



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

ACERCAMIENTOS A GILBERTO OWEN Y SU
POEMA *LIBRO DE RUTH*

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS

PRESENTA: JESÚS GARRIDO GATICA
MATRÍCULA: 95328537

ASESOR DE TESIS: DOCTOR EVODIO ESCALANTE

MÉXICO D.F.

MAYO-JUNIO 2004.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

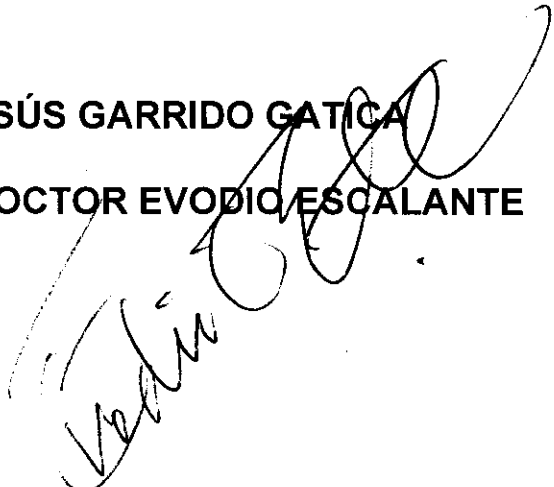
**ACERCAMIENTOS A GILBERTO OWEN Y SU
POEMA *LIBRO DE RUTH***

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS**

PRESENTA: JESÚS GARRIDO GATICA

ASESOR DE TESIS: DOCTOR EVODIO ESCALANTE



MÉXICO, DISTRITO FEDERAL

MAYO - 2004

AGRADECIMIENTOS:

A mis Padres y Familia, en especial a mis Abuelos.

A la comunidad de la UAM-I, es especial a su excelente planta docente .

A la Literatura.

A los Amigos, que me apoyaron muchas veces.

ÍNDICE

	Pág.
JUSTIFICACIÓN	1
INTRODUCCIÓN	3
1. TRADICIÓN DEL POEMA LARGO EN LA LÍRICA MEXICANA	7
1.1 El Fenómeno Poético y El Poema Largo	37
1.2 Rasgos Específicos del Poema Largo	59
2. <i>LIBRO DE RUTH</i> : LA SORPRESA DEL POEMA LARGO	77
2.1 Hallazgos y Conclusiones del <i>Libro de Ruth</i>	103
HOMENAJE	113
4. BIBLIOGRAFÍA	
4.1 Bibliografía Directa	114
4.2 Bibliografía Indirecta	115

JUSTIFICACIÓN

¿Cuáles son los beneficios que este trabajo proporciona? ¿Por qué es útil este trabajo? ¿Qué aporta esta nueva investigación?.

El presente trabajo es resultado de los conocimientos adquiridos a lo largo de varios trimestres en la Licenciatura en Letras Hispánicas en la UAM-Iztapalapa. Al final de este largo esfuerzo es en Gilberto Owen y su poema **Libro de Ruth** donde cristalizan todos estos trabajos de investigación literaria en el terreno de la lírica.

Me decidí por Gilberto Owen y su poema **Libro de Ruth** porque hace un manejo muy peculiar del idioma español hablado en México, lo cual me parece muy digno de estudio. Y ello ocurre, como “ejemplo” de su obra entera, en el texto citado.

El título de este trabajo es **Acercamientos a Gilberto Owen y su poema *Libro de Ruth*** porque el enfoque con que abordo al ya citado autor y obra es ecléctico: Se utiliza desde el más sencillo análisis estilístico, hasta el trabajo de investigación multifacético que utiliza las citas de autores pertenecientes a campos del saber que no son los de la especificidad literaria. Algunos de estos campos son los de la sociología y la filosofía, en versiones de renovación vital, política, estética. Algunos de estos autores son Baudrillard y su nuevo enfoque acerca del signo, Foucault y su análisis del poder, Barthes y su análisis estructuralista, etc.

Esta elección temática está basada en la necesidad de condensar, en un “texto final”, conocimientos, puntos de vista, lecturas, investigaciones y formas de acercarse a un escrito que me dio el estudiar la Licenciatura en Letras Hispánicas.

Hablamos de una *finalidad* del texto precaria siempre, porque, al igual que el “corpus” literario, el trabajo de investigación y crítica *nunca se termina, sólo se abandona*.

Son múltiples los beneficios que este trabajo proporciona a su probable lector: La satisfacción de leer en un estructurado “compendio” múltiples actos de conocimiento que nacieron en clases y lecturas, en conversaciones extramuros, en una Licenciatura en Letras Hispánicas en la UAM-Iztapalapa. De la utilidad y aportaciones de esta investigación trasvasada en tesis hablo a continuación.

INTRODUCCIÓN

Pocos proyectos son tan generosos como los que se enfocan a las Humanidades en los actuales tiempos. Mi experiencia en la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa fue de particular enriquecimiento conceptual, teórico y humano, pues en sus aulas se unieron el rigor académico y el gusto por la profesión de las letras, junto con algo aún más importante: La capacidad de los profesores para transmitir una metodología de estudio que une conocimiento teórico y práctico a la vez. Todo ello redundaba en beneficio de los alumnos por la utilización de este método en sus propios ejercicios profesionales, cuando han completado su ciclo de conocimiento académico en la UAM-I.

Los hallazgos pertinentes fueron el ahondar más en el fenómeno poético. Este *ahondamiento* fue dado por un incesante ejercicio de lectura y escritura generado al interior de los cursos por trimestres de la Licenciatura. Lo repito: Pocos proyectos más generosos que los de la Universidad Pública, y ejemplo de ello es la UAM-I, con su Profesorado, su comunicación entre alumnos, sus Centros de Documentación, estos últimos valiosos, sobre todo, por su especialización y autonomía.

El primer capítulo busca responder a: ¿Qué características tiene el poema largo en México? ¿El por qué de la inclusión de la pregunta? Porque el poema **Libro de Ruth** es un poema largo, y es un texto que pertenece a la tradición lírica más propiamente nacionalista, entendida esta en un plano estético. Elaborar una revisión de la tradición del poema largo en la lírica mexicana, así sea somera, me pareció algo de vital importancia, pues es la corriente principal de la que se desprenderán después las dos vertientes del capítulo en cuestión. **El Fenómeno Poético y El Poema Largo** es un subcapítulo, un apartado en el que se revisan algunas aportaciones teóricas, filosóficas y estéticas, que algunos poetas y estudiosos literarios han aportado al esclarecimiento de este ejercicio humano-milenario que es la literatura. Este subcapítulo abarca el

análisis del fenómeno poético, análisis que puede ser útil a un lector *novel*, y agradable a un entendido en la materia, así también como el descubrimiento conceptual, el desciframiento aventurado, parcial y honesto, de los *mecanismos* de construcción del poema largo.

El estudio entiende al poema largo como una construcción a largo plazo, *producida*, educada por el continuo y antiguo transcurso de la literatura.

El segundo subcapítulo, **Rasgos Específicos del Poema Largo**, pretende poner en claro los principales rasgos, los específicos, del poema largo, referidas todas las hipótesis, claro está, a los sitios en donde fueron creadas y *ejemplificadas*: Los poemas mismos. El dar algunas aseveraciones de carácter general no implica el que sean verdades absolutas o imperecederas. Entre las múltiples enseñanzas de la literatura está la de que el lenguaje es mutación, cambio estético.

En el capítulo segundo, **Libro de Ruth: La sorpresa del poema largo**, se hará un análisis específico del **Libro de Ruth**, este se centrará en el fondo y en la forma, en la pluralidad temática-semántica de la obra, en su estructura literaria, todo sugerido por la lectura, variadamente interpretativa, del poema mismo. Se habla, en el título del capítulo, de una sorpresa en el **Libro de Ruth**, poema largo, en el sentido de un arrobamiento estético ante una obra que ha sorteado, con acierto, dos dificultades literarias:

Primera: Dejar al poema con las estrofas esenciales. El construir, a través de “apartados”, un poema largo en el que el tono, la vibración emotiva y el interés lírico nunca decaen. Ello porque el autor dejó a su creación con las estrofas esenciales.

Segunda: El trabajar, de una manera muy lograda, con uno de los más socorridos y antiguos temas de la humanidad: El amor, que en el caso del **Libro de Ruth**, constituye toda una historia “cifrada” (¿en todo verso se resume una

novela?), historia que recorre muy variados registros sentimentales: Espera . . . Encuentro . . . Plenitud . . . Soledad . . .

En el subcapítulo de esta segunda parte de la tesis (2.1) es donde vierto el caudal de hallazgos y conclusiones acerca del **Libro de Ruth**; hallazgos que no pretendo ser el único en leer en el poema de Owen; conclusiones que se circunscriben a la lectura de las metáforas literales, y a las asociativas, del poema en cuestión. Entre estos hallazgos y conclusiones se sitúan opiniones y comentarios de carácter general acerca del poema estudiado, así como también acerca del fenómeno lírico, y se desglosa el trabajo de investigación realizado alrededor de él en la tesis presente.

Entre esos aspectos se analiza la creativa relación dialéctica entre *fondo* y *forma*, que sólo artificialmente se separan.

En la tercera parte se colocan las conclusiones de carácter general, se hace un recuento del análisis total de la tesis, y se aventuran algunas frases que nos remiten, inexorable e ineluctablemente, al texto polisémico, fértil en cultura y vivencias, de Gilberto Owen. Más que de teorías referidas al análisis de esta *cultura* y estas *vivencias* pienso que se puede hablar de propuestas de lectura, re-lectura, re-escritura, y su relación entre ellas. Estas propuestas abarcan, desde la lectura del *diletante*, hasta la más precisa, profesional, del investigador literario.

Lo único en lo que quiero ser inamovible es en el hecho, la premisa emotiva e intelectual, de que es de la obra de Gilberto Owen de donde se sacarán las aserciones teóricas, y no al revés.

Fue posible realizar este trabajo gracias a los valiosos ensayos y artículos que tratan la obra y figura de Gilberto Owen. Destaco los libros de Vicente Quirarte, Jaime García Terrés, Octavio Paz, Aurelio Asiain, Eugene L. Moretta, Tomás Segovia, y muy especialmente la tesis de José Sergio Cuervo.

Las noticias biográficas sobre Owen son incesantes y polémicas, ya que él mismo hizo de su vida *un mito*. La no inclusión de algunas de estas últimas noticias era inevitable. Ofrezco disculpas y sigo adelante.

I. TRADICIÓN DEL POEMA LARGO EN LA LÍRICA MEXICANA

Un buen exponente del poema largo en la tradición lírica mexicana es el **Primero sueño**, que junto con la obra total de Sor Juana Inés de la Cruz, es el inicio de la tradición intelectual-literaria de México. Como bien observaron los Contemporáneos, el nacionalismo literario estrictamente *cronológico* inicia con Francisco de Terrazas y Saavedra de Guzmán. Sin embargo, por sus alcances conceptuales, es Sor Juana la figura que sienta el precedente de nuestra cultura literaria mexicana. Sor Juana es un inicio, una filiación simbólica y estilística del largo discurso lírico mexicano del Siglo XX. Escribo esto porque es una base conceptual de la mentalidad lírica moderna.

Del **Primero sueño** escribió Octavio Paz en **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe: Poema del acto de conocer y de los límites de todo conocer**. Es decir, se anunciaba ya una tentativa que ocuparía a gran parte de los autores de los siglos XIX y XX. La tentativa, la búsqueda del *porqué* del conocimiento, el conocimiento de la razón de ser del conocimiento mismo. O. Paz equipara el hallazgo de Sor Juana con el de Mallarmé, y nos muestra a los dos poetas en su relativo fracaso, esplendoroso: Dos de los más grandes poemas intelectuales de la literatura universal: **Primero sueño**, **Un golpe de dados**. Sin querer unir para nada las distintas temáticas, y búsquedas expresivas y metafísicas, pienso en **Muerte sin fin**, pienso en **Piedra de sol**, pienso en el **Libro de Ruth**, este último el objeto de estudio de este trabajo. Todos ellos son poemas largos, y en todos ellos hay un desarrollo intelectual y una visión lírica que busca cierta perpetuidad, cierto Testimonio.

Creo que el discurso lírico mexicano del Siglo XX es la expresión, en otras palabras, de que todos los poetas escriben, entre todos, un solo poema, pensamiento que Borges atribuye a Emerson, que veía en el universo *La obra de un solo caballero omnisciente*, lo que nos lleva a una idea de Valéry: *El poema nunca se termina, sólo se abandona*.

La tradición lírica de un país o una región tal vez no es sino un largo discurso de una continuidad tal que las interrupciones y las rupturas no son sino pausas.

Todo poema está hablando, en todo momento y sin saberlo o quererlo racionalmente, de la poesía, del fenómeno poético, y a la vez de la humana particularidad del autor. Ello lo corroboramos con la anterior cita, y es comprobable cuando estudiamos un poema en particular: El texto, el escrito está formado por una voz histórica (la del autor), que busca siempre la manera más armoniosa de expresarse en una forma.

La base técnica del poema es la tradición de sus formas, pero si el autor propone un futuro, su voz histórica, su entonación particular de *las viejas palabras de la tribu*, no se perderá en el tiempo. Si el poema no va más allá de la tradición de sus formas, se estaciona sólo en una callada imitación. Si el autor hace avanzar a su tradición literaria, es solo porque *las viejas palabras de la tribu* han sido tocadas por el futuro. Un futuro.

Hablar de *poema largo* o *poema corto* es hablar de una metodología crítica que puede ayudarnos a entender características propias de uno u otro, ayudarnos a comprender el juego lúdico y epistemológico entre el **tema**, las **variaciones**, la **recurrencia** y la **innovación**, que son conceptos que cambian de época a época y de cultura a cultura, pero que tienden a presentarse en todas ellas a través de la música, la arquitectura, el poema.

En una entrevista realizada a Octavio Paz por Enrico Maria Santi (entrevista para la BBC, Películas EBESA, serie *Grandes Escritores*), el primero mencionó que el poema largo del Siglo XX está integrado por 300 a 1000 versos. Esto es un indicador de las características de aliento, vital e intelectual, que requiere un autor para construir este tipo de composición literaria. Veamos ahora una opinión crítica del Dr. Evodio Escalante:

Los poemas extensos [...] representan el producto más alto de un esfuerzo que ya no se conforma con la

*breve eclosión lírica, de naturaleza más bien sentimental, sino que intenta trazar –en vistas a la escritura del poema- un plan arquitectónico que permita expresar de un modo coherente una visión intelectual mucho más rica e incluyente. Un componente central de este plan arquitectónico es la idea de ciclicidad, es decir, una concepción del tiempo que quiere ir más allá del instante o el momento lineal, y que se propone construir un ciclo, algo que se abre y a la vez se cierra para dar una idea de que un proceso ha sido completado [...] no estaríamos autorizados a menospreciar los antecedentes dentro de nuestra tradición más inmediata representados por **Piedra de sacrificios. Poema Iberoamericano** (1924) de Carlos Pellicer, así como por López Velarde, con **La Suave Patria** (1921) y por Manuel José Othón con **Idilio salvaje** y el **Canto rústico de Walpurgis** (1907), este último un impresionante collar de veintidós sonetos.¹*

Es innegable la existencia de la poesía hispanoamericana desde la época colonial, y siempre con buenos exponentes dentro del poema extenso: ¿Cómo no pensar en la **Oda a la zona tórrida**, del insigne poeta sudamericano del Siglo XIX Andrés Bello? ¿Cómo no pensar en los himnos nacionales, o en las descripciones naturalistas de Humboldt? ... Todos ellos son poemas largos. Si bien en nuestras tierras la convención del género académico europeo no siempre se respetó, en el sentido de imitación servil, sí se recreó con las yuxtaposiciones de estilos, y el mestizaje incesante de voces culturales. No es extraño que incluso los cronistas de Indias expresen en sus narraciones descriptivas una visión lírica que es Literatura, más allá de circunscribirse a una construcción modelada de antemano por la Academia Europea, a un concepto

¹ Escalante, Evodio, (UAM-I, Septiembre, 2001).

rígidamente establecido sobre las fronteras de los géneros. La descripción realista del mundo americano empieza a construir a la lírica de este mismo mundo. Yo veo tal tono en Bernal Díaz del Castillo.

Pienso que hubo una contraposición fecunda entre Barroco y Neoclasicismo en Hispanoamérica. Regreso a la anterior cita: Este querer *ir más halla del instante o momento lineal, y que se propone construir un ciclo* implica un misterioso, interior y acendrado equilibrio entre pensamiento y sensación, ya que ninguno de los dos elementos, aislados, podría construir al poema. Ello es evidente en el Siglo XX con las tentativas de escritura de poemas largos de poetas tales como T.S.Eliot, Ezra Pound, Andre Bretón, Allen Ginsberg, por citar sólo a algunos de los más conocidos.

En la lírica mexicana tenemos los ya mencionados altos precedentes de esta tendencia discursiva, o mejor dicho, de construcción del discurso. Tendencia discursiva que es siempre una variación expresiva. En el poema largo es en donde se hacen más evidentes las alternancias entre recurrencia y sorpresa, entre *hipotaxis* y *parataxis*, entre circularidad musical y estructura lineal. Hablo de una circularidad musical evidente en la canción, en tanto es susceptible, “siempre”, de ser cantada nuevamente, a la manera de un aro que permanentemente se puede echar a rodar.

Acerca de *parataxis* e *hipotaxis*:

Parataxis significa aglomeración, coordinación, yuxtaposición de elementos. A la evidencia espacial hay que agregar una intención temporal, anular el transcurso, nulificar la potencia discursiva de las palabras, anular la narratividad, que es otra forma de decir: anular el tiempo [...] En la *parataxis* bien entendida no hay narratividad, ni causalidad (al menos, no causalidad lógica), ni temporalidad. Lo tercero también es primero, la mezcla de la causalidad da como

resultado una anulación de la causalidad tal y como la entiende la lógica habitual [...] La parataxis es un fenómeno primitivo, los niños al empezar a hablar emplearían estructuras paratácticas: papá, juguete, papá, quiero. La parataxis es hermana del balbuceo. Por eso la prioridad de la poesía como acontecimiento histórico. Las primeras formas habladas de los pueblos primitivos son poesía, el relato viene después.²

Por ende, *hipotaxis* es el fenómeno opuesto, es el suceso literario en el cual la frase está definitivamente ceñida, sujeta a las reglas gramaticales de la sintaxis y la ordenación lógica. Se puede afirmar, pues, que hipotaxis es la oración, la frase propia de la prosa no literaria, de esa prosa que se utiliza con fines puramente fáticos, informativos, pragmáticos.

También menciona Evodio Escalante que este fenómeno específicamente poético habla a un *tercero absoluto*, dando múltiples ejemplos de esta invocación a lo extrahumano. El acercamiento a una importante idea estética como es el término compuesto de *poema largo* se va dando sin apresuramientos totalizantes, de tal manera Escalante desglosa teóricamente este punto a lo largo de varios cursos para la licenciatura en Letras Hispánicas, en la UAM-I.

El trabajo realizado es muy importante pues sienta las bases para un desarrollo teórico que puede ser de gran ayuda a los estudiantes de Letras Hispánicas, aunado a ello Escalante está revisando, estudiando, teorizando el fenómeno paratáctico de la poesía, lo cual nos lleva a una dilucidación formal de lo que es, en parte, el poema. A lo largo de mi prolongada y agradable permanencia en el ámbito académico de la UAM-I me he dado cuenta de que la verdadera crítica literaria es siempre creativa.

² Escalante, Evodio, **Seminario** *Poética de Contemporáneos*.

En tal sentido encuentro coincidencias con lo expresado en las siguientes palabras de Elizabeth Bishop, Joseph Brodski, Álvaro Mutis y Octavio Paz, palabras que cito a continuación:

*La psiquis azteca se expresa a sí misma en español estéticamente, no mentalmente. [La psiquis indígena, el historial genético que ha llegado hasta a nosotros a través de sus creaciones culturales y sus habitantes, sus pobladores, su devenir cultural]. Sobre la poesía no hay nada hablado. El poema es el último acto sobre la tierra, ¿no te avergonzarás de él cuando vayas al cielo o al infierno?. Se habla no a Dios o al Diablo, sino a Alguien, para mostrarle nuestra razón. El poeta busca mejorar el lenguaje. El Estado ve en el poeta, en cualquier poeta, un oponente a su discurso. El Estado mira al poeta como un enemigo o como un esclavo. El poeta habla desde una posición **post-mortem**.*³

En esto último Joseph Brodski coincide y retoma la postura de Maurice Blanchot, en tanto los dos ven al poema como testamento, y al testamento como poema. Esta postura también está enunciada en el citado programa de trabajo de Evodio Escalante, que coincide con esta perspectiva. Cito: *El poeta es un ser como cualquier otro. El poeta es un hombre de la comunidad humana. [Tal vez la poesía sólo expresa] los momentos importantes de la vida.*⁴ Pienso que Vasko Popa se refiere a los momentos míticos, a esos momentos que están presentes en toda sociedad y que indican culminaciones de ciclos, y que son los que expresa particularmente la Parataxis, a su vez expresión sublimada de la rima, la anáfora, la letanía, la metáfora. Parataxis: Intento por anular la historia cronológica.

