantarlos desde la perspectiva de su conciencia y entregarlos a los hombres de su tiempo.

Los mitos retomados por Owen para el desarrollo de su obra, generalmente atienden a dos aspectos; el primero de ellos es traer a su plano inventivo personajes que son el doble de otro. Ya se mencionó con anterioridad el mito de Ixión, en el que existen dos Heras: la real y Néfele, la nube, que es copia de la diosa y con la cual,

⁷ Owen, *Op. Cit.*, p. 288.

⁸ Tomás Segovia, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, p. 18.

⁹ Manuela Ledesma Pedraz, *Escritura autobiográfica*, p. 56.

¹⁰ Segovia, *Op. Cit.*, p. 21.

¹¹ Owen, *Op. Cit.*, p. 290.

¹² *Ídem*.

¹³ Gilberto Owen, *Novela como nube*, p. 26.

en su sentido alegórico dentro *Novela como nube* —escrita en 1926 y publicada hasta 1928 en la revista *Ulises*—, termina casado Ernesto, el protagonista con la máscara de Ixión. Esta novela, en la que abundan metáforas y alegorías en torno al espejo, hace hincapié en la reflexión sobre la falta de identidad del mexicano de la posrevolución,¹⁴ por eso Owen nos presenta un personaje que no puede reflejarse de manera nítida, ni tampoco puede asir a la figura femenina que desea, por lo que se ve envuelto en una confusión que lo conducirá a su propio Tártaro: el matrimonio.

Otro personaje de la mitología griega que sale a flote de manera frecuente en *Novela como nube* es Narciso, que también encuentra un doble en sus diferentes reflejos donde se muestra deformado. Ernesto es, además de un Ixión, un Narciso que constantemente está reflejándose en diferentes objetos que fungan como espejos: sus zapatos, un ojo, la lente poliédrica de una botella, etc. Aparecen, en esta narrativa que Alberto Ruy Sánchez ha definido como una “prosa de intensidades”,¹⁵ por lo menos 14 alusiones al espejo y sus efectos.

Volviendo la óptica hacia la construcción de espejos, la intratextualidad en el trabajo de Owen es un ejercicio constante, y se observa claramente en “Regaño del viejo”, que dialoga con *Novela como nube*: “Cántaros de lecheras sonámbulas. Narciso / sin espejo y ya flor en el estanque”,¹⁶ “sordos y ciegos, íbamos, seductores de nubes, / y él se uncía a mi rueda alegremente / cuando nos tocaba perder”.¹⁷ Estos versos mencionan a Narciso y a Ixión —condenado a dar vueltas por el Tártaro, atado en una rueda de fuego—, personajes que son aludidos constantemente en la novela, porque son la base alegórica del personaje primario. En este sentido, un texto es espejo de otro que se transmuta al verso o a la prosa. Ejemplos de intratextualidad como éste, se encuentran en toda la obra oweniana.

Un cuarto personaje, que no pertenece a la mitología griega, o no de manera directa, es Sindbad, figura importante de Oriente Medio que adquirió popularidad por su inclusión en *Las mil y una noches*. Como los demás arquetipos mencionados, Sindbad, comerciante adinerado, cuenta la historia de sus 7 viajes y sus hazañas a otro hombre llamado Sindbad, quien tiene el oficio de porteador. Es así como ambos hombres —que parecen ser el mismo—, uno rico y el otro pobre, se convierten en el motivo de una de las historias más importantes de la tradición árabe. Asimismo, esta obra literaria es espejo de *La Odisea*, con algunas variantes que la sitúan en la cultura arábiga, pues los dioses griegos se transforman en Alá.

¹⁴ Frente a esta problemática de la identidad endeble, un año antes de que Owen escribiera *Novela como nube*, José Vasconcelos publica *La raza cósmica* como respuesta al mismo fenómeno de carácter psicosocial. Esta idea también se relaciona con lo anterior mencionado del artista polaco Hans Bellmer, que con su arte buscaba mostrar a la sociedad la deformación del hombre, su falta de identidad, tal vez, en el contexto de la guerra.

¹⁵ Alberto Ruy Sánchez, *Al filo de las hojas*, pp. 70-78.

¹⁶ Owen, *Obras*, p. 97.

¹⁷ *Ídem*.