³ Conferencias sobre poesía, transmitidas en televisión abierta por Canal 22 y Televisa.

⁴ Vasko Popa, en las conferencias citadas.

A pesar de que *En E.U la poesía no importa para nada*, como bien expresó Elizabeth Bishop en las ya citadas conferencias, creo que existe una gran sensibilidad en ciertos sectores de la población. Este, el poético, fue uno de los sectores que más protestó y se opuso a la guerra en Irak. Lo cual nos hablaría de que, a pesar de todo, la poesía sí importa, aunque sea en la esfera de los símbolos, que vive de muy diversas maneras el imaginario social. En estas acertadas reuniones de grandes escritores opinó Octavio Paz: *El poeta habla frente a los vivos y frente a los muertos. Poeta es aquél que habla palabras en los momentos más difíciles. Ni ciencia, ni religión, ni ideología: Poesía.* [Y es que] *La poesía no es un lenguaje de especialistas.*⁵

Así, el poema nos expresa lo maravilloso del lenguaje. La palabra no es lo mismo para cada ser humano; la palabra no es la misma en el poema que en la prosa. Creo que en estos tiempos es más que pertinente la frase de Borges: *Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos.* Más que palabras habría que tener *recuerdos compartidos.*

Realicé todas las anteriores citas de poetas porque tienen un sólido prestigio basado en su incesante trabajo con las palabras. Retomo algunas de sus ideas porque funcionan como una introducción teórica al fenómeno de la poesía, suceso que atañe a la universalidad pero también a tradiciones locales, nacidas en determinadas circunstancias históricas y espaciales muy específicas. Una de estas tradiciones es la de la lírica mexicana, misma que retomaré parcialmente como materia de estudio en los siguientes párrafos.

Acerca de la referencia a Sor Juana Inés de la Cruz al inicio de este capítulo: Hablé de un precedente simbólico del *largo discurso lírico del siglo XX*. Encuentro ahora una referencia más explícita: La relación de los poetas mexicanos con la muerte, con los muertos... ¿Cómo no ver una poética cercana también a la de López Velarde en las siguientes palabras de Paz definiendo a Sor Juana?:

⁵ Octavio Paz, en las conferencias citadas.

El convento no es renuncia; es la vía hacia la transmutación: la monja es poetisa. Por la poesía, ella resucita a los muertos y los desposa. Al enclaustrarse, Juana Inés consume el movimiento de repliegue a que he aludido ya más de una vez. La celda-biblioteca es la caverna maternal y encerrarse en ella es regresar al mundo del origen. El autoerotismo infantil es el sucedáneo de la situación prenatal paradisiaca en la que no existe la distinción entre el sujeto y el objeto. La lectura reemplaza al autoerotismo: la confusión entre sujeto y objeto revive, transmutada, en la pasividad de la lectura. En ella el sujeto puede al fin extenderse y mecerse como un objeto; en la lectura, el sujeto alternativamente se contempla y se olvida de sí, se mira y es mirado por lo que lee. Tiempo rítmico de la celda y de la biblioteca, tiempo que revive la cuna mecida por la marea del existir, leer el cielo o su doble; la página, beber la leche estelar, no es deshacer el nudo de nuestro destino pero sí es un remedio contra nuestra condición: la lectura de las estrellas no da la libertad sino el conocimiento”⁶

Pienso que O. Paz hace un análisis psicológico de la situación de Sor Juana en su relación con la celda y sus libros. Un punto que me parece destacable es el que busca dejar testimonio de los antepasados. Así, *el poema habla frente a los vivos y frente a muertos*. El poema asume aquí, la forma testimonial de una carencia, en el caso de la *monja poetisa*, el drama de conocer la finitud y la limitación del humano conocimiento.

La vida y obra de Juana Inés pueden condensarse en esta frase: el conocimiento es una transgresión cometida por un héroe solitario que luego será castigado. Este castigo es, paradójicamente, según se

⁶ Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, pp.111, 116, 118.

*verá, su gloria. No la gloria del conocimiento -negado
a los mortales- sino la del acto de conocer.⁷*

¿Cómo no pensar aquí en Villaurrutia, que escribió su **Nostalgia de la muerte** y que también escribió sobre Sor Juana? ¿Cómo no pensar en Gorostiza y su poema de mayor trascendencia mundial: **Muerte sin fin**, o en el mismo Sabines y su relación emotivo- metafórica con este complejo temático: **Algo sobre la muerte del Mayor Sabines**?. Desde la escultura precolombina, de piedras rituales, la muerte ha sido un tópico de la cultura mexicana.

En el grupo Contemporáneos la tendencia a escribir, cada uno de ellos, un poema largo, se da en un período determinado (1920-1930). El aporte de Owen a este esfuerzo generacional fue su libro **Novela como nube**.

Si bien es cierto que nuestro Romanticismo fue pobre, que según Octavio Paz en **Los hijos del limo: El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo**, la tentativa por construir un texto lírico largo que alterne el tema y las variaciones, se dio entre nuestros primeros románticos-modernistas. Manuel José Othón, en éste collar de veintidós sonetos, estructura con la rima la recurrencia musical de sus versos. Por momentos, ¡lograda impresión estética de la obra de arte!, nos importa más escuchar la música del poema que entenderlo racionalmente.

Uno de los valores literarios olvidados de Manuel José Othón: El valor cultural de afirmar neologismos surgidos del mismo rigor de la forma, aún con el riesgo de caer en el ripio. Lo que plantea una poética de este tipo es: ¿Las nuevas palabras pueden surgir del mismo rigor de la forma?

*¡Harpa inmensa del campo! no hay cantores
que a tus himnos respondan, ni hay oídos
que comprendan tu estrofa gigantea⁸*

⁷ *Ibid* . . . Paz . . . p.122.

⁸ Othón, Manuel José, **Poesía y Cuentos**, p.79

El tema de la lírica de Manuel José Othón en este poema es la hoy en día famosa noche de brujas, reunión de brujas. Othón ensalza al paisaje. Hace hablar al bosque, al ruiseñor, al río, como un Orfeo mexicano.

*Y en tremenda ocasión, el errabundo
viento espantado suspendió su vuelo,
al escuchar en mi interior profundo
brotar, con infinito desconsuelo,
la más grave oración que desde el mundo
se ha alzado hasta las cúpulas del cielo.*⁹

Othón pudo haber dicho como José Martí: *El universo habla mejor que el hombre*. El tratamiento del paisaje que hacen los románticos y modernistas mexicanos involucra un afán por hacer de la imagen nacional una concordancia con el mundo sentimental. Ello desembocó, muy acertadamente, después, en Ramón López Velarde.

Me atrevo a pensar que en este poema específico: **Noche rústica de Walpurgis**, la voz misma de la naturaleza se expresa en el poema de Othón:

*Soy vuestro padre el río. Mis cabellos
son de la luna pálidos destellos,
cristal mis ojos del cerúleo manto.
Es de musgo mi barba transparente
Ópalos desleídos son mi frente
Y risas de las náyades mi canto*¹⁰

Othón tiene grandes hallazgos líricos. Por ejemplo:

*Más al beso de amor del aire puro
.....
la soledad, la soledad impía . . .*¹¹

⁹ *ibid* . . . Othón, p.80.

¹⁰ *ibid* . . . Othón . . . pp.81-82

¹¹ *ibid* . . . Othón . . . pp.83, 84.

Al hacer esta somera revisión de la historia del poema largo mexicano, no hacemos sino remarcar aspectos literarios particulares y a la vez universales, de su tradición, expresada siempre por sus mejores exponentes. *Quizá la historia universal no es sino la diversa entonación de unas cuantas metáforas*, escribió Borges, explicitando la relación entre poesía e historia. Gide dijo que: *Sólo una manera simple de considerar a los sentimientos hace creer que hay sentimientos simples*. Entonces las metáforas son el sustrato mítico, el *tiempo frenado* de Braudel. Esa entonación, esa sentimentalidad, esa atmósfera del *tiempo frenado*, propias de las obras del arte, son características, también, de la poesía de Owen.

Muchos de los logros de López Velarde ya están anunciados en la obra de Othón, para comprobar esto, baste la cita del siguiente verso: *Venus es una lágrima muy fría*.

Pero el mundo del poeta Othón pertenece al mundo rural de México; y se circunscribe a él: Frente a los peligros del mal y la noche poblada de horrores, el poeta opone el hogar, el perro, el gallo y *el rincón oscuro de mi aldea*. Aquí el tema es una noche, una noche horrible vencida por el amanecer. Sus variaciones son los hallazgos estilísticos mencionados, sus logradas rimas y sinestesias emotivas.

Una opinión del destacado crítico y poeta Alí Chumacero:

La actitud que, a escondidas, sostuvo Manuel José Othón contra los modernistas. Su amor por lo descriptivo le impedía admitir alusiones y matices que no considerara fundados en la realidad [...] en esa furtiva pelea contra los modernistas, Othón no se hallaba solo. Compartieron esas ideas los escritores de su generación, que veían cómo de la noche a la mañana cambiaban los conceptos literarios prevalecientes. Juzgar a Othón desde las perspectivas

*del modernismo –como un poeta que, a pesar de pertenecer en apariencia a esa promoción literaria, sin embargo guarda un sitio defensivo que lo diferencia radicalmente- es incurrir en equívoco. Tanto Salvador Díaz Mirón -el otro gran solitario- como Manuel José Othón (éste nació en 1858 y Díaz Mirón en 1853) son inmediatamente anteriores, y sus influencias de muy diversa índole. Podríamos decir que fue el último romántico anterior al modernismo; también diríamos que fue el último de los clásicos.*¹²

Cito a Roman Jakobson, quien propone que: *En su monólogo, el orador, al no hallarse confrontado con un interlocutor, cae con mayor frecuencia en el dogmatismo. (Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal)*. Ella es una muy acertada frase, ya que muchos lo hemos comprobado en nuestras propias circunstancias de estudio. El poema es un fenómeno esencialmente dialógico, básicamente de comunicación estética. Jakobson sugiere que incluso un monólogo es siempre una creación estilística que deja muy atrás a la simple clasificación metodológica de *monólogo*. (Cfr. **Hamlet**).

Poesía civil, poema cívico en el más alto sentido del término, **La Suave Patria** es un texto estructurado con la lógica de una representación teatral:

Proemio → Primer acto → Intermedio → Segundo acto.

En esta composición, o configuración a pausas, es donde queda evidenciado un trabajo peculiar con el poema. La composición arquitectónica - musical que Gorostiza exigía al poema extenso se cumple aquí a cabalidad.

Es meritorio el que la **Suave patria** sea poema de lectura en las escuelas secundarias. Preceptiva literaria, ¡asombroso el hecho de que la rima se

¹² Chumacero, Alí, **Los momentos críticos**, pp.94-97

sostenga tanto tiempo sin dar la impresión de que haya ripios,! Lección de ética civil: *Suave Patria; tú vales por el río / de las virtudes de tu mujerío*, Historia: *El niño Dios, te escrituró un establo / y los veneros de petróleo el diablo. Joven abuelo: escúchame loarte, / único héroe a la altura del arte* [estudio cultural] . . . *el sollozar de tus mitologías* . . . [vitalismo lírico] . . . *Suave Patria: te amo no cual mito / sino por tu verdad de pan bendito*: todos estos hallazgos llegan a las nuevas generaciones. Lo menciono porque es un precedente del poema largo mexicano del Siglo XX.

Bien tituló Octavio Paz, a su ensayo sobre Ramón López Velarde, **El camino de la pasión**:

*Hay que repetirlo; la poesía moderna nace en Hispanoamérica antes que en España (con la única y gran excepción de Gómez de la Serna) y uno de los iniciadores es López Velarde. Con él empieza una visión de las cosas que todavía seduce a espíritus tan opuestos como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. La suave patria se parece, más que a la pintura mural, a la música de Silvestre Revueltas: El poema en su género es perfecto [...] El poema es, en cierto modo, el mediodía de su estilo, digo el mediodía de su estilo, no de su poesía. La maestría vence con frecuencia a la inspiración.*¹³

El ensayo de Paz es lúcido, como todos los suyos, tal vez lo único que habría que puntualizar es que la crítica a los defectos más evidentes de López Velarde debe siempre contextualizarse en la época que le tocó vivir al poeta Jerezano, con sus muy personales motivos biográficos que incluso permanecen, como totalidad, secretos para nosotros. Está bien que así sea. ¿En qué sirve para una mejor lectura del texto el saber la preferencia amorosa de Sor Juana, o si Van

¹³ Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas*, pp. 361, 372.

Gogh ya se había cortado la oreja?. Es difícil pretender saber más que el autor sobre su propia vida; en el terreno de la obra esta prescripción ya es materia de discusión constructiva, de fecunda polémica. Para cerrar este punto se comenta que Borges sonreía irónicamente cuando los estudiantes norteamericanos le atribuían aspectos teóricos a su obra que él no había visto, o ya había olvidado. ¿La inevitable distancia entre el crítico y el creador?.

El lenguaje es el mito en el caso de los poetas. En Owen también fue así. Me atrevo a pensar que en todo poeta el lenguaje es un mito al que se reconstruye con todos los elementos de la ceremonia litúrgica, de la representación mágica. En suma, estructurando en palabras la Voluntad Lírica Eterna. Ahora, en los actuales tiempos de caos y heterodoxia en la conformación de Modelos Culturales; ¿Cómo darle voz a una cultura que es diariamente destruida, como lo es la cultura mexicana?. Destrucción que es una mutación: La estética de la modernidad y la post-modernidad del problemático neoliberalismo en México no se va a ir: Hay a la vista un nuevo mestizaje.

La sociedad es orgánica como puede serlo un árbol. El lenguaje, en tanto manifestación suya, es en parte orgánico: La predilección de una determinada cultura por ciertos sonidos y sus correspondientes articulaciones; en parte arbitrario: Las reglas idiomáticas, que aparecen, después de un largo trabajo estructural y estructurante, y que se resguardan en el *tiempo normado, institucional*, de las sociedades. La academia y su resguardo, trabajo e investigación sobre sus leyes, las “leyes” de la lengua.

El lenguaje es un hecho orgánico, también, por ser un hecho fáctico de comunicación pragmática. El lenguaje es un hecho arbitrario en tanto es vehículo de expresiones sociológicas: Comunicación con sentidos culturales variados. Lo arbitrario del lenguaje es la tradición ortodoxa, lo necesariamente impostado para facilitarnos la función que, se dice, es suya: comunicarnos. ¿Qué diantres se comunica?. El cómo, para qué, y con qué objeto el intentar

comunicarnos con el lenguaje, requiere un amplio estudio que puede ser motivo de otra tesis.

“Un verso afortunado no puede envanecernos, porque es un don del azar o del espíritu. Solo los errores son nuestros”: JLB. Ello coincide con lo escrito por Baudrillard en **De la seducción**: *“Ningún jugador es más grande que el juego”*.

Para terminar con este tópico, pienso que lo arbitrario del lenguaje es lo que por azar se manifiesta en el ritmo, en la entonación, lo que por causalidad, que va más allá de la voluntad antropocéntrica del escritor, aparece en el texto literario. Lo *escribible*, lo *indetenible* del texto literario que utiliza Roland Barthes en **SIZ**; lo *reversible*, la *seducción* que expresa Jean Baudrillard en su libro **De la seducción**. Todo ello se refiere al signo lingüístico, a la palabra, susceptible siempre de mutación estética, susceptible, cuando es depositaria de lirismo, de ser seductora y seducida.

El lenguaje es un hecho misterioso que no se agota en la mera comunicación pragmática. El lenguaje es un fenómeno enigmático por estar siempre indeterminadas las fronteras entre lo arbitrario y lo orgánico suyo, por estar siempre fluctuante entre la expresión estética y la expresión social. En algunos acertados poemas, y los de Owen entran en esta categoría, confluyen armoniosa, fructíferamente, el mundo social de su época y la íntima visión estética.

La tentativa de Pellicer, ya plenamente vanguardista, nacionalista, de amor a Hispanoamérica, sólo tiene punto de comparación en poemas largos posteriores de la extensión tipográfica, pienso, de un **Canto general**, y que coinciden, todos estos escritos, con la frase: *El poema extenso, en el pasado, fue siempre épico* [O. Paz, **Cantar y contar. Sobre el poema extenso**]. Pienso que esto se aplica también a **La Suave Patria**, y no deja de ser sintomático que el poema más extenso de López Velarde esté referido a una tentativa civil de construcción nacionalista. No deja de ser sintomática esa voluntad de trascendencia temporal que está presente en todo poema largo. **Muerte sin fin**

también es un poema *social* a su manera, ¿la épica de su tiempo?: La épica metafísica de todos los tiempos. La poesía es la épica de todos los tiempos, el poema es la épica de todos los tiempos. Épica en tanto expresión mítica. En tanto expresión del mito, la poesía es inevitablemente humana, pues el mito es lo que distingue a la especie humana de las especies zoológicas: El mitificar.

El caso de Carlos Pellicer y **Hora de junio**, (quince sonetos estructurando en su conjunto a un poema largo, fundamental en la lírica mexicana por su logrado equilibrio entre rigor formal y expresión emotiva), es la construcción testimonial de un momento, de un ciclo sagrado para el poeta: El instante amoroso.

*Hoy hace un año, junio, que nos viste,
Desconocidos, juntos, un instante.
Llévame a ese momento de diamante
Que tú en un año has vuelto perla triste.*¹⁴

Por tanto el transcurso temporal del poema largo busca culminar en un ciclo, lo cual es evidente, en ocasiones, como división estructural del mismo poema. Ejemplo: **Libro de Ruth**. En el caso de Pellicer, se da una toma de conciencia del transcurso temporal a través de la metáfora.

*En palabras de amor se va la hermosa
vida junto a la espina y a la rosa
tan alta siempre que cuando la hallamos
antes sangran los dedos con la espina;
y la rosa en la altura de sus ramos
ya es otra rosa que se indetermina*¹⁵

Así, el poema largo en la tradición lírica mexicana ha tenido múltiples búsquedas: Desde el afán metafísico de Sor Juana, hasta los *temas musicales* de un romántico como Othón; desde un poema que habla de la poesía como

¹⁴ Pellicer, Carlos. *Hora de junio* / *Práctica de vuelo*, p.26.

¹⁵ *Ibid.* p.48

creación metafísica: **Muerte sin fin**, hasta la metáfora vanguardista de Gilberto Owen y su **Sindbad**.

En algunas épocas prevalecen los valores intelectuales del poema, en otras sus valores emotivos; en una misma época, en una misma generación, los escritores eligen distintos objetivos, distintos testimonios para expresarse:

*La música es la expresión más importante de la poesía. Sólo puedo decirle que son consecuencia de un fracaso sentimental. [Los sonetos de la **Hora de Junio**]. Un fracaso más que le importa a un poeta. Les tengo cariño porque son una herida abierta permanentemente. Han pasado muchos años, y la herida no se cierra. [Idea de ciclicidad]. -Entre Novo y Usted, usted me parece mejor poeta que Novo- Sí -Entre Gorostiza y usted... -Tenga cuidado. No, no soy mejor- **Muerte sin fin** tiene ... -Pero **Hora de junio**... -**Hora de junio** tiene su permanencia asegurada, pero por otro motivo. Silvestre Revueltas le puso música. Hizo un comentario musical, como él me decía, para tres sonetos. La obra de Revueltas dura catorce minutos, y dos críticos franceses me aseguran que es la mejor entre todas las tuyas. Me aseguran que es de una belleza fabulosa- -Yo creo don Carlos, que **Hora de junio** contiene algunos de los versos más hermosos que sobre el amor se han escrito en lengua española. -Mi queridísimo Emmanuel, los sonetos de **Hora de junio** tienen tal carga de emoción que impresionan al lector. Están tan mal escritos, que sólo los sostiene en pie la emoción... Eso sí, le diré que en ellos no hay retórica.¹⁶*

¹⁶ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 226, 240.

Con todo lo subjetivo que pueden ser estos comentarios, estas entrevistas, es importante señalar que Pellicer recalca el carácter musical del poema, en este caso 15 sonetos; la musicalidad es un aspecto ineludible en el poema extenso y muy especialmente en el poema largo mexicano. Musicalidad basada en el ritmo más que en la métrica, el texto trasciende a los pies métricos para ser concepto musical, en su vertiente, a mi parecer más lograda: Canción. Borges recordaba que en la **Odisea**: *Los dioses tejen desventuras a los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar*. Ello porque es una oportunidad para la épica.

Este carácter musical está presente también en Owen, como bien lo destaca el maestro Evodio Escalante:

*Gilberto Owen es quizá, el más consumado de los vanguardistas de Contemporáneos. Es quien asume las propuestas de la vanguardia con mayor radicalidad, sin reticencias de ningún tipo, siempre que se entienda que esta radicalidad, para potenciarse, precisa de un oído muy atento a las posibilidades de la lengua, en este caso el español hablado en México [...] Cultiva en forma maestra el poema en prosa, como lo testifica su libro **Línea**, escrito un poco a la sombra de Max Jacob. En los poemas de su etapa de madurez, Owen logra una extraña y no menos fascinante síntesis entre la veta surrealista, que aparece en él desde sus primeros textos, y la presencia de una dicción inspirada en las maneras de T.S. Eliot [...] Tomás Segovia, que le ha dedicado varios ensayos, señala que Owen buscaba no el lenguaje popular, sino el hablado, y que no intentaba traducir sus elementos, sino su ritmo.¹⁷*

¹⁷ Escalante, Evodio, Revista **Alforja**, Núm. 15, 2000-2001, pp.71-73

El poema largo lírico mexicano, tiene, pues, grandes e ilustres precedentes. **Primero sueño** es un buen ejemplo de ello, y aunque el poema largo del siglo XX tiene una búsqueda estética distinta a la del poema largo del Siglo XIX, comparten entre ellos la alternancia, el juego dialéctico entre **tema** y **variaciones**; entre **hipotaxis** y **parataxis**, entre **inmovilidad plástica** y **transcurrir musical**.

La vista separa, corta, escoge, distingue. El oído une, junta, armoniza, compone, crea de nuevo, musicalmente. De esta separación es posible establecer que el poema como cuadro es una obra estática en el tiempo: Su valor estético está centrado en su estructuración, capaz siempre de configurarse con nuevos contenidos de interpretación semántica. El poema como canción avanza siempre hacia un más allá, y es una arquitectura en permanente cambio, en indetenible “mutación” o “rotación”.

Al interior del grupo Contemporáneos había muy variadas opiniones acerca de lo que el poema y la literatura significaban. Veamos las siguientes palabras de Gorostiza:

*El grupo Contemporáneos no ha tenido ni tiene una existencia real. Fue formada en sus orígenes por una selección arbitraria de la crítica, en el ensayo de Villaurrutia **La poesía de los jóvenes en México** que sinceramente reconocía la imposibilidad de reducir a un denominador común concepciones tan diversas, si no tan contradictorias, de la poesía y que se convirtió más tarde en un todo homogéneo no en sí, ni por sí, sino en la imaginación de gente inadvertida que prestaba a todos los componentes del grupo, por pura pereza mental, las ideas de uno solo de ellos, o bien dentro del grupo mismo, en el orgullo de temperamentos solitarios*

*que temían- aún deseándolo- que todos los demás no
fuesen sus prosélitos.*¹⁸

José Gorostiza equipara el poema a un *puro canto*, a un *puro movimiento de la voz*, lo cual nos dice que él veía en la poesía un ejercicio testimonial de lo pasional humano, pero sin excluir al rigor de su construcción. Otro acierto: Gorostiza ve en *la voz poética* una creación artística en perpetuo movimiento; de sus comentarios yo derivó que es el verso como un río, un hilo de agua siempre en movimiento, una llama inextinguible, eterna, que se “desglosa” lentamente, por pausas, en la estrofa. El verso vivo nunca se detiene: *Sólo puede concebirse desde y hacia, pero nunca* en [Gorostiza dixit].

Al grupo de Contemporáneos se suma Owen por el rescate de la noción de una cultura híbrida, a media construcción entre eclecticismo y tradición histórica-formal, entre nacionalismo y universalidad. En el muy particular caso de Owen, esta universalidad está planteada desde el momento mismo que el poema es un variado tejido, un acertado mestizaje de múltiples tradiciones. Sobre la identidad de estas últimas me explayaré más adelante.

Aunque escasa en el número de páginas escritas, la cosmovisión que acerca de la lírica tiene Gorostiza, es de una gran claridad mental y de un logrado rigor estético, como se comprueba en su ya clásico poema **Muerte sin fin**, y en sus acertadas opiniones críticas: *Otra noción de la poesía, según la cual ésta es en lo formal un puro canto, es decir, un puro movimiento de la voz, que solo puede concebirse desde y hacia, pero nunca en*. Todas estas variadas opiniones pueden encontrarse en la ya citada columna periodística que por breve tiempo escribió Gorostiza. El poema, para Gorostiza, parece representar, implicar la idea de un eterno movimiento.

Gilberto Owen y su generación tuvieron el afán por escribir un libro de poemas en prosa, o, como ellos mismos adjetivaron a sus obras, “novelas líricas”.

¹⁸ Gorostiza, José, “Torre de señales”, *El Universal ilustrado*, 11 de diciembre de 1930.

Explicitar, entender y expresar didácticamente ese afán es el propósito del siguiente apartado.

El profesor, furioso, expulsó del salón a los dos; a Gilberto Owen, el del comentario, y a Jorge Cuesta, el de la carcajada, «Fue la primera vez que oímos nuestros nombres asociados, y ahí se inició una amistad que después los largos lustros de mi destierro, iban a dejar languidecer irremediablemente, pero que nunca dí ni daré por muerta», escribirá años más tarde Owen, cuando Cuesta ya había muerto. La escena anterior tuvo que suceder en septiembre de 1923, en algún salón de aquellos que, en la Universidad, permitían reunirse a alumnos de diferentes carreras y grados, ya que Cuesta, en esa fecha, estudiaba Ciencias Químicas y Owen apenas cursaba la preparatoria¹⁹.

Solo después de un precedente fastuoso de lecturas, pláticas, comentarios, opiniones, es que Gilberto Owen expresa su ritmo vivencial en poemas que se caracterizan por ceñirse a lo *vivo-sentimental*. Solo después de un precedente fastuoso de entrega amorosa a la vida es que Owen logra sus poemas.

Este libro de Sheridan, **Los contemporáneos ayer**, es particularmente incisivo, siempre con un generoso toque de ironía hacia las mitificaciones, y desmitificaciones, que el *grupo sin grupo* creaba alrededor de sí, o las reacciones que suscitaba en el medio cultural de su época. Es un texto excelente para acercarse al ambiente literario de la época, así como a las *redes espirituales* que los poetas de este grupo tenían entre sí en cuanto a libros, lecturas, programas, búsquedas estéticas, etc.

¹⁹ Sheridan, Guillermo, **Los contemporáneos ayer**, pp. 69-73

Además es notable el trabajo de investigación acerca de los rasgos biográficos:

Owen como González Rojo y como el doctor Gastelum, era sinaloense. Creador de una mitología íntima sumamente elaborada, de la que los elementos autobiográficos no son parte menor, disfraza y manipula sus datos continuamente. No obstante, gracias a las averiguaciones de Inés Arredondo, sabemos con certeza que nació el 4 de noviembre de 1904 en El Rosario, Sinaloa. –Podemos suponer, sigue Arredondo– que el padre murió siendo él muy niño, por lo que Owen y su madre se mudaron a Mazatlán. La vida errante de este Sinbad norteco comenzó entonces. Owen no se parecía al gambusino irlandés rubio, dorado, que aparece intermitente a lo largo de su obra y sí a su madre, una mujer originaria de Michoacán que, a juzgar por los rasgos físicos de Owen, tenía sangre indígena.²⁰

La exposición de algunos de los rasgos biográficos del Owen es importante para entender que su afán mitificador permeaba incluso la construcción de su propia biografía. Esta voluntad no tenía la intención de mentir con un afán utilitario o demagógico. Esta voluntad tuvo la intención, y lo consiguió, de mitificarse a sí mismo, con el fin de vivir en otros mundos, con el fin de participar de las experiencias estéticas más altas del humanismo lírico: En los mitos viajeros que aglutinan diversos elementos simbólicos de distintas tradiciones. Esta heterodoxia del mito y su fértil y productivo “trastocamiento,” es una de las características de la poética de Gilberto Owen.

En una gira de trabajo por el Estado de México, el presidente Obregón asistió a una ceremonia en el Instituto en el que estudiaba Owen, quien pronunció un discurso que fue del agrado del sonorenses. Obregón

*dispuso que Owen viniera a México a continuar sus estudios y a trabajar en la Secretaría de la Presidencia. Esto sucedió a mediados de 1923. Owen preparaba la síntesis periodística que Obregón leía a la hora del desayuno y, con diversas asignaciones, permanecería en esta oficina hasta el primero de julio de 1928. Owen era un muchacho, como Cuesta, extraordinariamente delgado, moreno, de rasgos afilados, ojos rasgados y con la sonrisa más ácida, irónica y ambigua que podamos imaginar.*²¹

Habitante de un México que se construía en base a sus destrucciones más inmediatas (el México post-revolucionario), Owen buscó acrecentar su cultura y formarse como poeta al vivir en el epicentro cultural de los años 20's: La ciudad de México. ¿Cómo fue su relación con algunos de los integrantes del grupo literario que se llamaría con el paso del tiempo, Contemporáneos?. Veamos su inicio:

*Los libros, dice Owen, fueron sus mutuas tarjetas de presentación. Cuesta y Villaurrutia acceden a comentar con Owen a Góngora, que era, en ese momento, su obsesión [...] Cuesta (que jamás dejó testimonio escrito de su amistad con nadie) tuvo que amar entrañablemente a Owen para ocuparse tanto con él, impulsarlo hacia su noción de clasicismo francés, guiarlo y hasta corregirlo. Villaurrutia también se vio sometido al rigor de Cuesta. Le ayudó a razonar, con base en Gide y en Váleriy, la noción de desarraigo como condición esencial de toda tradición.*²²

²⁰ Sheridan . . . *Op. Cit.* . . . p.153.

²¹ Sheridan . . . *Op. Cit.* pp.153-154.

²² Sheridan . . . *Op cit.* pp. 154 - 156

Esta condición de desarraigo es un tópico de conducta en este grupo. Un tópico de vida que debemos entender no en su sentido literal, aunque todos ellos fueron grandes viajeros, sino en su sentido cultural: Son el grupo del Siglo XX que aboga, a veces con cierta beligerancia, por una configuración de carácter universalista para la literatura de la época.

Es con la lectura de los citados autores que entra la modernidad intelectual a México. Es con el grupo *Contemporáneos* que se marcan los aspectos más puramente intelectuales de la poesía de inicios del siglo XX mexicano. Ya es mítica su producción y colaboración en revistas literarias (*Antena, Ulises, El Maestro, La Falange, Contemporáneos, Exámen, etc.*) en las que se tradujo a la literatura del siglo XIX y también la de inicios del XX, (tradiciones italiana, francesa, inglesa y española, básicamente):

*Owen, demasiado encontrado con el rigor cerebral del Cuesta poeta, buscó la cercanía de Villaurrutia en sus intentos literarios y, juntos, buscaron la de Juan Ramón Jiménez*²³

¿Qué tipo de mundo editorial era el que existía entonces? ¿Qué tipo de relaciones culturales marcaban las relaciones intelectuales?. Prosigo con las aclaraciones respecto al punto.

*Lo que también es un hecho es que, en un mundillo literario en el que publicar libros y llenar revistas de poemas resultaba tan fácil, Cuesta sometiera cada posible colaboración a una vigilancia tal que, como señala Owen, «rayaba en la esterilidad». Cuesta podía escribir un soneto durante ocho o diez meses, el tiempo que a Torres Bodet le llevaba redactar un par de temas completos.*²⁴

²³ *Idem.* p.154.

²⁴ *Loc. Cit.*

Es ya un hecho de todos conocidos que el autor de **Canto a un dios mineral** es la conciencia crítica y autocrítica de su generación y de otras inmediatamente posteriores. Este rigor intelectual lo aplicaba Cuesta a su propio trabajo lírico. Y este rigor intelectual lo comparte con los miembros más jóvenes de su generación: Owen y Villaurrutia. ¿Sobre que discutían, teorizaban y laboraban estos jóvenes escritores?.

*Owen y Villaurrutia irritan a Cuesta con lo que éste llama su «hispanismo». Su cercanía durante esta época al Juan Ramón Jiménez de **Eternidades** y **Piedra y cielo** puede parecer cierta, aparte del ascendiente que la **Revista de Occidente** le había venido otorgando en esos años, a la antología **Poesía de Juan Ramón Jiménez** que, con su selección y su magnífico prólogo, Pedro Henríquez Ureña prepara para las Ediciones de la revista **México Moderno** a mediados de 1923 y que tuvo la calidad de los grandes acontecimientos.²⁵*

Derivo entonces que el rigor más propiamente intelectual lo aprenden los Contemporáneos de los pensadores franceses (Mallarmé, Gide, Valéry) e ingleses (Poe, T.S. Eliot) y el rigor propiamente lírico en la generosa tradición en lengua española, que en ese momento expresaba sus más avanzadas, rigurosas, musicales y sorprendentes metáforas a través de la voz lírica de Juan Ramón Jiménez.

¿Qué cómo asimilan estos jóvenes escritores a su tradición y en qué obras literarias fructificó su esfuerzo? Eso es lo que nos revela el siguiente fragmento crítico:

Owen y Villaurrutia son quienes más a fondo aprovechan la lección de López Velarde y de Juan

²⁵ Ibid... p.158

*Ramón; al mismo tiempo echan a andar un ingrediente original en este momento dentro de un cuerpo poético demasiado anquilosado por su prolongada dependencia de la retórica modernista. Owen y Villaurrutia, como resultado de la disciplina de 1924, producirán respectivamente, **Desvelo** (1925) y **Reflejos** (1926), dos libros paralelos y casi gemelos temática y estilísticamente que recogen esa herencia, la sintetizan y le otorgan una expresividad propia. Esos dos libros, después de la muerte de López Velarde, señalan un viraje sumamente importante dentro de la poesía moderna del país: inauguran la aportación, ya desbastada y original de lo que llegará a llamarse «la poesía de Contemporáneos», evidencian la apropiación de un **tono** nuevo, la celebración de un estilo inaugural y **moderno**: Al mismo tiempo, los libros mencionados clausuran una etapa: la de un modernismo que sobrevivía exclusivamente de su prestigio y del de quienes lo ejercían, a pesar de Tablada y López Velarde²⁶*

Los libros más experimentales de este momento y este grupo (**Desvelo**, 1925; **Reflejos**, 1926) marcan a sus autores y a su generación: Es el momento de su adiós al modernismo y sus moldes de construcción. Es el momento en que, contrapuestos, pero junto a los Estridentistas, constituyen la vanguardia literaria mexicana de inicios del Siglo XX.

Todas las citas anteriores son importantes porque nos muestran ya la influencia que la literatura (mito primigenio) habría de tener en todos ellos. Mito que se expresa en símbolos que encarnan a lo largo de la Historia. Veamos dos de ellos en los que se reconocen nuestros poetas estudiados:

²⁶ *Ibid*, . . . p. 160.

El viaje es un asunto determinante ya en este momento del «grupo sin grupo» (1926) y con mayor justicia, de la «generación bicápita» plus Owen. Gorostiza, como hemos visto, también es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al hijo pródigo²⁷

Viajeros instalados en el gran barco de la literatura, cada uno de ellos asume de manera distinta la expresión mítica de la poesía pero lo que parece un hecho evidente es que todos ellos comienzan a escribir poema en prosa²⁸ a raíz de su necesidad de expresarse más ampliamente, con mayor libertad estilística, y es que el verso medido y rimado ya no era el molde necesario para este afán.

Por *poema en prosa* debemos entender al texto que no es ni *poema largo* (más de 300 versos, según la definición de O.Paz), ni *prosa lírica* (experimento francés iniciado formalmente en el siglo XIX). El *poema en prosa* puede tener menos de 300 versos, y no poseer la discursividad por imágenes característica de la prosa lírica.

¿Quién inicia esta tendencia a escribir un poema en prosa dentro del grupo Contemporáneos? Eso es lo que veremos a continuación:

*Después de la célebre expulsión de la preparatoria junto con Cuesta, a pesar de que él aclara no haber vuelto, Owen había retomado sus estudios. No solo terminó la preparatoria, sino que, de inmediato, en 1924, ingresó a la Facultad de Jurisprudencia, en la que habría de permanecer hasta 1926 para después desertar definitivamente. Mientras estudia allí y redacta **La llama fría** (esta novela lírica publicada el mismo*

²⁷ *Ibid* . . . p. 222.

²⁸ Helguera, Luis Ignacio, **Antología del poema en prosa en México**.

1925) y **Desvelo**, Owen conserva su fracaso en la presidencia de donde no saldrá sino hasta mediados de 1928. De cualquier modo es un hecho que carecía de los contactos que habían permitido a Novo publicar su libro, o de la temprana fama que aureolaba a Torres Bodet o a Villaurrutia y que les permitía editar los suyos. **La llama fría** había aparecido de un solo golpe en El Universal Ilustrado el 6 de agosto de 1925, con una ilustración de Duhart, y se convirtió en el primer relato publicado por un miembro del grupo.²⁹

Figura que aprendió el rigor cerebral de Cuesta, Gilberto Owen publica sólo el poema largo o corto que está seguro tiene cierta calidad, cierta *cualidad* lírica.

Pionero del género dentro de la Generación, Owen se adelantó a Villaurrutia y a Torres Bodet, que ya comenzaban a redactar, desde 1925, sendas novelas: **Dama de corazones** y **Margarita de niebla**, respectivamente. El afán narrativo hizo su entrada al grupo con la misma súbita urgencia con la que lo haría el teatro un par de años más tarde. Como con el teatro, se antoja pensar que todo menos el azar intervino en el hecho de que el grupo, de pronto, se decidiera a escribir narrativa. La decisión se adopta como proyecto generacional a partir de 1924 con **La llama fría**, de Owen, y habrá de perdurar hasta bien entrado los años treinta. Creo que lo súbito de la decisión hay que buscarlo, otra vez, en la creciente importancia que adquiría, mes a mes, la lectura de la **Revista de Occidente**, en cuyas páginas comenzaba a formarse

²⁹ Op cit. . . Sheridan. p.241.

toda una generación de narradores españoles e iberoamericanos cuya labor no pudo pasar inadvertida para el «grupo sin grupo»³⁰

Owen y Cuesta pertenecen a la última generación de Contemporáneos, y junto con Villaurrutia son los menos Vasconcelistas del grupo, mejor dicho: Los más jóvenes. Esto hace que no estén interesados en una perspectiva política o social más allá de la que pueda mostrar el propio poema. Las influencias para su universalidad son variadas. Menciono algunas de ellas: El **Ulises** de Joyce marca a esta generación, y en Novo la tradición inglesa y la vanguardia norteamericana, no sólo la francesa. Para Owen la influencia más palpable es la de T.S. Eliot.

Opina Vicente Quirarte:

*[Owen es] el testimonio de un hombre que quiere mostrarse débil y hacer la crónica de su desamor [. . .] Villaurrutia hablaba de «la curiosidad como pasión y no como capricho» de Simbad. Lo que el autor de **Nostalgia de la muerte** postula en la teoría, Owen lo lleva a la práctica.³¹*

El ensayo de Quirarte es acertado porque descubre desde el título del libro la naturaleza mítica del poema de Owen. Coincide Quirarte con García Terrés en que es *el viaje* tópico ineludible en Gilberto Owen: Un Ulises trascendido en un incesante Simbad. Uno de los valores líricos de Gilberto Owen, es que se inserta planamente en la modernidad poética-literaria del siglo XX, por la contradictoria e incesante evolución, dentro de un mismo poema, de distintas opiniones, tesis y antítesis logradamente complementarias. Observemos el giro emotivo en la siguiente estrofa:

³⁰ *Ibid.* . . . p. 242.

³¹ Quirarte, Vicente. *Perderse para reencontrarse* . . . pp-59, 62.

*Día quince
segunda fuga
«Un coup de dés»
Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar.
Sólo su paz redime del Anciano de Mar,
y de su erudita tortura.
Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.³²*

Es entre el penúltimo y el último verso que se produce el giro poético, la *vuelta* barroca, la polisemia propia de lo lírico. Además hay que resaltar el magistral manejo del ritmo que logra trascender la mera biografía sentimental en base a rimas no forzadas y a la verdad temática intrínseca a la *edución* del poema.

El afán constructivo del poema largo hace que podamos decir de él que es épico al menos por dos razones: Por su elaborada composición, por su cuidadosa alternancia entre recurrencia y sorpresa, es decir, por su escritura; y por su tema, que hace de él, en caso de ser un poema largo logrado estéticamente, una épica de los sentimientos, lo cual le da un carácter eminentemente literario.

³² Quirarte . . . *Op. Cit.* . . . p.69.

1. 1. EL FENÓMENO POÉTICO Y EL POEMA LARGO

En un breve ensayo escrito por el filósofo Martín Heidegger, **Hölderlin o la esencia de la poesía**, encontramos las siguientes palabras que nos ayudan, un poco, a explicar el fenómeno poético:

En una carta a su madre, de enero de 1799, Hölderlin llama a la poesía «la más inocente de todas las ocupaciones» ¿Hasta dónde es «la más inocente»? La poesía se muestra en la forma modesta del juego.³³

Al igual que el juego, el lenguaje es una creación estética, una práctica social susceptible de ser seducida por la expresión estética. Su utilización pragmática es sólo una situación cultural determinada. Como ya ocurre en la actualidad, el lenguaje es, en tanto palabra hablada, cada vez menos el vehículo de comunicación entre las personas. Lo deseable de esta situación es que el lenguaje se ciña a fines cada vez más estéticos, culturales y de creación de conciencia. Pero aún no es así. Se ha abandonado al lenguaje como medio de comunicación para sustituirlo por una uniforme, vaga interrelación de lugares comunes conceptuales y vitales.