La adaptación de *La Odisea* a la cultura árabe es muy parecida a la que Owen hace en su *Sindbad*: un personaje detrás de otro, un doble deformado y opaco, con muchas grietas. Inclusive, el mismo Owen cruza ambas historias a lo largo de “Sindbad el varado”, cuando, por ejemplo, en algunas ocasiones, el personaje principal, el marinero náufrago, hace mención de las sirenas —que son la metáfora de algunas cataratas recordadas por la voz lírica y que en sí mismas son espejos, por su semejanza—, de Ítaca y de Nausícaa, personaje importante de *La Odisea* que encuentra a Odiseo en la playa y lo lleva con su padre Alcínoo para que lo embarque, al fin, rumbo a su natal Ítaca: “Tanto sentir en ascuas, / tantos paisajes malhabidos / tantas inmerecidas lágrimas. / Y aún esperan su cita con Nausícaa / para llorar lo que jamás perdimos”,¹⁸ escribe Owen, disolviendo las fronteras de los relatos que trama en el texto.

El cruce de historias, este complejo trama intertextual, que se entrelazan en “Sindbad el varado” genera el efecto de la multiplicidad de un espejo frente a otro, pues por lo menos se advierten las máscaras de cinco personajes de diferentes fuentes, pero con la misma raíz mitológica de un náufrago modelo: los ya mencionados y más evidentes Sindbad y Odiseo, Jonás y Noé, de origen bíblico, y Hefesto, de origen griego. De Jonás —personaje que, por desobedecer a un mandato de Dios, es arrojado al mar y devorado por una ballena que días después lo vomita en una playa— se hace mención en “Día veinticinco”: “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”,¹⁹ mientras que de Noé, el sobreviviente del diluvio que quedó varado sobre los montes de Ararat, escribe en “Día dos”: “Varado en alta sierra, que el diluvio / y el vagar de la huida terminaron”,²⁰ además de hacer mención, en “Discurso del paralítico”, de los días en que Dios hizo llover sobre la faz de la tierra: “Los barcos vagarán sin puerto y sin estela / —pues yo estaré entre su quilla y el agua— / 40 noches y 40 días, / hasta la consumación de los siglos.”²¹

En cuanto a Hefesto —hijo de Hera que, según algunas versiones, fue lanzado al mar por ésta desde el Olimpo y rescatado por otras divinidades tras varios días de su inmersión por las aguas (situación que le provocó la cojera)— se hace alusión a su relato en el verso final de “Día veintisiete”: “Mañana habrá en la playa otro marino cojo”.²² Estos cinco marineros: Odiseo, Sindbad, Jonás, Noé y Hefesto, son algunos ejemplos de arquetipos que entran en la categoría de las múltiples versiones, o personajes espejo que, en la encrucijada de sus historias que recupera Owen, no se

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 70.

²¹ *Ibid.*, p. 90.

²² *Ibid.*, p. 87.

distinguen el uno del otro, porque todos son el mismo náufrago.

El segundo aspecto, señalado de manera constante por la crítica, es el viaje, que también es paradoja y transformación. Carlos Fuentes ha hablado del “viaje inmóvil”²³ al referirse a los efectos del desplazamiento que crea la literatura, ya que el autor es el viajero que no se mueve y consigue una metamorfosis de la naturaleza mediante la imaginación. Aludiendo a Lundkvist, escribe:

El viajero inmóvil usa la metamorfosis para salir de la paradoja (viajar sin moverse) y encontrar el símil; pero, siendo un poeta, quiere, además, unir los dos términos de la comparación en una metáfora. Así nos damos cuenta de que el poeta es el habitante de la inconsciencia de Lundkvist, el poeta es el viajero que no se mueve, el poeta es el tentador de la paradoja, el poeta es el hechicero de la metamorfosis, pero el poeta es, también, el juez que no caerá en la trampa de las fáciles identificaciones.²⁴

De igual manera, Antonio Cajero dice que “los conceptos de viaje y movimiento no necesariamente coinciden en la visión oweniana; para Owen será posible moverse y viajar a un tiempo o bien viajar en la inmovilidad”.²⁵ La voz lírica utilizada por Owen, en el caso de “Sindbad el varado”—una voz que intercala cuestiones autobiográficas del autor con la reconstrucción del mito, es decir, la imaginación—, se mueve en la memoria. El Sindbad de Owen está varado en la errancia de los recuerdos, y es aquí donde la paradoja permite la construcción de personajes encaminados a la transformación, como resultado del viaje. Este devenir es evidente, de nueva cuenta, en el mito de Odiseo.