Podemos ver a la poesía como un gran juego en el que se apuestan los sentimientos. La poesía deja que el azar entre a la casa del lenguaje a entonar su canción. A semejanza con los juegos de los niños, el fenómeno poético tiene un sentido natural del humor. El autor podrá atenuarlo, dirigirlo, digerirlo, anularlo, resaltarlo, pero no negarlo, pues está presente aún en los autores más atormentados de la literatura: Baudelaire y Rimbaud lo tuvieron, aunque bajo la forma del sarcasmo y la invectiva. Este humor es solo una de las manifestaciones de la ironía que Paz observa como el complemento de la analogía, en la obra de los poetas románticos y modernistas (**Los hijos del limo**).

³³ Heidegger, Martín. *Arte y Poesía*, pp. 125,148.

La analogía como unión cíclica con la vida, la cultura y/o el universo; la ironía como la irrupción, la entrada fársica o serena de la idea, de la realidad de la muerte. La analogía es comunión. La ironía, interrupción de esa comunión.

Conjeturo entonces que “la pequeña muerte” de la que hablan los franceses es una oración sintáctica, un acto esencialmente irónico. Y es que la muerte nos visita a todas horas a través de pequeñeces. Y es que la ironía nos visita a todas horas como un latido de corazón. Esta ironía es el necesario equilibrio de la analogía presente en el universo.

El texto de Heidegger es revelador, luminoso, incisivo en el complejo temático del oficio del poeta. En el citado ensayo, se nos da cuenta de esa tentativa lúdica-prometéica de conocimiento, empresa aventurada del poeta. Pero este conocimiento es muy particular. *El profeta nos revela lo que habremos de hacer; el poeta, lo que habremos de amar:* Thomas Carlyle. El texto lírico es el saber que se convertirá en horizonte, es la búsqueda prometéica, es el conocimiento que propone siempre símbolos y futuro, y que convierte a la historia en Testimonio. La empresa de búsqueda del poeta es prometéica, porque abandona, deja atrás, no asume los estereotipos que la sociedad erige como paradigmas de felicidad.

Cito palabras de Octavio Paz, aparecidas en la revista **Taller**: *La poesía es inocencia, pero el poeta no es inocente. La poesía brota del dolor como el agua de la tierra. Con la poesía el poeta recobra la inocencia, recuerda el Paraíso Perdido y come de la manzana antigua. Pero ¡qué duros páramos, qué desiertos hay que atravesar para llegar a la fuente! Una fuente que a veces es sólo un espejo resplandeciente y cruel, en el que el poeta se contempla, sin saciarse, sin hundirse, reflejado por una luz impía.* No doy referencia explícita como nota a pie de página, pues creo que estas opiniones cristalizaron en su libro **El arco y la lira**.

Proust opinó: *El artista es mentiroso, pero el arte es verdad.*

Lo cierto es que la poesía desentraña siempre la cualidad mítica del ser humano: *“El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique”*.³⁴ Este mito personalizado era para Gilberto Owen el poema. Mito trastocado, testimonio de la vivencia poética en la tierra y en el tiempo.

Es evidente el humor en el **Libro de Ruth** y el poema expresa acertadamente rasgos de ironía y antiolemonidad que tienen el propósito de manifestarnos que el poema es una obra de arte. Realidad e irrealdad; encuentro de lo que en la realidad es opuesto entre sí: *sal de la voz marina que te sueña*. Como una muestra del humor y la irreverencia que se hacen más que patentes en la lírica del Siglo XX, voy a ejemplificar lo escrito con un fragmento del poema *Los delirantes* del poeta sonorenses Jesús Muñoz Torres:

*Y entre el lenguaje y el ludibrio
aún tuvo el capricho de un vaso de vino blanco
y si dios es todas las cosas
dijo, entonces también es un bote de basura.*³⁵

El poema del cual está tomado este fragmento es **Los delirantes**, texto que no vacilo al adjetivar como épico, por el gran aliento que implica la construcción de un solo poema de más de 40 páginas. Su conocimiento de lo humano es vasto, además de estar muy bien expresado literariamente, formalmente. Es un poema largo de grandes alcances filosóficos y emotivos.

Recuerdo a Carlyle citado por Wilde en **De profundis**: *La sinceridad es el mérito salvador, en esto como en todo*. La sinceridad, la honestidad en los sentimientos humanos: Eso es lo que podrá encontrar el lector en el poema **Libro de Ruth**.

³⁴ Joseph Campbell, **El Héroe de las mil caras**, p.79.

³⁵ Muñoz Torres, Jesús, **Los Delirantes**, p. 36.

Poema breve o largo, no es su contenido lo que lo vuelve poético. No es la temática humorística o seria, o ambas, en el mismo texto, lo que hace de una disposición tipográfica sobre papel un texto en movimiento lírico. Lo que hace de un poema *un* poema es algo que la crítica literaria tendrá que responder siempre remitiéndose a las obras de creación, y la respuesta siempre será incompleta, como lo es toda tentativa cultural humana en movimiento. Si la crítica de un poema pudiera sustituirlo, ¿para qué el poema entonces?

Comparemos dos textos breves con distintas orientaciones sentimentales:

INFERNAL

*Horror
A quien
Horror
Merece³⁶*

Lo anterior se relaciona con el sentido jocoso del poeta Efraín Huerta, en su renovadora visión antisolemne de la poesía, del poeta y de la literatura.

Fue el siglo XX donde tuvo que desplegarse esta gran energía anti-institucionalista de la literatura, para que se considerara digno de ser leído otro tipo de obra lírica. Un ejemplo de ello es lo que se ha dado en llamar la *Corriente Poética Coloquialista Mexicana*: Huerta, Sabines, Rebolledo, Ricardo Castillo, Los Infrarrealistas, etc.

La poesía de Efraín Huerta está expresada también en excelentes poemas largos: **Avenida Juárez, ¡Perros, mil veces perros!**, lo que no le impidió escribir breves poemas intensos. Tal vez el poema no sabe que existe algo exterior a él llamado *forma* o *métrica*. De lo que tal vez sí sepa, es de su vida interna, su pasión creativa y constructora. Que esta pasión está sujeta a un rigor muy peculiar, se expresa en opiniones tales como las de Rainer María Rilke en **Cartas a un joven poeta**: *...Basta sentir que se podría vivir sin*

³⁶ Huerta, Efraín, *Poesía Completa*, p. 507

escribir, para no permitírsele en absoluto. Escrito a inicios del siglo XX, puede parecernos una exageración, pero nos habla de una pasión por la palabra justa. Esa palabra justa es el signo de la precariedad y belleza de la vida humana.

Así, para G.K.Chesterton: *El lenguaje no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia.*³⁷

Veamos ahora un antiguo poema oriental:

*En ruiseñor
sueña que se convierte
el grácil sauce.*³⁸

El poema nos expresa que la intensidad es una cualidad metafórica desde tiempos inmemoriales. Ambos poemas tienen la misma concisión, pero con diferente sentido. Las fronteras conceptuales entre *humor* y *seriedad* se borran cada día más, y el mito poético del siglo XX y XXI tiende a abarcar a los dos, y a una gran variedad de elementos dispares, para expresarse a cabalidad.

Comentó Evodio Escalante: *El punto de partida de un poema es el espíritu de su Lengua.* Entendemos que aquello en lo que consiste *El Espíritu de la Lengua*, no es una mera referencialidad establecida culturalmente, ni tampoco secretos códigos unipersonales. *El Espíritu de la Lengua* es un diálogo incesante entre las fuerzas vivas de una sociedad, se supondría que los poetas son parte de ellas, y ese diálogo, al establecerse en Memoria, testimonio escrito, puede llegar a ser Literatura.

El Espíritu de la Lengua es siempre una tradición desde que los hombres fueron derrotados en la Torre de Babel. Incluso si revisamos más de cerca este mito veremos que la comunicación humana ha representado siempre una incógnita

³⁷ Borges, Jorge Luis, *Prólogo a Ray Bradbury*. p.317

³⁸ De Juan, Marcela, *Poesía china: Del siglo XIII a.C: a la Revolución Cultural*, p. 123.

para nosotros: ¿El lenguaje es para comunicarnos? ¿De qué manera es la poesía una *forma de comunicación*?

Este primigenio *Espíritu* de la Lengua se distribuyó en distintos idiomas, que a lo largo del tiempo han formado tradiciones. Hay tantas tradiciones que es posible llegar a contraposiciones ideológicas, estéticas, en suma, culturales, de una manera fecunda.

Escribió Sabines acerca del fenómeno poético:

Hay dos clases de poemas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: «Lucero, luz cero, Luz Eros, la garganta de luz pare colores coleros», etc., y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen «pinche piedra»³⁹

Los dos hipotéticos poetas mencionados por Sabines, cabe decir, los dos estilos, nunca se dan en forma pura: Son sólo tendencias.

Si el poeta abstracto no transmite emoción en su poema, se ha perdido el equilibrio de la poesía. Aunque las tentativas líricas del pasado fueron, en gran parte, la emoción de la inteligencia, del intelecto puro, deslumbrante. El intelecto, en su acepción más acertada, implica a la emoción.

El prosaísmo puede ser poesía. El prosaísmo como vitalidad del poema. Cito al mismo Sabines:

Dice [mi amigo] que quiere la eternidad, que pelea por esa memoria de los hombres para un siglo, o dos, o veinte. Y yo pienso que esa eternidad no es más que una prolongación, menguada y pobre, de nuestra existencia. Creer en la supervivencia del alma, o en la memoria de los hombres, es lo mismo que creer en

³⁹ Sabines, Jaime, **Nuevo recuento de poemas**, p. 256.

*Dios, es lo mismo que cargar su tabla mucho antes del naufragio.*⁴⁰

Así, la relación del poeta con la poesía es problemática, histórica, expresa un intercambio *mágico* con el público, la publicidad de su época, etc. Un poeta: Fe en el momento efímero de la vida, fe en la precaria vida. ¿Qué hacer? Nos contesta Don Antonio Machado:

*¿Dices que nada se crea?
Alfarero, a tus cacharros.
Haz tu copa y no te importe
Si no puedes hacer barro.*⁴¹

El poeta construye con las palabras de su tradición, o se inventa otra. Nunca sabrá el afán último, el objetivo de sus esfuerzos, pero vive su mito enteramente: Orfeo, Prometeo, Ángel Caído, etc. Trabaja el poeta con las palabras, antes que con las ideas. Cuando ha llegado a cierta maestría en el oficio, puede permitirse el trabajar con las dos. Escribo lo anterior porque me parece que tal es el camino más común. Sólo en casos excepcionales, en los de los poetas fundadores, desde los primeros poemas idea y verso se constituyen en unidad armoniosa. ¿Ejemplos? . . . Pienso en la temprana obra de Rimbaud, Darío, Neruda. Obra temprana y ya lograda.

Observemos algunas definiciones acerca del fenómeno poético que nos pueden ayudar a entender la relación dual entre la voluntad del mundo y la voluntad del poeta:

La poesía es revelación de nuestra condición [...] La revelación es creación [...] El acto mediante el cual el hombre se funda y se revela a sí mismo es la poesía [...] la poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer, recrea al hombre y lo hace asumir su

⁴⁰ Sabines . . . *Op.cit.* . . . p. 125.

⁴¹ Machado, Antonio, *Antología poética*, p. 140.

*condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia.*⁴²

La poesía es la manifestación de la condición mítica del humano. Mejor dicho: De la cualidad mítica del ser humano; cualidad mágica siempre soterrada. Hablo de la condición mítica del humano que le hace dejar Testimonio de su paso por la Tierra: Templos, Esculturas, Tratados. La pasión humana y sus ansias de *Totalidad*, ¿serán ya parte consubstancial de la condición humana?. La poesía es un acto de fe, que por lo fulgurante, como lo es toda fe, hace decir a escritores como O. Paz que es del hombre *la condición verdadera*.

*Para Platón el poeta es un poseído. Su delirio y entusiasmo son los signos de la posesión demoníaca. En el Ion, Sócrates define al poeta como **un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y le hace salir de sí mismo [...]** No son los poetas quienes dicen cosas tan maravillosas, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca. Aristóteles por su parte, concibe la creación poética como imitación de la naturaleza. Solo que según se ha visto, no se puede entender con toda claridad qué significa esta imitación si se olvida que para Aristóteles la naturaleza es un todo animado, un organismo y un modelo viviente.*⁴³

Así vemos que desde los griegos la poesía y sus múltiples rituales (musicales, coreográficos, escritos) han constituido la entrada del mundo sobrenatural al mundo "natural". Incluso creo que esa puede ser una de las parciales definiciones de la poesía: La aparición del mundo sobrenatural, irónico,

⁴² Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p.160.

⁴³ Paz . . . *Ibid* . . . pp. 160 -167.

azaroso, caótico, divino, en el socialmente institucionalizado mundo de los hombres.

Así, la «ocurrencia» poética no brota de la nada, ni la saca el poeta de sí mismo: es el fruto del encuentro entre esa naturaleza animada, dueña de existencia propia, y el alma del poeta [...] La categoría de lo poético, por tanto, no es sino uno de los nombres de lo sagrado. Poetizar consiste, en primer término, en nombrar [...] Ni la angustia, ni la exaltación amorosa, ni la alegría o el entusiasmo son estados poéticos en sí, porque lo poético en sí no existe. Son situaciones que, por su mismo carácter extremo, hacen que el mundo y todo lo que nos rodea, incluyendo el muerto lenguaje cotidiano, se derrumben.⁴⁴

Otra definición siempre aproximativa de la poesía: Encuentro entre la espiritualidad, la metafísica del mundo, y la espiritualidad, sentimiento del alma, sentimiento místico del poeta ¿De dónde surge el mito? ¿Qué propone la fuente del mito? Es interesante el que Paz mencione a lo poético como uno de los nombres de lo sagrado. Creo que es ahí donde lo podemos relacionar con el mito, con el ritual mítico que es el poema que implica, a veces, la destrucción de los convencionalismos sociales para llegar a la libertad, mejor dicho: A la liberación, o a una liberación, precaria siempre.

Todo poema vive a expensas de su creador. Una vez escrito el poema, aquello que él era antes del poema y que lo llevó a la creación -eso, indecible; amor, alegría, angustia, aburrimiento, nostalgia de otro estado, soledad, ira- se ha resuelto en imagen [...] La conciencia del poeta no es una caverna donde yace lo poético como un tesoro escondido. Frente al poema

⁴⁴ Op.cit. . . . Paz . . . p.168.

*futuro el poeta está desnudo y pobre de palabras. Antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél.*⁴⁵

Por ende, en el poema se proponen:

- § Imagen testimonial
- § Imagen sensorial
- § Imagen del futuro

El poema nace de la vida, el texto nace de un ser humano inmerso en la historia. El testimonio ya no pertenece a su creador, y no siempre es él quien da la mejor opinión acerca de su trabajo, recordemos a Cervantes y su opinión acerca del Quijote. *Ningún, jugador es más grande que el juego.* Baudrillard.

Hago una paráfrasis: ¿Todo testimonio vive a expensas de su creador?. De ser afirmativa la respuesta entonces se hace evidente que el ser humano es un animal que no se ciñe al estricto aristotelismo de su predestinación biológica. Y eso es algo que nos recuerda la poesía.

Esto nos lleva a la idea de T.S: Eliot : *Unas son las necesidades del poeta y otras las necesidades del poema*; el poema, como nos lo presenta Paz, es una obra que trasciende las comunes vicisitudes del oficioso escritor y es que el oficio de poeta no existe: *Antes de la creación el poeta, como tal no existe*. Lo que sí existe es el oficio de escritor, que implica una cierta maestría en el manejo de las palabras. Oficio arriesgado el del escritor, en tanto es un temporal y riguroso representante, un oficiante del destello mítico, o místico, el que intenta dejar testimonio en las palabras. Este trabajo con lo mítico, con el mito, implica también cierto abandono, nunca definitivo, de la lógica racional aristotélica. Veo entonces una cualidad mitificadora en la vida y en la obra de todo poeta; pienso también que de todo creador de cultura.

⁴⁵ Ibid . . . Paz . . . p.168

La relación del poeta con lo trascendente curiosamente está siempre bien marcada por el tiempo, y la necesidad de este elemento en la vida de todo ser humano.

*Anoche soñé que oía
a Dios gritándome ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía
Y yo gritaba: ¡Despierta!*⁴⁶

Así nada tiene de extraño, leyendo los párrafos anteriores, comprobar que el mito y el tiempo son inherentes al ejercicio de la literatura, y si el poema es el *hipertexto* (Genette), es ahí donde encontraremos hiperpotenciadas estas estructuras cultural-metafísicas. El acierto de Antonio Machado es que lleva el decir, la copla popular española, a una expresión estética y filosófica.

Jorge Luis Espinosa, escribió algo que me parece interesante:

*De muchos poetas griegos de la antigüedad apenas si
han sobrevivido unos cuantos poemas y no sólo por el
material perecedero en el que fueron escritos, sino
porque el tiempo derriba glorias que parecen eternas; de
aquellos grandes nombres sólo deja un par de poemas, y
muchas veces de un autor del que ya no se sabe el
nombre o ciudad de procedencia.*⁴⁷

En el mismo artículo, se cita el siguiente verso de Carlos Montemayor: *Aún para lo más oscuro hay palabras luminosas*. Es así que el fenómeno poético puede ser expresión de los aspectos más sórdidos del ser, pero siempre con palabras luminosas. Estas palabras son luminosas porque llevan en sí futuro, o son, en sí, futuro. Tal vez es una de las cualidades de la poesía.

⁴⁶ Machado . . . *Op. cit.* . . . p.147

⁴⁷ **Milenio**, 18 de noviembre del 2002.

El efecto literario, la construcción retórica, el efecto estilístico, son técnicas que parecieran, por momentos, tener vida propia, dada su incesante capacidad combinatoria. Pero no es así. Cuando la retórica literaria no lleva vida en sí, no es Literatura.

Pienso que en estos tiempos el gusto por la poesía escrita está mas olvidado que nunca, tal vez porque es una de las artes que, al igual que todas ellas, recuerda al hombre su condición mítica, mágica, ceremonial, metafísica. Probablemente hoy más que nunca es el olvido lo que más busca la sociedad de los *mass-media*.

Me parece, en este momento, más que pertinente citar al gran novelista Milán Kundera en su novela **La insoportable levedad del ser**, donde el personaje de la pintora Sabina dice lo siguiente: *Antes de que la belleza desaparezca por completo del mundo, existirá aún durante un tiempo como error. La belleza como error es la última fase de la historia de la belleza.* La belleza como error es con lo que se permite trabajar la vanguardia artística del Siglo XX. Más allá de las modas, la extravagancia, lo caótico, lo azaroso, lo efímero constituyen su trabajo de reconstrucción de los paradigmas acerca de lo que es la cultura y de lo que no lo es.

La poesía es tan antigua como el ser humano mismo, y transcribo un ejemplo de la antigua literatura hindú, el fragmento de un himno védico:

*La vaca ha danzado sobre el océano celeste
trayéndonos los versos y las melodías.
La vaca tiene por arma el sacrificio
y del sacrificio ha salido la inteligencia.
La vaca es todo lo que es,
Dioses y Hombres; Asuras, Manes y Profetas*

Si con la tornavuelta de la vanguardia de inicios del Siglo XX se demostró que todas las corrientes políticas del ser humano, nacidas al amparo de un dogma,

coincidían en su falta de espíritu, y que un árido academicismo basado solo en la elocución y los recursos de la oratoria no completaban estéticamente el ser humano sensible, era inevitable que el quehacer literario posterior se basara en la decisión y el atrevimiento para crear obras donde la expresión sentimental hiciera visible, leíble, su trascendencia.

El ejercicio de las letras asumió la toma de una práctica de vuelo en la que se encontraba y expresaba a lo humano, lo humano-pasional, lo humano eterno.

Ahondemos un poco más en este proceso artístico, metafísico, cultural, incluso de rebeldía ideológica, que es el oficio de las letras, y más específicamente, el de la creación poética:

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación; ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la Historia, y por ello, no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera «expresión» del «alma de la cultura». La poesía, el nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje.⁴⁸

Es relevante que para Heidegger, filósofo de grandes alturas conceptuales, la poesía ocupe un lugar tan destacado en la historia y el mundo del hombre. La menciona como la que *instauro el ser y la esencia de las cosas*, y por tanto le da el rango de categoría filosófica. Como todas las otras categorías filosóficas (el amor, la muerte, Dios), es para Heidegger la poesía una entidad mítica de la que se derivan *la esencia de las cosas y el lenguaje cotidiano*.

*La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios. De eso habla aquella poesía que dice en la última estrofa: **Es derecho de nosotros, los poetas, estar en pie ante las tormentas de Dios, con la cabeza desnuda, para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre, a él mismo, y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos del don celeste.** La excesiva claridad lanza al poeta en las tinieblas.*⁴⁹

¿Cómo no pensar cuando se habla de *Tormentas de Dios*, en César Vallejo, o, salvando todas las debidas distancias biográficas, en Jaime Sabines?... ¿Cómo no pensar en Darío con su *¡Torres de Dios! Poetas: pararrayos celestes*; en Huidobro con su *El poeta es un pequeño dios*?

Cuando Heidegger escribe acerca de la poesía como el *lenguaje primitivo de un pueblo histórico*, estoy de acuerdo con él si entendemos a ese lenguaje primitivo como un lenguaje mítico (revelador del mito); si entendemos a ese lenguaje primitivo como la expresión paratáctica de un humano en relación con lo mítico.

¿Cómo no pensar en el mito de Prometeo o en el poeta Neruda cuando Hölderlin escribe: *Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos / el don celeste.*

Es como si Hölderlin anticipara una visión de la poesía del futuro, incluso de otras nacionalidades, lo que nos hablaría de una manifestación del *Espíritu que sopla donde quiere*.⁵⁰

Prosigamos con la lectura del crucial texto de Heidegger:

⁴⁸ Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, pp.139-140

⁴⁹ Heidegger . . . *Op. Cit* . . . pp. 141-142.

⁵⁰ Borges, Jorge Luis, La poesía, ensayo incluido en *Siete noches*.

Y, sin embargo, la poesía es «la más inocente de todas las ocupaciones». Hölderlin escribe así en su carta no sólo para no lastimar a su madre, sino porque sabe que este inofensivo aspecto externo pertenece a la esencia de la poesía de igual modo que el valle a la montaña.⁵¹

Leyendo al anterior párrafo citado recuerdo que Baudelaire, en su libro **Mi corazón al desnudo**, se propone enmendar su vida. Creo que es vieja la historia de los cambios de pensamiento en el autor: Borges se desdice de su etapa de juventud vanguardista ultraísta, Sábines se desdice de aquel *El diablo y yo nos entendemos* cuando escribe *Me encanta Dios* y lo lee en el Palacio de Bellas Artes ante un público multitudinario; Octavio Paz, de una juventud militante en la izquierda, se convierte, al final de su vida, en una figura cultural que opinaba sobre los más variados temas, a veces con una inapelable autoridad de pontífice; y un largo etcétera. Larga historia del *arrepentimiento*, y, sin pretender justificarlo, larga historia del dolor e incompreensión de la sociedad moderna consigo misma, para con sus artistas, y en general con todos sus integrantes sensibles.

Es curioso observar la humildad con que se acercan muchos grandes autores al ejercicio de la literatura, y más específicamente, al de la poesía. Uno de ellos, el poeta hispanoamericano Jorge Luis Borges: *El ejercicio de la literatura puede enseñarnos a eludir equivocaciones, no a merecer hallazgos. El intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas.* (Prólogo a **La Cifra**). Para Borges, el intelecto era la vigilia, lo cual en nuestra realidad cultural actual, es cada vez menos cierto, por la cantidad de irracionalidad, que no sueño estético, que cada día entra más en la vida cotidiana.

⁵¹ Op. cit Heidegger. . . . p. 142.

Me gusta pensar en la vigilia mexicana como en un largo transcurrir barroco (incluso *Kitsch*) en donde la vitalidad del mito, la imagen y la fábula, es feroz, y en donde el sueño está representado por el hombre equilibrado y racional.

Es interesante aquí el que Borges hable del mito, porque en el **Libro de Ruth** lo hay, sólo que en un sentido de trastocamiento, de inversión, de conciencia moderna irónica, juguetona, desacralizadora. El texto de Gilberto Owen ya cumple con lo que Roland Barthes explicitó en **SIZ**: *Devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego.*

Con toda la sabiduría que hay en un personaje como el insigne escritor Antonio Machado, expresado en su espejo literario y *alter ego* Juan de Mairena, es posible que al leer las siguientes palabras nos demos cuenta de la humildad con que debemos acercarnos al texto literario, sin pretender aseveraciones válidas para todas las épocas: *Hemos de hablar modestamente de la poesía, sin pretender definirla, ni mucho menos obtenerla por vía experimental, químicamente pura.*

Veamos ahora una opinión crítica del poeta Juan Ramón Jiménez:

*La poesía, principio y fin de todo, es indefinible. Si se pudiera definir, su definidor sería el dueño de su secreto, el dueño de ella, el verdadero, el único dios posible. Y el secreto de la poesía no lo ha sabido, no lo sabe, no lo sabrá nunca nadie, ni la poesía admite dios, es Diosa única sin dios. Por fortuna para dios y para los poetas.*⁵²

Así, el poeta en la anterior opinión crítica de Juan Ramón Jiménez, se nos muestra como un creador que no se atreve a dar opiniones totalitarias sobre el sentido de un poema o de la poesía. Incluso intentar esta operación de conocimiento tiene consecuencias de calamidad mítica. Hago aquí la analogía

⁵² Jiménez, Juan Ramón, **Ideología 1897- 1957, Metamorfosis, IV**, p.394.

con el caso de **Edipo rey**. Recordemos que después de responder al enigma de la Esfinge, se inicia la tragedia de Edipo. Salvo que Edipo no sabía que la peor manera de jugar el juego de su vida era huir de su destino. De alguna oscura manera, el poeta quiso ser más grande que la poesía, el jugador quiso ser más grande que el juego, lo que siempre trae consecuencias dramáticas. Consecuencias dramáticas en tanto *desencadenación* de acciones. Recordemos que para Baudrillard, **De la seducción**: *Ningún jugador es más grande que el juego*.

Con todo el riesgo de subjetividad que lleva en sí el utilizar este tipo de expresiones para un trabajo teórico, me llama la atención lo que escribe Machado en un enfoque didáctico de la poesía: *Antes de escribir un poema - decía Mairena a sus alumnos- conviene imaginar al poeta capaz de escribirlo*.

Nuestro enfoque teórico será eminentemente literario:

*La lingüística es una ciencia relativa a comportamientos humanos y consiguientemente incapaz de distanciarse de su objeto: las **predicciones** de una ciencia como la lingüística no tienen el mismo sentido que en las ciencias naturales.*⁵³

Me parece revelante lo que escribe Octavio Paz, acerca del fenómeno poético, en su ensayo *La otra voz. Poesía y fin de siglo*:

Entre la revolución y la religión, la poesía es la otra voz. Su voz es otra porque es la voz de las pasiones y las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo, antigüedad sin fechas. Poesía herética y cismática, poesía inocente y perversa, límpida y fangosa, aérea y subterránea, poesía de la ermita y del bar de la esquina, poesía al

⁵³ López García, Ángel, *Estudios de lingüística española*, p.11.

*alcance de la mano y siempre de un más allá que está aquí mismo*⁵⁴.

Al referirse Octavio Paz a esa voz de las pasiones y las visiones, destaca la esencial cualidad de lo sagrado que está implícita en la experiencia poética. Esta cualidad de lo sagrado implica la noción de unión de los contrarios. Recordemos que para la tradición griega, así como también para la bíblica, la manifestación de lo divino causa horror y compasión.

Esta unión de los contrarios implica también la unión de contrarias nociones temporales: Es antigua y es de hoy mismo: Antigüedad sin fechas. Unión de adjetivos contrapuestos, antónimos en el mundo normado de los hombres.

*Todos, poetas uniformados o en harapos, poetas mujeres o poetas hombres, poetas de todos los sexos o de ninguno, de todas las profesiones, creencias, partidos y sectas, poetas vagabundos por los cuatro confines y poetas que nunca han abandonado su ciudad, su barrio y su cuarto, todos han oído, no afuera sino adentro de ellos mismos (trueno, borborismo, chorro de agua) la otra voz. Nunca la voz de «aquí y ahora» la moderna, sino la de allá, la otra, la del comienzo.*⁵⁵

Uno de los múltiples paraísos ¿no artificiales? que otorga la poesía a sus seguidores es la fe en la existencia de El Origen, así como la de El Futuro. Ocurre esto, creo, por su trabajo con la condición mítica del hombre, y es por tanto, inevitable la construcción de estos alegóricos sitios.

El poema expresa realidades ajenas a la modernidad, mundos y estratos psíquicos que no sólo son más

⁵⁴ Paz, Octavio, *Poesía y fin de siglo*, p.587

⁵⁵ Paz ... *Ibid* ... p.588.

*antiguos sino impermeables a los cambios de la historia. La poesía es la Memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz. La otra voz no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre; tiene mil años y tiene nuestra edad y todavía no nace. Es nuestro abuelo, nuestro hermano y nuestro bisnieto . . .*⁵⁶

Así, los estudiosos de la literatura sitúan al fenómeno poético como un hecho esencialmente mítico. Mágico en tanto expresión del Arte. ¿Cuáles son esos mundos y estratos psíquicos que son impermeables a los cambios de la historia?. Una respuesta aproximativa es que son las pasiones humanas y sus afanes metafísicos o sociales a largo plazo, las distintas manifestaciones de su voluntad por permanecer y dejar testimonio de su paso por la tierra. Para Paz, la poesía es un hecho de la Memoria, y por tanto, suceso Testimonial.

¿A qué nos referimos con la poesía como un hecho mítico? Eso es lo que a continuación analizaremos:

*La poesía para mí es una investigación de ciertas esencias -el amor, la vida, la muerte, Dios,- escribió Gorostiza en sus **Notas sobre poesía**. La poesía ocupa entonces cierta cualidad metafórica aplicada a temas inmortales. La lírica trasciende a la historia de las formas: ...Si reducimos la poesía a unas cuantas formas -épicas, líricas, dramáticas- ¿qué haremos con las novelas, los poemas en prosa y esos libros extraños que se llaman **Aurelia, Los cantos de Maldoror o Nadja**? [...] La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco. La **Eneida** no substituye a la **Odisea** [y no la substituye porque es tiempo frenado (Braudel) tiempo mítico]. Cada poema es un objeto único, creado por una técnica que muere en el momento mismo de la creación,* escribió Octavio Paz en **Los hijos del limo**.

⁵⁶ Op. Cit Paz . . . pp. 589 – 590.

Ya es tiempo, de que se deje de ver a Sabines sólo como un poeta del estilo del *buen salvaje*. Sus opiniones sobre poesía, básicamente desde la misma poesía, son acertadas, provocadoras, sorprendidas. Su publicitado *coloquialismo* en realidad tiene tras de sí un gran bagaje cultural, libresco y popular, completo, como ocurre también con Owen. Pienso que la entonación, el énfasis, la expresión lírica de Owen, su voz, solo se asemeja a la que aparece después con un autor como Jaime Sabines. Termino este párrafo con palabras del mismo Sabines: *El libro es solo un tiempo mío entre todos mis tiempos. Más que una vocación, la poesía es un destino. Así es la creación poética. Alguna vez dije que era un ejercicio impúdico, en el que el hombre se tiene que desnudar para escribir. El poeta tiene que darse totalmente en cuerpo y alma.*⁵⁷

Paso a citar a Don Alfonso Reyes en su ensayo *Jacob o la idea de la poesía*: *El poeta -he escrito alguna vez- no debe confiarse demasiado en la poesía como estado del alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como estado de palabras. Para Charles Baudelaire: El principio de la poesía es estricta y simplemente, la aspiración humana hacia una belleza superior, y la manifestación de ese principio consiste en el entusiasmo, en la excitación del alma; entusiasmo del todo independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad, que es el bastón de la razón.*

Fondo y forma confluyen armoniosamente para expresar al ser humano sensible: *El poeta, el escritor, para serlo auténticamente, debe amar a la humanidad entera sin importarle si es correspondido o no. Creo que la primera condición para ser un gran poeta, un gran escritor, es amar al hombre, amar la justicia social, ser enemigo de la explotación, ser enemigo de la miseria, de la ignorancia y del terror.*⁵⁸ Lo expuesto anteriormente coincide con las palabras de José Martí: *La cruzada se ha de emprender ahora para revelar a los hombres su propia naturaleza. Ser bueno es el único modo de ser dichoso. Ser culto es el único modo de ser libre.*

⁵⁷ Prólogo a **Tarumba** y entrevista en *La Jornada Semanal*, en el año de su fallecimiento.

⁵⁸ Entrevista a Otto-Raúl González por Mario Guzmán, revista *Re-Vuelta*, UAM-I, 2002.

Acerca de este implícito compromiso del escritor y su trabajo literario con el devenir universal del alma colectiva quiero citar algunas palabras de Bertolt Brecht:

Las ciudades, como los pueblos, están tan sembradas de máximas como de símbolos. La clase que se hace con el poder escribe con brocha gorda sus opiniones y lemas en los edificios ocupados. En las iglesias escribe: La religión es el opio de los pueblos, en otros edificios se encuentran instrucciones para el uso. Los sentimientos pueden ser tan falsos como los pensamientos. Si el proyecto lírico es afortunado, sentimiento y razón trabajan en completa armonía. Las poesías, si realmente están en condiciones de subsistir, son capaces de vivir y de soportar las operaciones más profundas. Un solo verso malo no destruye por sí solo una poesía, del mismo modo que uno bueno tampoco la salva.⁵⁹

Ferozmente antiburgués, Brecht ataca a la hipocresía de una sociedad deshonesto para con las mismas instituciones en las que dice creer. Critica también el falso pensamiento, las ideas enajenadas que impiden la aparición de la poesía, y pide para ésta una voluntad de grandeza y generosidad para con todos los hombres.

Sería un craso error considerar la crítica como algo muerto, improductivo, propio de barbilenguos. En realidad la actitud crítica es la única productiva, la única digna del hombre. Significa colaboración, avanzar, vivir. Un auténtico goce artístico sin actitud crítica es imposible. La crítica no echa a perder para nada el

⁵⁹ Brecht, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, p. 292.

*goce, a menos que el criticar consista en un censurar malhumorado. Sin la capacidad de gozar críticamente, la clase proletaria no puede tomar posesión de la herencia cultural burguesa.*⁶⁰

Brecht ensalza la actitud crítica porque las obras literarias que proponen un futuro han nacido bajo esta “égida cultural”.

Insoslayables me parecen las palabras del poeta Jorge Luis Borges: ...*De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz, luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria [verdad] y de la imaginación [mentira hermosa].*⁶¹

Volvemos al asunto de la literatura. “Memoria” e “Imaginación” son proyectos humanos, generalmente a largo plazo. Por tanto, la literatura y el arte están hablando, siempre, de un futuro. Y en ello siempre hay algo de mitificación.

Recordemos que para el filósofo José Ortega y Gasset la poesía es *apetito de misterio*, y que Borges expresó: ...*La idea de que nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son esencialmente distintas.*⁶²

⁶⁰ Op. cit. . . . Brecht . . . p.293.

⁶¹ Borges, Jorge Luis, *El libro*, ensayo incluido en **Obras Completas, Tomo II.**

⁶² Borges, Jorge Luis, *La poesía*, ensayo incluido en **Siete noches.**

1.2. RASGOS ESPECÍFICOS DEL POEMA LARGO

Del poeta Dante escribió Octavio Paz en su ensayo **Cantar y contar, sobre el poema extenso**: *Para él, lo alegórico es la verdad encubierta por una mentira hermosa*. Esta es una frase que se deriva de una carta que escribió Dante, según nos informa O.Paz en su ya citado ensayo. La frase le parece reveladora, incisiva y trascendente por varias razones. Me asombra, de entre todas ellas, una en particular: Perfecta imbricación entre pensamiento teológico y creación estética. Hago una pregunta que es derivación de la anterior: ¿No seremos los seres humanos una verdad divina encubierta por una mentira hermosa? De esta opinión podemos derivar varias conclusiones:

- A. El poema largo cuenta siempre una historia, lo cual nos habla de un tratamiento especialmente literario en relación con el transcurso del tiempo dentro del mismo poema. Tiempo cronológico, tiempo esférico, alternancia entre el tiempo de la obra de arte, el tiempo de la vida real, el tiempo del lector. Tiempo cronológico es el del lector. Tiempo esférico es el de la obra de arte, tiempo siempre susceptible de entregar al lector un renovado lenguaje de significados y propuestas.
- B. La búsqueda esencial del poema largo, la verdad, *su verdad*, al necesitar desplegarse en un extenso campo tipográfico (300 a 1000 versos en el poema del Siglo XX, según Octavio Paz), necesita de una *mentira hermosa*. Esa *mentira hermosa* es la retórica de la que se sirve el poema. En riguroso sentido, la primera palabra nacida de la civilización era ya máscara, instrumento, *objeto*. Para Borges. *En el fondo, toda literatura es fantástica. Santo Tomás también [es fantástico], el realismo es una herejía de nuestro tiempo.*

Amamos al lenguaje, aún con el riesgo de convertirlo en un sofisma, por su ajena, azarosa, inmarcesible belleza, que es también inexplicable voluntad humana por vivir en el amor del tiempo. Inexplicable voluntad que se expresa como un acto de fe.

Es antigua la artificialidad del texto literario, aunque no me atrevo a escribir que su nacimiento fue con un mero afán estilístico: Elementos retóricos, artísticos, de-constructivos, de construcción, son los que vertebran históricamente su legado. Lo que conocemos como historia de la literatura no es, tal vez, sino la historia de sus formas.

Bien escribió Juan Carlos Onetti que la literatura es un arte. La mentira y la verdad del poema no son la mentira y la verdad que operan en la realidad. Pienso que la literatura es el mito. Creo que la literatura es una verdad que «utiliza» al lenguaje, *una mentira hermosa*, para expresarse a sí misma. Mircea Eliade en su **Tratado sobre las religiones** define al mito como *La creación y destrucción rítmica del Universo*. Creo que es una definición esclarecedora, luminosa, que implica la idea de que hay un ritmo en el universo. Esta idea estuvo muy presente entre las sectas herméticas, los alquimistas, los masones, y con particular énfasis en los poetas modernistas.

- C. El poema largo es: *Encuentro entre lo extenso y lo intenso. El poema extenso se vuelve una sucesión de momentos intensos. (Cantar y contar ... O. Paz).*

Aunque una definición de prosa y una de poesía fueron tentativas válidas para delimitar el campo que corresponde a cada una de ellas, desde el siglo XIX es evidente que sus fronteras se borran, al menos precariamente, para dar paso a obras literarias. Debo aclarar que poema largo, más de 300 versos en el siglo XX, según Octavio Paz, no es lo mismo que *poema en prosa*, ni *prosa poética*. Evodio Escalante habla de *poema extenso* antes que de *poema largo*, *poema en prosa* o *prosa poética*, y esto le permite, acertadamente, avanzar hacia el estudio de la voluntad musical-arquitectónica-cíclica del texto lírico. Por tanto puede haber un poema extenso que no necesariamente tenga 300 versos, ejemplo de ello es el **Libro de Ruth**. Este poema extenso puede estar escrito en estricto verso, tal es el caso de **Hora de junio** de Carlos Pellicer, conjunto temático dividido en cinco sub-conjuntos de tres sonetos cada uno, o en forma

de prosa: Las composiciones de Owen líricamente logradas, en su libro **Línea**. Pero abundemos un poco más en el tema:

La *prosa poética* es una forma nacida, para la historia de la literatura, en el siglo XIX. Un excelente representante del poema en prosa es Baudelaire con su ya clásico **Spleen de París**. En México tenemos a Gilberto Owen con su libro **Línea** y a Octavio Paz con algunas composiciones surrealistas incluidas en su libro **Libertad bajo palabra**. Muy acertados exponentes del poema extenso en el siglo XX son José Gorostiza con **Muerte sin fin**, Gilberto Owen con su **Libro de Ruth**, Octavio Paz con **Piedra de sol**, Manuel Maples Arce con **Urbe...** y un largo y fecundo etcétera.

Acerca del fenómeno estético del *poema en prosa*, la siguiente opinión crítica de Luis Ignacio Helguera es iluminadora:

*¿El poema en prosa es un género literario o un híbrido experimental? Bastaría que el experimento hubiera funcionado, dando paso a un nuevo género literario. Pero el poema en prosa no es un híbrido como sí lo fue su génesis de prosa artística romántica de principios y casi mediados del siglo XIX, sino una forma literaria hasta cierto punto autónoma - hasta cierto punto porque finalmente es una posibilidad radical de la poesía- ya desde el **Gaspard de la nuit. Fantasies a la manière de Rembrandt et Callot** (1842), único y póstumo libro de un extraño Monsieur tísico que respondía al nombre de Aloysius Bertrand (1807-1841).⁶³*

El libro de Helguera, **Antología del poema en prosa en México**, es un trabajo por demás revelador, con suficientes datos para indicarnos las múltiples fuentes de donde proviene el *poema en prosa*, y hermanos comunes: La *viñeta literaria*, el *poema largo*, el *poema extenso*, la *prosa lírica* (o *prosa poética*).

⁶³ Helguera, Luis Ignacio, **Antología del poema en prosa en México**, p.9.