El desplazamiento imaginario de la voz lírica, enmascarada en el arquetipo mítico, tiene la impresión de su transformación y va dejando testimonio de ello en la “Bitácora de febrero”, un febrero de año bisiesto que se complementa con “Tres versiones superfluas (para el día veintinueve de los años bisiestos)”, el apartado tres de *Perseo vencido*. Un personaje central de este libro, que en su trasfondo simboliza el desplazamiento y la metamorfosis, es Ruth, pieza clave dentro de la cosmovisión judeocristiana, alrededor de la cual Owen escribe “Libro de Ruth”, un poema en el que la máscara de Booz es utilizada por el poeta para enunciar el amor y el deseo hacia la persona a la que se dirige la voz lírica, una Ruth que a su vez usa la máscara del personaje bíblico.

Ruth representa el exilio de una identidad, ya que su historia narra cómo cambia su pensamiento y su creencia moabita por adoptar las leyes de Jehová y las costumbres del pueblo israelí, al que pertenecían sus dos esposos, Malón, el primero, y —una vez muerto éste y tras el largo viaje que hace de Moab a Canaán con

²³ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁵ Gilberto Owen, *Perseo vencido*, p. 18.

Noemí, su suegra— Booz, el segundo. Atendiendo a esta diégesis, son notorios dos modos de exilio en Ruth, uno móvil y el otro inmóvil; es decir, uno claramente de desplazamiento y el otro espiritual, de cambio de cultura, religión y costumbres, principalmente.

Un par de personajes más, motivo poético para Owen con esta misma esencia, son Adán y Eva, de los que no hace falta ahondar sobre su exilio del Paraíso, mismo que los llevó a ser otros, distintos en el pecado. Aparte de esta dupla de paradigmas de la mitología bíblica se encuentra otro par de ejemplos que pertenecen a las culturas griega y judeocristiana, pero que se cruzan en algún punto: Orestes y el hijo pródigo.

En “Regaño del viejo”, el yo lírico de Owen menciona a Pílates, el compañero fiel de Orestes: “Conmigo a mi lado / y sentirme solo. / Tan fiel compañía / que me fui yo, Pílates”,²⁶ y lo nombra de nuevo en la carta, antes citada, dirigida a Elías Nandino: “Creo haber sido la conciencia teológica de los Contemporáneos, y quiero recordar para ti, de quien seguiré siendo llamado Pílates, que una tarde le expliqué a Xavier²⁷ que era mortal”.²⁸ En la mitología griega, Pílates es, a su vez, como una figura espejo de Orestes, porque vivieron juntos desde pequeños y siempre fueron fieles compañeros, conciencia mutua. Durante la guerra de Troya, por circunstancias que varían en las versiones que existen sobre el universo helénico, Orestes sale de Micenas a causa del adulterio de su madre Clitemnestra, quien, según algunas fuentes, tenía la intención de asesinarlo para amenizar su relación con Egisto, amante suyo y asesino de su esposo Agamenón. Orestes, siendo joven, regresa a Micenas acompañado de Pílates para vengar la muerte de su padre. De nuevo tenemos en la obra de Owen un personaje que se exilia y regresa siendo distinto; es decir, con una identidad diferente a la de su principio.

Por otro lado, la parábola del hijo pródigo habla del hijo menor de un hombre que reclama su herencia para irse a otro país y, tras gastar lo dado por su padre y padecer hambre, regresa a su punto de partida para decir que ha pecado y que merece ser tratado como un jornalero. Pero su padre ordena a sus sirvientes que lo vistan y realicen una fiesta por su regreso, insistiendo en puntualizar, debido al reclamo de su hijo mayor, que su hijo estaba muerto y volvió a la vida, que estaba perdido y fue hallado. Este autoexilio del hijo pródigo es la fuente de la transformación significativa de su conciencia.

Como este personaje que, metafóricamente, estaba muerto y fue regresado a la vida, está la figura de Lázaro de Betania, recuperado por Owen en “Lázaro mal redivivo”. La historia de la resurrección de Lázaro parece ser la base poética del hijo pródigo; en su raíz, esta historia se liga con diferentes mitologías, como la griega,

²⁶ Owen, *Obras*, pp. 96-97.

²⁷ La relación de amistad de Owen y de Xavier Villaurrutia era muy estrecha, semejante a la de Orestes y Pílates.

²⁸ Owen, *Obras*, p. 290.

en las que diferentes personajes regresan de la muerte. Se observa aquí, de nueva cuenta, cómo una máscara se coloca sobre otras.

Llama la atención un personaje que tiene paralelismos con el hijo pródigo, y que también es de origen bíblico, de suma importancia. Se trata de Jacob, un hombre que experimenta un cambio en su nombre propio, elemento sustancial para la construcción de la identidad de un individuo. El penúltimo texto de “Sindbad el varado” tiene el subtítulo de “Jacob y el mar”, y en esta simple referencia encontramos el mismo aspecto del viaje como fundamento del cambio decisivo en un personaje. Jacob y Esaú, hermanos mellizos, hijos de Isaac y de Rebeca, se disputaban la primogenitura, la que correspondía al segundo de ellos y que perdió al vendérsela al primero por un plato de lentejas. Cuando Isaac está a punto de morir es engañado por Jacob y le da la bendición a éste como primogénito. Al enterarse Esaú del acto, estalla en cólera y pretende matar a su hermano, orillándolo a exiliarse. Este desplazamiento de Jacob lo llevó a experimentar un cambio importante en su vida, hasta convertirse en el padre de los israelitas, pueblo que recoge el nombre otorgado por Dios a este personaje: Israel, tras triunfar en una batalla contra un ángel. Al igual que Ruth, Jacob experimenta dos exilios: el de desplazamiento físico y el espiritual, a partir de su cambio de nombre.

En relación con la misma conjetura que se ha venido desarrollando, también está otro personaje aludido por Owen, de manera muy sutil, en “Sindbad el varado”, cuando el yo poético dice:

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.²⁹

La máscara que parece utilizar Owen para enunciar este fragmento es la del dios Apolo, el perseguidor de la ninfa Dafne. Estos personajes de la mitología griega protagonizan una de las metamorfosis, de todas las recuperadas por Ovidio, más célebres de la literatura occidental. Con motivo de venganza, Cupido castiga a Apolo por su soberbia y hace que se enamore de Dafne, la hija del dios Peneo que lo rechaza de manera absoluta, respondiendo a su seducción con un desplazamiento. Transformada en un árbol de laurel, después de una larga persecución, el dios del sol la pierde para

²⁹ *Ibid.*, pp. 80-81.

siempre, mientras coloca en su frente unas hojas del árbol de su aflicción. En el texto citado, Owen escribe sobre un personaje que le dice a otro cómo actuará frente a su retrato después de su muerte. La voz hace énfasis en que el destinatario del texto, que parece ser el ser amado, Dafne, descubrirá su frente que una vez “amaneció en laureles junto a la medialuna”³⁰ de su seno.

En resumen, ambos aspectos mencionados, el personaje espejo —es decir, del que hay un doble— y el viaje como transformación de un personaje —del que, en este sentido, también existe una segunda versión—, se conjugan en la obra de Owen para formular la poética de una voz, de un yo, que duda de sí mismo y se refugia en otras identidades para hacer sólida su existencia o, simplemente, para dirigirse “hacia sí mismo con una especie de ansia por conocerse, pero no tanto como él mismo sino como la alteridad del lenguaje que lo constituye”,³¹ como señala Erik González Martínez en un estudio que explora las semejanzas de poética —el uso del enmascaramiento como recurso— entre León de Greiff y Owen. Como se sabe, este último vivió en algunos países de América Latina y murió en Filadelfia en 1952. En su condición de hijo pródigo, el vate sinaloense entabló diferentes relaciones con poetas del extranjero, como lo hizo con De Greiff; pero a diferencia de otros poetas que salieron de México y legaron una obra vasta, Owen, como José Gorostiza, sólo cuenta con una breve producción literaria, pero mayor en múltiples sentidos.

Con base en lo anterior, podríamos decir que Owen, al vivir en medio de una guerra civil, misma que lo obligó a mudarse de su tierra natal junto con su madre y su hermana —experimentar diferentes exilios, incluso los de su propio cuerpo disfrazado de arquetipos en el momento de la creación literaria—, encontró su patria y su identidad en los clásicos de la literatura antigua. Tomás Segovia diría del autor de *Línea* y *La llama fría* que “el mundo de sus poemas está poblado de seres, situaciones y eventos que son figuras de la vida humana, por supuesto social y por supuesto antropológico”.³² Si existe algo valioso en las diferentes mitologías creadas por las culturas originarias es la sustancia de lo humano que se ha de repetir una y otra vez sin importar cuántos años cumpla la humanidad, pues el miedo, el deseo, la locura, la desesperación, la ira, el amor, la soledad, todo aquello que manifiestan los mitos —también mediante alegorías y máscaras, que van de un minotauro a una medusa y de un monstruo marino, como Caribdis, a un dios que se transforma en cisne— son el verdadero rostro del hombre.