Para entender mejor lo que es el *poema largo* hay que entender mejor, analizar más a fondo lo que es el *poema en prosa*. Para tal efecto el libro de Helguera es un precedente preciso, riguroso, necesario, y una cuidadosa fuente de información acerca de la historia de gestación de este proceso creativo:

*La ascendencia natural del poema en prosa no es menos cierta que su ascendencia accidental, o sea, las traducciones en prosa de La Biblia, de obras clásicas en verso, lo mismo italianas (Tasso, Ariosto), que inglesas (Milton, Walter Scott, Poppe, Ossian), que sintieron el requerimiento de dar prioridad al ritmo y a la imagen sobre la métrica y la rima, aprovechando la mayor maleabilidad de la prosa*⁶⁴

Es decir que la medida del poema, y por ende la medida del texto lírico, de la *intencionalidad* lírica, se ha adoptado a las variables históricas de la necesidad de expresión, mejor dicho: *De manifestación*. Manifestación del mito de la vida y del arte, proceso cambiante, al menos en sus formas exteriores, de cultura a cultura, y de época a época.

Prosigo con Helguera: *El origen, pues, del poema en prosa hay que rastrearlo en las versiones en prosa de estas obras escritas originalmente en verso, tanto como en la prosa artística de [Las aventuras de Telémaco, hijo de Ulises] de Fenelon (1651-1715), así como las obras de Rousseau, Parny, Chateaubriand, Nodier, Merimée, Nerval, Guérin, Gautier, y los hermanos Goncourt.*⁶⁵

La extensión del poema le debe mucho, pues, a la intención de algunos autores por hacer accesibles las obras clásicas a un mayor número de lectores. Los primeros intentos por prosificar obras clásicas en verso tenía la intención, no de experimentar con la literatura, expresivamente, como sí ocurrió en el siglo XX, sino la de acercar a un público mayoritario las verdades míticas contenidas en esas obras.

⁶⁴ Helguera . . . *Op. Cit.* . . . pp.12-13.

Esta delimitación histórica nos es fundamental para entender mejor los campos en que se desenvuelven el *poema largo* y el *poema en prosa*.

Prosigamos con el trabajo ensayístico de Helguera:

*Los cauces abiertos por Baudelaire fueron renovados y aprovechados en Francia por una larga nómina de poetas simbolistas, cubistas, surrealistas [Los nombres que cita el antologador son: Lautréamont, Rimbaud, Mendes, Mallarmé, Verlaine, Renard, Schwob, Claudel, Válerly, Loüys, Paul Fort, Max Jacob, Reverdy, Breton, Eluard, Cocteau]. Si Francia fue cuna y foco de propagación del poema en prosa, sería imposible el desarrollo del mismo sin tomar en cuenta en Alemania la obra de Peter Altenberg (1859-1919); en Inglaterra, a partir del ensayo irónico y a través de la obra de Lord Dunsany, Charles Lamb y Oscar Wilde; en España, a raíz de Campoamor y Gustavo Adolfo Bécquer.*⁶⁵

Como lo mencioné anteriormente, el fenómeno literario del poema en prosa tiene sus antecedentes en un incesante y exhaustivo trabajo sobre el lenguaje escrito, sobre la lengua, y no es extraño que éste tome de la prosa de los poetas -Wilde, Campoamor, Bécquer- la libertad formal y expresiva para manifestarse, de ello se desprende el que los poetas sean las personas que con más libertad y rigor viven al mito del lenguaje. Poetas: Hombres que viven al mito.

El poema largo tiene características propias, y que si bien algunos de sus rasgos estilísticos cambian de época a época, podemos decir que es a fines del siglo XIX en el que esta tradición adquiere cualidades estéticas que van a estar presentes en gran parte de los poemas largos del siglo XX:

⁶⁵ Loc. Cit.

⁶⁶ Helguera . . . Op.Cit.. . . pp.11-13.

*La poesía simbolista introdujo otro cambio, este sí radical: aplicó al poema extenso la estética del poema breve. El poeta simbolista aborrece las explicaciones; no cuenta y ni siquiera dice: sugiere, [o grita, decimos nosotros. Expresa]. Un poema simbolista es un archipiélago de fragmentos [...] La sucesión no es explícita, sino tácita [...] En el poema simbolista abundan las metáforas y los símbolos mientras que se omiten las descripciones y la narración. La modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico . . .*⁶⁷

Pienso que desde tiempos inmemorables el hombre se ha sentido perdido en el tiempo y en el espacio, y el hecho de que los poemas largos del pasado no impresionen demasiado a la sensibilidad moderna, aunque a mí el **Libro de los muertos** me emociona grandemente, eso no quiere decir que los sentimientos de desarraigo y caída sin fin atribuidos al Siglo XX, sean exclusivos de éste.

Acerca del doble infinito, me parece pertinente lo que Chesterton escribió: *El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal* [Jorge Luis Borges, **De la alegoría a las novelas**]. En otro apartado de la presente tesis hablo de una *épica de las emociones*, de una *épica de los sentimientos*, para corresponder a lo escrito por Paz en el sentido de que en el pasado *todo poema largo fue siempre épico*.

Yo pienso que el poema largo del Siglo XX es una *épica de las emociones*, una *épica de los sentimientos*, lo que no excluye a los autores que hacen un ejercicio hermenéutico con la escritura lírica, como es hermenéutico el ser humano del Siglo XX y XXI, y que escriben *la épica sentimental de la idea*, o la *épica emocional de la Cultura y la Poesía*, y largas combinaciones más. Pienso

⁶⁷ Paz, Octavio, *Cantar y contar*, p. 39.

en T.S.Eliot, Pound, Valéry, Paz, Gorostiza, autores eminentemente intelectuales, pero que le dan un nuevo sentido al verbo *pensar*.

Un acercamiento de humildad socrática al hecho poético (el poema) es el que hace José Gorostiza en sus ya míticas **Notas sobre poesía**, en donde, como quien no quiere la cosa, nos sitúa en las encrucijadas mas exigentes, más humanas del arte lírico:

*Si la poesía no fuese un arte **sui generis** y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir (aún en estos tiempos) que la poesía es música y de un modo más preciso, canto. Conviene recordar sin embargo que nada existe semejante a una libertad irrestricta. Todo está sujeto a medida, y la libertad puede no consistir en otra cosa que en el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido.*⁶⁸

El recurso del canto y/o de la música en el poema tiene una finalidad cultural y mnemotécnica, su fin es el aprendizaje, por memoria, de las viejas proezas, ritmos y sueños de la tribu. El *sentimiento de la propia posesión en un orden establecido* es una lograda aceptación de los límites humanos ante esa gran empresa histórica que es la poesía. José Gorostiza pide para la poesía un rigor en equilibrio con su propia libertad. Para José Gorostiza el poema es la reconciliación de las categorías filosóficas de todas las épocas (*el amor, la muerte, dios*) con las palabras del poema.

Así como Venus nace de la espuma la poesía nace de la voz [...] En años no remotos, estimulado por la lectura de Valéry, me preocupaba -como a él- descubrir las leyes que gobiernan el crecimiento y la terminación de un poema, a partir de su simiente. El poema, así se

*trate nada más que de un soneto, ni nada menos, viene a ser como la unidad de medida de la poesía. El poema suele tener [...] un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación [...] Es el poeta quien, con su sentido de las proporciones, le pone un hasta aquí.*⁶⁹

La pregunta que derivo de la anterior cita es: ¿Tiene sentido la permanencia de esa voz lírica más allá del momento en que fue educada?. La literatura, la historia de la literatura contesta afirmativamente a esta pregunta. Lo que me parece un acierto inmejorable es el que Gorostiza enfatice el aspecto cíclico del poema, ciclicidad muy característica de la creación humana y, al menos en el milenio pasado, ciclicidad característica de sus creaciones culturales, metafísicas, sociológicas, religiosas, científicas.

*En su Defensa de la poesía observa Shelley que «las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema» Nada más cierto ni, cuando así pasa, menos afortunado; pues ¿qué se diría de una casa en la que cada una de las habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa? No es cuestión ésta que suscite ninguna duda: si un poema se os muestra en la condición que señala el poeta inglés, estáis frente a una obra fallida; y el error no debe atribuirse a otra causa que a negligencia de lo que el poema significa como unidad arquitectónica.*⁷⁰

⁶⁸ Gorostiza, José, *Poesía*, p.13.

⁶⁹ Gorostiza . . . *Op.cit.* . . .pp.14-16.

⁷⁰ *Idem.* p.17

¿Valor simbólico de la unidad en el poema? Si el poema es una “maqueta” del mundo, una imagen, un microcosmos, siempre es posible un ordenamiento, una estructuración, así sea simbólica, del mismo. Esa apariencia, imagen de orden, expresa la esperanza en la armonía, en la analogía del universo.

Esta *unidad* que menciona Gorostiza tiene, me parece, un matiz metafísico, incluso tal vez teológico, pues esta *unidad* que pide Gorostiza para el poema: ¿No es la misma unidad divina y/o metafísica con el universo que él propone en **Muerte sin fin?**.

*La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía [...] mientras tanto, ¿sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas, y que la composición; en conjunto, resulte un poema?*⁷¹

Los grandes poetas coinciden en que una característica del poema es la musicalidad y que si ella está implícita en el *poema extenso*, tenemos un carácter arquitectónico del poema, un carácter sinfónico, en suma: Una construcción. Esta construcción se basa en la relación alternada, dialéctica, compositiva, entre *hipotaxis* y *parataxis*, entre tema y variaciones.

El romanticismo alteró profundamente al poema extenso, lo mismo en su arquitectura y en sus temas que en sus fundamentos. Fue un cambio no menos profundo que el de la alegoría. En primer término, introdujo un elemento subjetivo como tema del poema: el yo del poeta, su personalidad misma; en segundo lugar, hizo del canto el cuento mismo. Quiero decir: El cuento

⁷¹ Gorostiza. . . . *Op. Cit.* . . . pp. 18-20.

*del canto fue el canto, el tema del poema fue la poesía misma*⁷²

En el **Libro de Ruth** el *yo del poeta*, su personalidad misma, son los que conforman, los que crean al Texto, al maravilloso poema. A diferencia de **Muerte sin fin** en donde sí podemos extraer conclusiones meta-poéticas, -uno de los temas del poema fue la poesía misma- en el poema de Owen el sentido está más referido a un *trastocamiento* fértil del Mito, y su metaforicidad antisolemne, *coloquialista*, es un testimonio de la poesía que vendría después: Efraín Huerta, Jaime Sabines, Ricardo Castillo, *et al.*

El contenido del poema, el *tema* o lo expresado, no son los que definen la progresión tipográfica-temporal del *poema largo* o *poema extenso*, ya que en este trabajo utilizo indistintamente los dos términos compuestos para referirme al mismo objeto de estudio. Lo que hace avanzar al poema largo en el Tiempo es la arquitectura de la música, el canto, a pesar de que parezca contrapuesto a lo intelectual, que tal puede parecer en una primera lectura.

Que la cualidad paratáctica del *poema largo* se presiente en algunas consideraciones de teoría literaria es lo que podemos comprobar en las siguientes palabras:

Tras todo poema logrado es como si hubiera un movimiento en círculo: primero una vibración total inconsciente (temple de ánimo, ánimo temperado, sintonizado), enseguida una conciencia plasmadora y, finalmente, un retorno a lo inconsciente (no es posible aclarar del todo el resultado de la creación sin dejar un resto decisivo). Una poesía será, pues, meramente hablada cuando este proceso creador circular se vea interrumpido y la expresión verbal de lo vivido sea obra de la sola conciencia; el «hablar acerca de» usurpa

⁷² Paz . . . *Op. Cit.* . . . p. 85.

*entonces el lugar de la transmutación; la magia verbal
es reemplazada por la mera reflexión.*⁷³

Parataxis, el poema como esfera, conjunción de todos los tiempos de la vida, ilusión del tiempo eterno, del tiempo-no tiempo. ¿Qué otro arte nos produce esta sensación? Creo que una de las primeras respuestas es la música. Así, para Schiller: *La poesía llegada a su integral desarrollo, ha de cautivarnos como la música. Es decir, no usurpar el lugar de la música, sino cautivarnos como ella.*

¿Es acaso el poema largo un género nuevo? . . .

En su ensayo **Cantar y contar. (Sobre el poema extenso)**, O. Paz hace una detallada descripción del poema largo, refiriéndolo siempre a una cultura de carácter universalista. La heterodoxia con que aborda el tema es fecunda. Define, a partir de conceptos tales como: *símbolo* y *alegoría*, obras literarias escritas por Blake, Milton, Mallarmé, Walt Whitman, y con su lectura abre puertas a la búsqueda de los rasgos característicos del poema largo.

Si se entiende que: *La señal de nacimiento de la poesía es el furor divino* (O. Paz), ello se cumple vital, antes que programáticamente, en la búsqueda de Gilberto Owen: *Clementina: no me sospechaba esta riqueza de amarla como la amo, Dionisia, y me ha amanecido una felicidad desolada, sin nadie más que mi alma haciéndose más y más grande, inmensa de avaricia, para amarla con mi más doloroso desinterés, en amor puro, gratuito, poesía pura y vida pura no más.*⁷⁴ Esta pasión por asumir sus sentimientos es lo que hace de Gilberto Owen un gran poeta, un alquimista lírico, un logrado poeta con los libros que nos dejó.

Es por tanto evidente que en todo poema largo hay siempre un tema y variaciones alrededor de él. Ahora: Lo anterior nos plantea el problema de los géneros literarios en un aspecto esencial para ellos, pues si el poema largo del

⁷³ Pfeiffer, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, p.84.

⁷⁴ Owen, Gilberto, *Cartas a Clementina Otero*, p.52.

Siglo XX, de carácter intimista, como es el caso de Owen, tiene un eje temático, y alrededor de él se *narra*, ¿dónde dejar a las rígidas, tajantes separaciones conceptuales que nos decían que la poesía nunca cuenta, que hablar en ella de narración es una herejía literaria?.

El texto de José Gorostiza es fundamental, en el sentido literal del término, porque nos remite al hecho literario como un hecho de rigurosa construcción, como un hecho de rigor estético-lúdico en el que el tiempo de la catástrofe del futuro no debe influir para nada en el tiempo de la Obra de Arte. Arquitectura, Música, Voz, Canto: Artes y Oficios que han acumulado a lo largo de tiempo *una producción del discurso* tan afortunada y simbólica, sintética de lo humano, que por momentos creemos en una estructuración por leyes al interior de ella. Esta producción, este incesante, transculturador, mestizo, heterodoxo proceso inclusivo conforma a la tradición literaria, que es siempre sinónima de lecturas y vitalidad.

Una dificultad, y creo que también belleza, que impone este tipo de composición, es la de incluir ciclos menores dentro de un ciclo mayor. Con un ejemplo lo explico mejor: **Hora de junio**, de Carlos Pellicer, es un *poema largo* dividido en cinco “sub-capítulos” de tres sonetos cada uno. Pienso de cada uno de estos “sub-capítulos” es un ciclo menor y que al final se “aglutinan” todos para formar a la totalidad del poema, al ciclo mayor, el gran ciclo. Se habla de que los grandes poemas épicos, o epopeyas del pasado, fueron contruidos con tal procedimiento. Ejemplos: Los capítulos de la **Biblia** que pueden leerse como episodios independientes. Los cantos de la **Iliada**, en los que ocurre el mismo fenómeno.

Ejemplos modernos: **Muerte sin fin**, vertebrada por composiciones excelsamente trabajadas, y **Piedra de sol** que se compone de estrofas muy diferentes entre sí por la cronología y la temática.

Se habla de que los grandes poemas del pasado son recopilaciones de múltiples, variados cantos.

Muchos poetas han coincidido en resaltar este carácter arquitectónico-musical del poema. Construcción a largo plazo, y esto queda corroborado en las siguientes palabras de Mallarmé:

Siempre he soñado e intentado otra cosa, con paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar para ello toda vanidad y satisfacción, como antaño se quemaban el mobiliario y las vigas del techo para alimentar el fogón de la Gran Obra. ¿Qué? Es difícil decirlo: Un libro, lisa y llanamente, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectural y premeditado, y no una colección de inspiraciones al azar, por maravillosas que fuesen . . . Iré más lejos, y diré: El libro, persuadido que en el fondo no hay más que uno, que intentan, sin saberlo, todos aquellos que escriben, incluso los Genios.⁷⁵

Esta empresa de gran envergadura necesita un ordenamiento, una *estructuración* del canto en varios episodios, pausas, capítulos, apartados, variaciones; y es que el poeta trabaja no sólo con las palabras, con su ritmo y sus imágenes psíquicas, emotivas y sentimentales, sino incluso con una intencionalidad mítica, y por ende, metafísica: *La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: pues el ritmo mismo del libro, impersonal y lleno de vida, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de ese sueño, u Oda.⁷⁶*

Cuando Mallarmé habla de ritmo, enfatiza la cualidad musical de la poesía, del poema, del libro de poemas. En ello tiene profundas coincidencias con nuestros autores anteriormente mencionados.

¿Cómo no leer en lo anterior profundas, emotivas coincidencias con las ideas de los románticos (fidelidad a un ideal hasta la muerte), más específicamente

⁷⁵ Revista *Biblioteca de México*. Núm. P.16

⁷⁶ Mallarmé . . . *Loc.cit.*

con Shelley y su **Defensa de la poesía** (citado por José Gorostiza en sus ya míticas **Notas sobre poesía**), todo ello unido al carácter arquitectónico del poema, Trascendencia Musical y Memoria en el Tiempo? ¿Cómo no sentir profundas afinidades espirituales con Thomas Carlyle y Ralph Waldo Emerson, en aquella expresión de que: *Toda la literatura, todo el universo, es el poema de un solo caballero omnisciente?*. Idea que retoma Valéry: *El poema nunca se termina, solo se abandona*.

Pero el poema que, dentro de su cuerpo, habla de sí mismo, es antiguo: Vemos el procedimiento en el tapiz que teje Penélope; vemos el procedimiento en la obra de teatro que hace representar Hamlet ante su madre y padrastro. El recurso de la poesía que habla de la poesía es antiguo. *Yo no digo este cantar / sino a quien conmigo va*.

Por tanto, hay una unidad, un orden que, más allá de interpretaciones teológicas, permea con su presencia todas las producciones de todos los grandes líricos de todos los tiempos. El poema es uno solo en todo el orbe y en todas las épocas, por tanto, *ningún jugador es más grande que el juego* porque el juego pertenece al orden de la divinidad, y los poetas no son sino efímeros detentadores, efímeros y afortunados oficiantes, de una ceremonia y un ritual eternos. *Ningún jugador es más grande que el juego*: Dicho de otra manera, es lo mismo que escribió el poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer: *Podrá no haber poetas, pero siempre, habrá poesía*.

El tema del poema es el poema mismo, escribió Paz. Como ejemplo tenemos la obra de Mallarmé, que construyó una obra que trascendió al vacío conceptual que la amenazaba. Escribió Mallarmé: *Después de haber encontrado la Nada, he encontrado lo Bello*.⁷⁷

Solo artificialmente separamos fondo y forma: *La belleza es de tal suerte que no presupone concepto alguno, sino que está inmediatamente unida con la representación mediante la cual el objeto es dado, no mediante la cual es*

pensado. (Kant, **Crítica de la razón pura**) Entiendo, pues, que la belleza es inseparable de su expresión, es decir, de su forma, y que no es, primeramente, una abstracción.

Ante una realidad lastimada de poder e infamia, la poesía se vuelve terriblemente exigente: Necesita de poetas, de Poemas que vayan más allá del discurso real, de lo contrario, solo se producen discursos retóricos, repetitivos y sin movimiento, discursos no vivos, aunque no estén muertos. Me parece más que pertinente citar una frase de Paz: *...La poesía no está al servicio de la revolución. Ella misma es revolución.*

Pienso que es en el poema largo donde es más que evidente la intensidad musical de todo trabajo lírico:

*Virginia Wolf decía que: la narrativa es una extensión de la categoría de la conversación, que el teatro es una extensión de la categoría del escándalo; entonces, yo agregó que la poesía es una categoría de la extensión del canto, así como el hombre conversa, escandaliza, grita, pelea, tiene también la necesidad de cantar, y ahí es donde el canto se resuelve en poesía. Este canto puede ser festivo. Puede ser elegíaco, puede ser incluso como una oración, para mí ésa es la poesía. La necesidad del canto del hombre.*⁷⁸

Las anteriores opiniones de Elva Macías coinciden con la noción que tenían Gorostiza y Paz de la *poesía como canto, como voz*, respectivamente, y no deja de ser significativo, en ese agradable, en este agradable ejercicio de reflexión aproximativo a lo que es la poesía, el preguntarnos acerca del lenguaje primitivo que es a la vez, el lenguaje de la civilización: ¿Cómo se comunicaron los

⁷⁷ Mallarmé . . . *Op. cit.* p.20.