El trasfondo de la poesía de Owen, su compleja consistencia y su intención, recuerdan el ejercicio autobiográfico que realizó Victoria Ocampo y que ha estudiado de forma singular Sylvia Molloy, ya mencionada líneas arriba. En sus estudios,

³⁰ *Ídem*.

³¹ Erik González Martínez, “La poesía de León de Greiff a la luz de otras poéticas latinoamericanas marginales”, p. 58.

³² Segovia, *Op. Cit.*, pp.83-84.

esta investigadora argentina ha relacionado el deseo profundo de Ocampo por ser actriz —ante su falta de posibilidades para una mujer de su época por las restricciones sociales— con la manifestación de un enmascaramiento, parecido al de Owen, en el que retoma diferentes personajes para deformar su propia identidad. Molloy dice que:

La autobiografía no depende de los sucesos, sino de la *articulación* de estos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para ver' mi existencia.³³ En cierta forma, ya he sido relatado' por la misma historia que estoy narrando.³⁴

Tanto Ocampo como Owen se relacionan en este ejercicio que podríamos llamar de “poéticas del yo ambiguo” en el que las mismas voces generan este efecto de oscurecimiento: “Y sólo sé que no soy yo”,³⁵ “No ser y estar en todas las fronteras”,³⁶ “no sabré el final de ese nocturno que empezaba a dibujarme, / ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi rostro”.³⁷ De este modo, Owen es también partícipe de:

Esta contaminación tan elemental entre lo que más tarde Ocampo habrá de establecer como categorías complementarias y a menudo intercambiables, *lo vivido y lo leído*, tendrá consecuencias en otros campos. Así, como lo vivido se cuela en el libro, también lo leído protege del ataque de la experiencia directa y en ciertos casos llega a remplazarla.³⁸

Sin duda, Molloy ha generado grandes aciertos para entender este tipo de escrituras del yo, pues justamente Owen parece naufragar, como su Sindbad, en el universo de lo que vivió y lo que leyó; principalmente los mitos que lo convirtieron, y lo confirmamos, en la “conciencia teológica” de su grupo.

Por último, la obra de Owen es una de las más interesantes de su tiempo y en la actualidad sigue generando fascinación en sus lectores y en sus críticos. La inteligencia y la estética de los autores de Contemporáneos han horadado fuertemente nuestras letras nacionales y son un referente obligatorio para todo aquel que desee incursionarse en el estudio de la poesía mexicana.

Pocas obras consiguen una arquitectura tan ambiciosa como *Perseo vencido*, en la que se encuentra la reunión de varias cosmovisiones (la griega, la judeocristiana

³³ Esta conjetura coincide con la cita de Erik Martínez González que encuentra en párrafos anteriores.

³⁴ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, p. 16.

³⁵ Owen, *Obras, Op. Cit.*, p. 104.

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁷ *Ibid.*, p. 84.

³⁸ Molloy, p. 82.

y la árabe) asimiladas por un mismo sujeto creativo, parecido a lo que hizo Dante en *La divina comedia*. En este sentido, es Owen un autor clásico que portó la máscara más antigua de la humanidad mediante los mitos; y si de tal simiente primigenia e indestructible partió el poeta más grande del norte del país, es un hecho casi inobjetable que su poesía contenga la misma esencia de la eternidad. ▲▼

Bibliografía

- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Teoría sobre la lírica*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- Catelli, Nora, *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993.
- González Martínez, E. (enero-junio 2017). "La poesía de León de Greiff a la luz de otras poéticas latinoamericanas marginales." *Estudios de literatura colombiana* 40, pp. 45-62. DOI: 10.17533/udea.elc.n40a03
- Ledesma Pedraz, Manuela, *Escritura autobiográfica*, España, Universidad de Jaén, 1999.
- Milán, Eduardo, *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE / COLMEX, 1996.
- Owen, Gilberto, *Novela como nube*, México, UNAM, 2004.
- Owen, Gilberto, *Obras*, México, FCE, 1979.
- Owen, Gilberto, *Perseo vencido*, edición crítica y estudio de Antonio Cajero, México, El Colegio de San Luis, 2010.
- Ruy Sánchez, Alberto, *Al filo de las hojas*, México, SEP, 1988.
- Segovia, Tomás, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE, 2001.