⁷⁸ Becerra Pino, Hernán, *Los escritores chiapanecos opinan*, p. 84.

primeros hombres? ¿Cuál es el lenguaje propio de la civilización, y cómo ayudó a construirla?

Un acertado trabajo de pensamiento filosófico y estético es el de Giambattista Vico, que nos da respuestas tentativas a las preguntas anteriormente formuladas:

El Canto y los Versos nacieron por necesidad de la naturaleza humana, no por el capricho del placer [...]
*la primera especie de verso, nació de tipo heroico tanto entre **Hebreos** como **Griegos** y **Latinos**, a base de medidas inciertas.*⁷⁹

La expresión del mito indispensable, para el ser humano, tiene sus raíces en el tiempo más antiguo, y es que para Giambattista Vico es *Poesía la primera Lengua común de todas las antiguas Naciones*⁸⁰. No es extraño que Vico exija que el habla poética deba ser *sublime en la expresión, grave en el concebir, comprender mucho en la brevedad*. Es, por tanto, evidente la raíz mítica de la poesía, habla original en Babel, primera comunidad de todos los hombres. Pienso en el poema como la acertada unión expresiva entre el lenguaje primitivo (orgánico) y el lenguaje civilizado (convencional y arbitrario). Pienso que el poema es la unión del Acto Mítico Memorable y la Expresión Estética en Lenguaje.

Quiero cerrar el presente capítulo asentando algunos puntos tratados en este apartado:

Uno de los rasgos específicos que definen al poema *largo* es el de su nacimiento, en la Historia, como un canto épico. Este canto épico buscó guardar la memoria de ciertos sucesos, los actos de ciertos héroes, y para salir con fortuna de este trabajo mnemotécnico, utilizó a la frase, o a las palabras que

⁷⁹Vico, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, pp.12-14.

⁸⁰Vico... *Op. Cit.* ... p.114.

vuelven: Estribillo, anáfora, letanía, expresiones paratácticas, para expresar que la muerte, el tiempo cronológico opuesto siempre al tiempo cíclico del mito, no existe, y que solo existe la Presencia, el Tiempo de la Memoria, el Mito.

La poesía es tan antigua como el mito de la vida. La poesía es la expresión estética de ese mito. Identifico a la poesía con el verso por la raíz mítica de este, es decir, por la musicalidad, el canto, la voz. Como bien pregunta Helguera: *¿Es posible algo musical sin ritmo?*⁸¹

El *poema largo* trabaja con el ritmo, que no es lo mismo que la métrica, de una manera muy peculiar, particular y cuidadosa. Un origen, un ancestro del poema largo es, también, la estampa literaria, española o francesa, del Siglo XIX.

Intención Narrativa e *Intención Lírica* son las hijas de la *Intención Mítica*. Su división por géneros es solo una herramienta de trabajo para comprender mejor su funcionamiento expresivo. En el *poema largo* la poesía tiene un desarrollo musical que tiene otra semántica y otra estructuración. En el poema largo se necesita de una acertada conjunción, un logrado equilibrio entre musicalidad y pensamiento, entre ritmo e idea. Incluso la retórica y la disposición tipográfica del texto sirven a este fin.

Pienso que no la palabra originaria, sino la revitalización ceremonial de un mito⁸² es el descubrimiento del poema, porque no creo que la palabra sea, o pueda ser, un estamento únicamente lógico, o la fijación de un sentido permanente para el ser humano. Reflejo del ser humano, la palabra no puede ser sino encarnación de una antiquísima e indeclinable mutación. Palabras: Espejos de oscura tinta en los que el lector quiere ver, sentir algún destello, alguna luz.

En el poema largo hemos estudiado las relaciones que guardan entre sí el Acto Mítico y el Acto Lírico, la Mirada Lírica y la Mirada Mítica.

⁸¹ Helguera . . . *Op.cit.* . . . p.10.

⁸² Campbell, Joseph, *El héroe de los mil rostros*.

El *poema largo*, tomado en este trabajo como equivalente del *poema extenso*, es, en la búsqueda lírica de Gilberto Owen, no una poesía pura que separa razón, pasión y escritura, sino al contrario: Su equilibrada conjunción en *poesía plena*.

2. LIBRO DE RUTH: LA SORPRESA DEL POEMA LARGO

Owen es un referente obligado para la literatura, porque su obra es de las más leídas, gozosamente, dentro de la generación de Contemporáneos. Pienso que, incluso, nos muestra y demuestra que cada uno de los integrantes de este grupo creó su propia obra ciñéndola a los rigores de su propia particularidad lírica era al embarcarse, el navegar en la vida del mito, en el trabajo contiguo de palabras y vivencias, todo ello componiendo libros que se compilarían “Post - mortem”

Referente obligado en la historia de la literatura mexicana, Owen ha dejado su impronta en ella: Nació en *Rosario, Sinaloa*, en 1904, y murió en *Filadelfia, EE.UU.* en 1952.

*El autor de **Perseo vencido** es entre los poetas de **Contemporáneos** quien con mayor fortuna sobrevive entre nosotros por la originalidad de su proyecto. El poeta de **Perseo vencido** (1948) fue quien impulsó hacia la prosa de ficción a sus compañeros de generación con **La llama fría** (1925), que apareció en *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*. En 1925 publicó la **Novela como nube**, texto paradigmático de la aventura espiritual y prosística de **Contemporáneos**.⁸³*

Esta *prosa de ficción* permitió a la generación de Contemporáneos el experimentar con una forma literaria que les daba la oportunidad de expresarse con mayor amplitud estilística, e incluso, abrirse al gran debate y polémica sobre las fronteras que *separan* a los géneros literarios, y su operatividad, o no, para el avance de la cultura.

⁸³ Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*, p.719.

El trabajo lírico de estos poetas permitió no sólo la expresión personal, íntima, del escritor, sino que llegó al público lector de la época la nueva sensibilidad literaria y de pensamiento que corría por Europa y EE.UU. De alguna misteriosa y acertada manera, Max Jacob y T. S. Eliot llegan al lector mexicano a través de los poemas de Owen.

Hablé en el anterior párrafo de una separación de los géneros literarios. Sí: Esa prescripción, asumida, formada por algunos lectores como dogma de fe, a veces escudándose en una distorsionada visión de lo académico, ha desvirtuado su propia lectura. Los poemas de Owen son inaccesibles al deshonor de una sola lectura dogmática, inquisitorial. En la obra lírica de nuestro poeta estudiado, muy tempranamente asimilado está el vanguardismo de alteradas sílabas de López Velarde (gotea su gota categórica; tan erótica como una ficha de dominó), las torres de palabras, en las que no sobra una sola palabra, de Eliot (La idea dibujando con rigor a su expresión), el surrealismo literario y estético de Max Jacob y Jean Cocteau.

Y más que de *influencia*, hay que hablar de transubstanciación, transmutación, en suma: Alquimia. Y es que, aunque tardíamente publicada, la obra de este poeta sinaloense y universal es de gran trascendencia:

*Una gran figura nocturna: Gilberto Owen. El surrealismo, el mundo del sueño, despunta en su obra. Tal vez no cerró los ojos del todo, o los cerró por muy poco tiempo, pero en sus poemas en prosa el idioma español habla como un sonámbulo, sin tropezar jamás con las palabras. Owen publicó **Línea** en 1930 y ese año es una fecha en la historia del poema en prosa. Los de Julio Torri, aparecidos quince años antes, se insertan en la tradición de Baudelaire y los simbolistas; los de Owen están más cerca de Max Jacob y de Cocteau⁸⁴*

⁸⁴ Paz, Octavio [et al.], *Poesía en movimiento...*, pp.15-16.

Es asombroso y grato comprobar, con lo anterior, que la literatura es un hecho que no se puede detener, un mito, una mitificación que permanece en continuo movimiento mientras haya humanos interesados en ese trabajo de arte. Y es que en nuestra época vivimos mitos, aún sin estar conscientes de ellos.

Desde los primeros poemas de Owen notamos eso que Nietzsche, citado por Octavio Paz en *El arco y la lira*, resalta en el trabajo del Arte: ...No la vida eterna, sino la eterna vivacidad. Los poemas de Owen están terriblemente vivos. Y los califico de esta manera porque los textos líricos en que fue impresa una gran pasión, que llega viva hasta nosotros, atormenta a las almas lectoras que ya no quieren vivir, que ya quieren quedarse al lado del camino. Y es que en ello reside la peligrosidad del arte desde tiempos inmemoriales: Le recuerda al hombre que es un animal no puramente natural, que tiene un componente mítico, mágico, en su vida, y que sólo de él depende si lo vive o no. Los poemas de Owen no han envejecido. Por estar vivos son un referente de libertad para los nuevos lectores. En estos escritos hay libertad en su expresión, y sus imágenes están unidas por algo que podríamos denominar voluntad lírica eterna. ¿Voluntad lírica de eternidad?... En todo caso, una búsqueda incesante, presente a lo largo de una dilatada historia de autores, y de las sociedades que los prohicieron.

Esta *eterna vivacidad* la interpreto como la lectura que pueden hacer los jóvenes de esta obra. Lectura polisémica, heterodoxa, vitalista, pero, sobre todo, interrogante: ¿Cómo puede trocarse en poema una vivencia *novelesca*, de lírica amorosa? Recordemos que el poema **Libro de Ruth** se divide en episodios: *Booz se impacienta. Booz encuentra a Ruth. Booz canta su amor. Booz ve dormir a Ruth. Celos y muerte de Booz.*

La estructura de esta composición es:

Espera → Encuentro → Canto del encuentro (éxtasis) → Establecimiento lírico del encuentro → Final.

*... Una alegría fértil hace estallar sus rosas
de besos, en el íntimo huerto de la emoción.*⁸⁵

El maravilloso sueño del Modernismo dejó su huella en los primeros poemas de Owen, sin embargo, este poeta es plenamente moderno, por preciso y conciso en la expresión, es decir, en su verso. Transcribo a continuación el poema *Palabras*, perteneciente al libro **Desvelo**, uno de los primeros en su producción lírica:

*...Sólo tu palabra,
río, deletrada,
repetida, agria.
Sólo las estrellas
-solas- en el agua
y despedazadas.
¡Ya viene la luna!
Río, despedázala,
como a tu palabra
el silencio, como
la noche a la amada,
río, por románticas.*⁸⁶

Hay una concisión rítmica semejante a la de la poesía de Federico García Lorca o a la de José Gorostiza. Lo que sí es innegable es que a temprana hora Owen se da cuenta del sitio específico que ocupa su poesía en el campo inmarcesible del poema: Ese lugar específico es la escritura de un verso ceñidísimo al número exacto de sílabas para que el equilibrio entre idea y expresión no se rompa. Hablo de un campo inmarcesible del poema porque hay en este, o puede haber, una noción de lo mítico, de lo sagrado en lo humano. Pensó Borges que: *Toda palabra, por gratuita que sea, inicia una página en blanco y compromete al porvenir.*

⁸⁵ Owen, Gilberto, **Obras**, p.15.

⁸⁶ Owen...*Op. Cit.*,...P. 49

Veamos ahora un texto de Owen de 1921:

*Alma, diga tu canto el arrobó de esta
Entusiasta locura que es tu juventud;
sigue labrando versos para la blanda testa
de la Amada sencilla, blancura de tu fiesta,
y ahoga la sañuda sierpe de la inquietud
de saber, y el mezquino ahorro de la hormiga.
Alma, tú sólo debes cantar; hasta en la ortiga que
te hiere, halla el tema cordial de una cantiga que
lleve un atavío albo de beatitud... En el jovial
remanso, Alma, cigarra loca, canta el milagro
de ósculos que florece en mi boca.*

Así, ni intelectualismo vacío *-sañuda sierpe de la inquietud de saber-*, ni la complacencia en la vida burguesa *-el mezquino ahorro de la hormiga-*; recordemos que en el debate de la *poesía pura* en el México de los años veinte y treinta, Owen abogó, con su obra, por una actitud vital, y en un breve texto, por una *poesía plena*.

Si alguien aprendió la lección de López Velarde ese fue Gilberto Owen, pues en sus primeros versos, en sus primeros sonetos, está la influencia, asimilada, lograda y creativa, del poeta de Jerez.

Hay un acercamiento epistemológico a la libertad de la vida en la poesía de nuestro poeta estudiado, una libertad que no es programática, que no es estructuración solemne (vacía), o mero discurso retórico. La voz lírica de Owen se basa, entre otros muchos elementos, en la ironía crítica, aunque toda ironía es siempre crítica. Ejemplifico lo anterior con un fragmento de un poema perteneciente a su libro **Línea**:

... VIENTO

*Llega, no se sabe de dónde, a todas partes. Sólo
ignora el juego del orden, maestro en todos [...]*

*Me salí a la tarde, a donde todas las mujeres
posaban para Victorias de Samotracia...*⁸⁷

Si podemos hablar de una poesía construida en base a concatenaciones de conceptos, *ideas* e imágenes (*lo significado a través de la sinestesia*), esa poesía es la de Gilberto Owen, un logrado proceso alquímico:

*...¡Luz de ayer, luz de ayer, lluévete, vertical, a
mi memoria! ¡Rompe las rejas de los troncos,
horizontal luz de mañana!...*⁸⁸

Hay una concisión y una *precisión de trazo* semejante a la del dibujo, en esta primera poesía de Owen, que se puede comparar a las **Canciones para cantar en las barcas**, de José Gorostiza, o al **Romancero Gitano**, de Federico García Lorca. Dibujo de palabras. Dibujar con palabras. Estructura base del poema en la que ya esta la poesía.

En nuestros presentes tiempos el ejercicio de la poesía no puede ser sino una iconoclastia, un juego donde los límites de la realidad se concentran en una voz, la *voz poética* de la que habló O. Paz en el que me atrevo a calificar como su mejor ensayo corto: **Poesía y fin de siglo**. Pero también es cierto que el poema puede ser, o no, canto. Como nos legó Platón: *La belleza es el resplandor de la verdad*. Tal vez lo único que podemos pedirle al poema es que sea verdad, verdad estética.

Es curioso observar, en el juego y transcurso de corrientes y grupos literarios, el caso del escritor que consume, más que en contenidos de manifiestos programáticos, en obra estética, las más avanzadas formas de vanguardia literaria universal. Recordemos que Owen también tuvo su etapa surrealista, pero me gusta pensar que tiene más afinidad con cierto espíritu iconoclasta más propio del Estridentismo, el cual estuvo lleno de obras rituales: **¡Arriba el**

⁸⁷ *Ibid...* p.52.

⁸⁸ Owen... *Op. Ci...* p. 30

mole de guajolote, y gestos revitalizadores de la cultura. Percibo, al menos en el primer libro de Owen, la utilización de ciertas estructuras semánticas propias del Estridentismo, aunque se sabe que él está colocado generacionalmente con los Contemporáneos. No denoto una influencia, sino un *espíritu de la época*:

... ADIÓS
Todo este día corrió
el tren por mi pensamiento.
Toda la noche su sirena
rayará mi desvelo.
Y no poder imaginar
el vértice hipotético en que
se une la vía, tan lejano.⁸⁹

Así, se da la necesaria paradoja del escritor que, sin pertenecer a un movimiento programático, realiza en su obra esos mismos objetivos literarios. Habría que pensar más en basar nuestro análisis en función de obras que en función de programas y proclamas, que si bien es cierto son imprescindibles para un logrado trabajo historiográfico y crítico, nunca sustituyen a lo realizado en los Libros, en las Obras. A menos que el programa, la proclama y el manifiesto sean, a su vez, libros y obras, como ocurrió con el ultraísmo.

Estridentistas y Contemporáneos, (a pesar de la polémica desatada entre ellos, indisoluble históricamente), son, ambos movimientos, la aparición de la nueva sensibilidad literaria de los inicios del México del Siglo XX.

Si Platón expresó que *La belleza es el resplandor de la verdad*, ¿cómo no asociar esta búsqueda y voluntad espirituales con la idea de Owen expresada en su texto **¿Poesía pura?...No: Plena...** La verdad lírica, más que la pureza lingüística, es la búsqueda expresiva de este poeta. ¿La búsqueda de todo verdadero poeta?...

⁸⁹ *Ibid...* p.30.

En los anteriores párrafos hablé de verdad poética y quisiera ahondar un poco más en ese punto: Cuando hablo de verdad poética me refiero a un suceso, un hecho que se presenta, como en varias otras poéticas, en la poesía de Gilberto Owen, y que podemos definir, tentativamente, como la voluntad de expresar en el poema una verdad estética, simbólica, sin falacias espirituales, que transmutarían inmediatamente al *discurso lírico* en *demagogia política*, que cambiarían a una momentánea verdad vital en una máscara retórica.

Hablo, con eso de *verdad poética*, del *yo-lírico* del poeta que se atreve a vivir al Mito. Cuando hablo de verdad lírica en el poema me refiero a una frase, excelente, de José Hierro: *Los poetas se equivocan, nunca mienten*. ¿La poesía se equivoca, nunca mienten.

Con la lectura de los poemas de Gilberto Owen, repito, se expresa una voluntad por encarnar en el poema la experiencia vital, la verdad lírica. El poema no es, en su particular caso, documento político, pragmático o ideológico, en todo caso, apela a una nueva política, un nuevo pragmatismo, una nueva ideología. La podríamos definir, tentativamente, como la alquimia de la libertad.

Gilberto Owen, hablante lírico, era muy consciente de su verdad vital, y ello lo llevó a expresar, escribir, los siguientes versos:

*Sufro tu voz caída poesía se movía en árboles
y se unta ahora en mudas alfombras sabes que
hay voces que nunca se muestran desdobladas
algunos maniquíes mal enseñados nunca giran
hacen girar en torno suyo a las que quisieran
comprarlos ...⁹⁰*

Cuando escribo que Gilberto Owen era *muy consciente* de este proceso alquímico, de este proceso de creación ininterrumpida en la poesía, me refiero a

⁹⁰ *Ibid...* p.52.

la *consciencia* que es propia de la literatura lírica: La revelación vital, química, metafísica, corporal, espiritual, en que puede consistir la experiencia poética.

Si ya en Quevedo encontramos imágenes como aquella de *escucho con mis ojos a los muertos*, con la sinestesia del Modernismo y la voluntad de los *poetas malditos* por unir sensibilidad e inteligencia crítica, podemos hablar de que ya desde tiempos inmemoriales hay un proceso de alquimia en la historia de la poesía. Un libro que es base ineludible para un estudio concienzudo de la obra lírica de Gilberto Owen es **Poesía y alquimia: Los tres mundos poéticos de Gilberto Owen**, en donde las relaciones de poesía y alquimia son analizadas muy a fondo. Menciono lo anterior porque es deseable leer una historia de la literatura basada en este complejo temático.

Recuerdo que en una entrevista⁹¹ Juan José Arreola hablaba de que en la Edad Media sólo podían dedicarse a la alquimia los hombres *de corazón puro y elevadas intenciones*. Es en este sentido que relaciono *alquimia* con el fenómeno poético en Gilberto Owen y ello se relaciona perfectamente con una frase de Wilde: *El arte requiere el más atento estudio y la devoción más desinteresada*.

Percibo en la voluntad de escritura poética de Gilberto Owen la intención por expresar sólo la experiencia lírica, y no hacer del poema, y más específicamente, del libro de poemas, un *mérito* o *carrera* burocrática para ascender académica o estatalmente. Pienso que Owen siempre tuvo muy presente la línea de separación entre *voluntad poética* y *voluntad política*, recordemos su desempeño como diplomático en Colombia, Perú y EE.UU.

Si como en múltiples lecturas y re-lecturas de la poética de Owen se estableció que uno de sus *métodos de trabajo* es el de la *inversión*, la *trastocación* del mito en *discurso* poético, ello nos lleva también a sugerir que en sus poemas coexisten las huellas más evidentes y conscientes del modernismo de López

⁹¹ Melgóza Paralizabal, Arturo, *El crepúsculo de los últimos gigantes*.

Velarde *Una alegría fértil va poblando de rosas*, la sinestesia intelectual heredada, aunque ya filtrada, de Rubén Darío *no puedo ver dónde te olí primero*, así como la poesía más propia de Owen: La concisión del verso, la precisión en el giro lírico de lo coloquial-popular, el lirismo interior más sentido y profundo.

La concisión del verso para que se aboque exclusivamente a expresar lo digno de memoria, es decir, la verdad del momento lírico, la exégesis más encendida y auténtica de la vida, es una de las características que hace de Gilberto Owen un poeta plenamente propositivo para la modernidad poética mexicana, propuesta lograda estéticamente, universalmente: Veamos ahora un texto perteneciente a su libro **Línea**:

*...Sufro tu voz caída poesía se movía en
árboles y se unta ahora en mudas alfombras...*⁹²

¿Cómo no ver en los citados versos, y más específicamente en el segundo, una crítica *intrahistórica* a la solemnidad de la vida literaria en el México de esos años? Nuestro poeta buscaba una re-actualización del mito con las voces humanas de su época: “...pero eras tú: -Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que se vuelve, ya se sabe, estatua de sal. Y, si Orfeo vuelve el rostro, es a una y no a él a quien de nuevo encierran en el infierno. No es justo, pero es divino”.⁹³ Reivindicación de la voz feminista.

Es en **Línea** donde Owen expone, de una manera asaz irónica, toda su vasta cultura artística, filosófica, en suma, humanística. La sucesión de imágenes funciona como un cable de alta tensión surrealista, un caleidoscopio, un juego antisolemne pero riguroso, una prosa poética que fue un gran aporte para que la poesía de su época se moviera hacia la experimentación. Aunque Owen no fue el más imitado de los Contemporáneos, su aporte es muy importante porque abre cauces a las expresiones líricas del siglo XX referidas a un acertado

⁹² Owen... *Op. Cit.* p.52.

trabajo con lo coloquial, con el lenguaje hablado (Sabines, Castillo, Infrarrealistas, et. al).

Hay siempre una *voluntad arquitectónica* en el poema **Libro de Ruth** de Gilberto Owen, poema que *contiene* en si el alternado juego de la expresión y la imagen, la revelación de *la variedad dentro de la unidad*, el equilibrio entre el énfasis sentimental y el contenido conceptual. La unión estética entre *hipotaxis* y *parataxis*, entre *verso normal* y *verso mágico*. Analicemos el poema en cuestión:

LIBRO DE RUTH

*“Y aconteció que, a la media noche,
se estremeció aquel hombre, y palpó:
y he aquí la mujer, que estaba acostada
a sus pies”. (Ruth, III-8)*

BOOZ SE IMPACIENTA

*Entonces doblarán las doce de la noche
y el caos
acogerá sonriente al hijo pródigo.
Pasan sin nadie todos los tranvías.
Su huracán de esperanzas no para
en las esquinas de cuerpo.
Ni su trueno. Ni un piano. Ni los grillos...⁹⁴*

Así, aquí hay una relación dialéctica, una alternancia diacrónica y acertada entre imagen y ritmo: *Pasan sin nadie todos los tranvías* [Imagen coloquial] *Ni su trueno. Ni un piano. Ni los grillos* [Ritmo Verbal].

El **Libro de Ruth** es un poema, en el que la expresión del verso está cuidadosamente extendida (*escandida*) para dar el efecto lírico preciso: Ni digresión retórica-estilística, ni desahogo sentimental, ni siquiera mero artificio

⁹³ *Ibid...* p. 60.

literario. El efecto lírico preciso es leer una historia de amor efímero, plasmado, metafóricamente, en el poema:

*Las mujeres apagan las lámparas del mundo entero
El cielo sus estrellas. Yo mi espera
Cierran sin ruido todas las ventanas
Dedos que no son tuyos han bajado mis párpados
Ya no vienes. No llegas
Más allá de las doce no se puede ver nada
Pero aún no es la noche
Todavía la tarde te espera deshojándome,
Robándote mi carne trozo a trozo:
las pupilas primero, que se van a cansadas lejanías
como dos niños ávidos, perdidos
en la busca de algo que no saben....⁹⁵*

Así, la crítica de Owen hacia la normatividad literaria de su época se da como un rasgo intrínseco de su obra, pues retoma aspectos del habla popular y los introduce al poema, hace un largo texto (**Sindbad el varado**) que no pretende ir más allá de la generosa y lograda expresión metafórica, pues no se plantea la metafísica de un Gorostiza, ni la retórica de un Torres Bodet, ni el vanguardismo a ultranza de un Novo. Sin embargo, esta construcción en el tiempo -nuestro poeta adjetiva, define a su propio poema como *bitácora*-, tiene rasgos metafísicos, -así sea de *inversión*, *trastocación* del mito: *Y el Caos acogerá sonriente / al hijo pródigo*-, retóricos -trascendidos en poesía plena: *...sal de la voz marina que te sueña*-, y vanguardistas: *Traes un viento que mueve los rascacielos más tercos*.

Quiero pensar que estos poemas son lo más profundamente antiolemne y vitalista del círculo literario de Contemporáneos, aunque, en este punto, alguien

⁹⁴ *Ibid...* p.100.

⁹⁵ *Loc. Cit.*

podría mencionar ciertas etapas líricas de Novo o de Pellicer. Es en tal sentido que el **Libro de Ruth** constituye una *sorpresa*. Y es que esta poesía causa tal efecto estético en el lector porque tiene dentro de sí múltiples elementos de la vida cotidiana de esa época. Pienso en las célebres y alegres *cantadas* de los músicos mexicanos callejeros, que tocaban, y tocan, en restaurantes, bares, o cantinas. Sin pretender saber si Owen tomó de estos lugares el desarrollo lírico de sus poemas, sí quedó claro, a lo largo del estudio universitario y personal de su obra, que este poeta *recoge* giros coloquialistas, de la *lengua* popular, para dar una expresión más cabal, más estética y universalista, al poema:

CELOS Y MUERTE DE BOOZ

*Y sólo sé que no soy yo,
el durmiente que sueña un cedro huguiano, lo que sueñas,
y pues que he nacido de muerte natural, desesperado,
paso ya, frenesí tardío, tardía voz sin ton ni son*

.

*Ya me voy con mi muerte de música a otra parte...*⁹⁶

El poema mismo es quien nos da las *marcas*, las *señales*, los indicios estilísticos de cómo se define a sí misma la voz lírica: *Tardía voz sin ton ni son...* El verso que acaba por confirmar esta lectura es *Ya me voy con mi muerte de música a otra parte*. Es el mismo *yo-lírico* de Gilberto Owen el que nos define, expresa, explica, lo que construye a lo largo del poema. Así, es necesario resaltar el carácter musical de este poema, lo que aún está por explicar es cómo funcionan estos *motivos* y estas *variaciones* al interior del mismo.

El **Libro de Ruth** es, en esta primigenia, primera lectura, un largo *canto*, un *arroyo* musical de metáforas sorprendentes *sal de la voz marina que te sueña,/sirena sin canción mientras yo no la oiga*, y tiene una orientación

⁹⁶ *Ibid...*p.104.

polisémica y de mestizaje cultural-universal -*Ruth, Victoria de Samotracia, Babel, Fausto, Dafnis y Cloe, Adán, Tehuanas, Víctor Hugo, Mar Rojo*-, y una entonación emotiva-testimonial, la *épica de los sentimientos humanos* en que consistiría el poema largo del Siglo XX.

¿Por qué pienso que muchos de los poemas largos del Siglo XX (**Hora de Junio, Urbe, La Suave Patria**) son épicas sentimentales? Porque expresan los avatares, los encuentros, desencuentros, hallazgos y pérdidas presentes en toda relación humana, en toda relación social, en todas las búsquedas de la memoria por parte de las sociedades. Sólo en la lírica encuentro este ahondamiento en los sentimientos humanos. Por ello no es extraño hablar de un lirismo en la novela del siglo XIX, o en muy particulares y grandiosas obras de arte (todas aquellas en las que lo psicológico del ser humano se convierte en lo estético) Desde el siglo XIX se ha dado preeminencia a lo específico de la obra de arte, dejando de lado sus recursos justificativos de la realidad (sociología, política, religión, ciencia). En todo caso, en la obra se trascienden estas ciencias. Se trascienden en obra estética.

En el caso específico de el **Libro de Ruth** esta épica aparece más sucintamente en el clímax *Booz canta su amor*, que a través de 40 versos expresa la permanencia del amor.

En el **Libro de Ruth**, poema del tiempo, hay un intento por anularlo: *Más allá de las doce no se puede hacer nada*. El texto busca la eternidad del instante amoroso. Sólo en el **Adán y Eva** de Sabines se ha visto una búsqueda metafórica tan lograda, tan exacerbada. En el texto de Owen ...*Mi noche es alta y mía* se relaciona con *Y el caos acogerá sonriente al hijo pródigo*. Relación simbólica, cíclica: El yo-lírico regresa a donde comenzó. Perseo vencido, Sindbad el varado.

Escribió Octavio Paz un breve ensayo al que me parece más que interesante citar:

*Pocos entre nosotros están familiarizados con las ideas y temas que, con gran soltura, maneja Jaime García Terrés: la tradición hermética, la cábala, la alquimia, el esoterismo. Es lástima: La interpretación que nos ofrece García Terrés de la poesía de Owen no sólo es novedosa sino que nos revela a un poeta desconocido. El Gilberto Owen tradicional –ingenioso, **précieux** y apasionado, enamorado de los misterios sacros y de los juegos de palabras, pez volador entre Cocteau y Eliot desaparece; en su lugar o, más bien, entre sus cenizas, mezcladas al confeti de no sé qué triste carnaval, se levanta otro poeta, del linaje de Blake y Nerval, Pessoa y Yeats.⁹⁷*

Coincido con el minucioso e historiográfico análisis de Paz, pues Owen es un poeta al que hace falta leer con *nuevos lentes*, con una mirada y una sensibilidad abiertas a la propuesta vanguardista, vitalista y antiolemne de esta poesía. El ensayo de Paz, es revelador de esta figura:

*El Owen de García Terrés encarna entre nosotros la figura a un tiempo familiar y enigmática del poeta iniciado, el adepto de la **otra** religión de Occidente -la vieja religión de los astros que fascinó a los neoplatónicos de Florencia, nutrió a Spenser y a Ronsard, llevó al martirio a Giordano Bruno. Es natural que esta interpretación, brillante y temeraria, haya provocado la reacción, no menos apasionada, de un joven escritor, Aurelio Asiain. Su comentario, inteligente y lúcido en su misma vehemencia, apareció en la revista **Vuelta**.⁹⁸*

⁹⁷ Paz, Octavio, *Gilberto Owen y la alquimia*, p.480.

⁹⁸ Paz... *Op. Cit.* Pp.482-483

Es acertado el que Paz cite al libro de García Terrés como base ineludible para entender la obra de Owen. No me atrevo a pensar que es un libro sólo para iniciados, aunque sí nos remite a investigar en otros la multiplicidad de símbolos, mitos y corrientes de pensamiento filosófico y religioso que hay en él.

*La interpretación de García Terrés se funda en un minucioso análisis de **Sinbad el varado**. Es una composición dividida en 28 poemas, los 28 días de un febrero arquetípico, un Archifebrero. El estudio de García Terrés, poema por poema, es rico en asociaciones y, con frecuencia, es penetrante. Sin embargo, Asiain se queda con la interpretación de Tomas Segovia (**Actitudes, 1970**). Para este último, en el poema se entretajan tres historias: “el diario de una ruptura amorosa; la bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; y finalmente, una versión al revés de la leyenda de Sinbad, un Sinbad varado, cuyo viaje es tan sólo al infierno de la inmovilidad”. Esta descripción es bastante completa aunque quizá podría añadirse que la ruptura amorosa se bifurca y multiplica, como las islas fatales en las navegaciones legendarias. Pero la pluralidad de figuras femeninas –la novia adolescente, la amiga nunca tocada, la amante de ocasión, la esposa dejada, en una escala que recorre a todas las “claras mujeres” del mito y de la literatura- no agota la complejidad ni la ambigüedad del erotismo de Owen. Sobre esto la crítica debería ahondar un poco más.⁹⁹*

⁹⁹ Ibid... p. 484

Coincido con lo anteriormente expuesto, y me parece acertado el que Paz haya notado, percibido, el afán mitificador, en la acepción más noble del término, de esta composición: *un febrero arquetípico, un archifebrero*.

Hay que pensar, también en si se puede extraer una enseñanza de un poema. Recuerdo que Paz escribió (**Convergencias/Disyunciones**): *Todo poema exige la muerte del poeta que lo escribe y el nacimiento del poeta que lo lee*.

Coincido en la idea de la multiplicación de *las islas fatales en las navegaciones legendarias*, recordemos que tal fue el Periplo de Ulises, leyenda, mito griego. En el tono, en la tesitura de lo fantástico es lo mismo que sucede con el Sindbad de las **Mil y una noches**.

¿Qué pensar de un naufragio que no impide la vida, de una “peregrinación” en la que la desventura es la constante? ¿Qué pensar, qué imaginar si todo ese movimiento dramático queda testimoniado en palabras?

Toda obra literaria plantea, entre otros muchos, un dilema fundamental: ¿Podemos permitirnos el repetir vivencias de las que ya hay testimonio lírico: Podemos permitirnos el repetir errores que otros ya vivieron, resolvieron en el pasado? ¿Encarna Owen al mito de un oscuro Orfeo?

Hay que señalar, por otra parte, que el tema del naufragio y el de la inmovilidad no son dos sino uno y el mismo. El héroe no muere ahogado: encalla en una tierra ajena y su poema es el diario de veintiocho días en el alto páramo de un extraño febrero. Porque Sindbad el Varado es también Sindbad el Exiliado. El motivo de la inmovilidad desemboca en el destierro y Sindbad aprende la vieja máxima senequista: podemos cambiar de país pero no de alma [y aquí recuerdo a Cavafis]. Por último: como en toda la tradición poética de Occidente, la búsqueda del amor se funde con la de

*la poesía. El diario de la inmovilidad -desamor, destierro y esterilidad poética- es también el relato de la transmutación en poema de esa triple condena.*¹⁰⁰

Alquimista logrado con la experiencia vital, afortunada, o no, del amor, Owen lírico deja su testimonio en palabras para la memoria del futuro:

*La interpretación de Segovia y de Asiain mantiene la imagen familiar de Owen: un poeta intenso y es caso, típico de su momento y de su grupo. Sempiterno Píldes: así lo vieron sus amigos y contemporáneos y así nos lo entrega el memorable prólogo, agudo y justo, que escribió Alí Chumacero hace veintisiete años para la primera edición de sus poemas y prosas. Gilberto Owen: el hermano menor de Villaurrutia (como él mismo se veía). La interpretación de García Terrés, sin apartar enteramente al poeta de su momento y de su medio, lo enlaza a otra tradición poética; esa tradición, apenas necesito subrayarlo; es la corriente central, aunque subterránea casi siempre, de la poesía moderna de Occidente. La lectura de García Terrés, que no es exclusiva sino inclusiva, enriquece la figura poética de Owen y, en verdad, la transfigura.*¹⁰¹

Esa pluralidad de figuras femeninas que no agota la complejidad ni la ambigüedad del erotismo de Owen se enlaza, conceptualmente, con lo escrito por el mismo Paz en **La llama doble**:

El erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad

¹⁰⁰ Op. cit....Paz...pp.482-484.

¹⁰¹ Op. cit.... Paz...pp.484-486.

*transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. No sabemos nada de ella excepto que no cesa de acosarnos hasta que encarna en imágenes. La poesía pone entre paréntesis a la comunicación. El erotismo pone entre paréntesis a la reproducción. Poesía y erotismo nacen de los sentidos pero no terminan en ellos. Al desplegarse, inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias. Sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo. En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura.*¹⁰²

Enlazo a las anteriores, sabias palabras, algunas reflexiones, nacidas de múltiples lecturas. Hoy el sexo es, incluso, materia de estudio, materia de discurso. Para Rubén Carbajal, sexólogo, (CNI CANAL 40, “La ciudad con sexo”) los cuerpos humanos son caracoles divinos, espirales metafísicas. La mujer se mueve de adentro hacia afuera, su espiral es dispersatoria de todo sentido, de todo unilateralismo, de todo lo fálico... Es la *seducción* que no tiene poder, pero destruye todo poder. El hombre se mueve de afuera hacia adentro, y su espiral busca centrar, crear un tótem, falo o sentido. Su riesgo es que su tiempo de vida puede consumirse en idolatría, en sumisión, como amo u

¹⁰² Paz, Octavio, **La llama doble**.

esclavo a un poder. Así le ha ocurrido a lo largo de la historia. La feminidad es incesante como un río, expansiva como el universo, como la vida misma. Ha sido lo más reprimido, física e ideológicamente.

Más que de hombres o mujeres habría que hablar de *conciencia femenina* o *conciencia masculina*, y de cómo se les construye socialmente a lo largo de la historia.

Que la historia literaria es un hecho esencialmente polémico, susceptible de confrontaciones u oposiciones reales o inventadas, es algo que no está a discusión. Incluso la versión que los alumnos dan del trabajo de sus maestros es siempre sorpresiva: *Para los poetas de **Contemporáneos** el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto¹⁰³*. Así, para Octavio Paz el grupo de la revista *Taller* se oponía al grupo de *Contemporáneos* bajo la distinción mencionada.

Extremando las analogías, y si nos atenemos a lo expresado por Paz, puede verse en el grupo de *Taller* a unos vitalistas *dadaístas* abocados a expresar al Mito, mientras que en el grupo *Contemporáneos* se ve a unos cultísimos *surrealistas* abocados a expresar la Cultura.

Cuando uno revisa la estricta Historia Literaria, cae en la cuenta de que los dos grupos, *Taller* y *Contemporáneos*, fueron vanguardistas bajo la gran sombra de la Cultura Mexicana, bajo el auspicio del Idioma Español, y su búsqueda también retomó a la cultura europea. Mi crítica no quiere encasillarlos en modelos sin conexión con la realidad cultural del país. Simplemente establezco una analogía imaginativa que, por problematizar el debate, la cuestión, que también propone nuevos enfoques y puntos de vista sobre el asunto.

Aceptemos, con heterodoxia, que un análisis estilístico es una nueva construcción, y una expresión teórica de una obra de creación, que busca incluso re-crear la emoción estética de la obra en una nueva lectura de la misma. Según Amado Alonso: *El acto singular de la creación poética implica el*

*presentar viva y actuando una visión del mundo [...] La estilística se interesa por este carácter de creación de la visión del mundo de un autor y, por lo tanto, por su naturaleza estético-poética y no filosófica-racional*¹⁰⁴ Todo ello nos ayudará en la lectura interpretativa del **Libro de Ruth**.

En éste hay señas de intertextualidad que pueden ayudarnos a entender mejor su sentido. Cuando nuestro poeta estudiado escribe *un cedro huguiano*, hace referencia al poema de Víctor Hugo **Booz endormi**:

*Así hablaba Booz entre el sueño y el éxtasis.
Vuelve a Dios sus ojos por el sueño anegado;
El cedro no percibe una rosa en su base,
y él no percibía una mujer a sus pies.*

....

*Y este sueño era tal, que Booz soñó que de su
vientre crecía un árbol hasta el cielo; una raza
subió como una larga cadena; en lo bajo un rey
cantaba, en lo alto moría un dios.*

....

*Hace mucho tiempo que la mujer con quien yo dormía
Oh, Señor, ha abandonado mi lecho para ir al vuestro;
y nosotros somos todavía el uno del otro,
ella medio viva y yo medio muerto.*

Me atreví a realizar una traducción propia, y procuré que la versión fuera literal, y con un sentido lírico, estilísticamente metafórico, a la vez. Paso a comparar el anterior texto con el texto de Owen, para dejar establecido el punto de unión de la intertextualidad. Sus puntos de encuentro y coincidencia.

¹⁰³ Paz, Octavio, **México en la obra de Octavio Paz**, p.83.

¹⁰⁴ Hatzfeld, Helmut, *Estudios de Estilística*, pp. 90- 92.

El texto de Owen dice:

*Y sólo sé que no soy yo,
el durmiente que sueña un cedro huguiano, lo que sueñas,
y pues que he nacido de muerte natural, desesperado,
paso ya frenesí tardío, tardía voz sin ton ni son.*

....

*Ya me hundo a buscarme en un te amé que quiso ser te amo,
donde se desarrolla un caracol atónito al descubrir el fondo
salobre de sus ecos*¹⁰⁵

Pienso aquí en el caracol que para Rubén Darío y para Octavio Paz era el símbolo de la poesía... El caracol con que “despide” A. Machado a Darío; el caracol prehispánico de Quetzalcoatl. El caracol de dante en el Infierno. Los caracoles Zapatistas.

Recapitulemos: En el texto bíblico Ruth demuestra una fidelidad tal a su ser familiar que llega a decir: *Mi familia es tu familia*. No atada por ninguna prescripción social a permanecer unida a su suegra, lo hace por amor. Es en el transcurso que ella y Booz se encuentran para completar el viejo sueño humano de la comunión amorosa. En este caso, comunión amorosa *con el visto bueno* de Dios. Supremo instante lírico en el que el dios del antiguo testamento permite se cumpla el vaticinio humano. ¿Podemos hablar de un vaticinio humano sentimental?...

En el poema romántico de Víctor Hugo, el tema adquiere, en el sentido literal del término, estilo poético, y digo que es acertadísimo pre-texto para el despliegue de preciosas metáforas: *La Tierra aún estaba mojada y mullida por el Diluvio... En lo bajo un rey cantaba, en lo alto moría un Dios... Booz no sabía por qué una mujer estaba allí / Y Ruth no sabía por qué Dios requería de ella... Las respiraciones de la noche flotaban sobre Galgalar... Cuál Dios, cual*

¹⁰⁵ Owen... *Op. Cit.* ... pp. 104-105.

cosechador del eterno ser / Dejó, en su partida, negligentemente tirada / Esta hoz de oro en un campo de estrellas. En el texto de Hugo, de gran valor lírico, el original sentido bíblico del Tema-Mito se enfoca más hacia el despliegue metafórico y la expresión puramente literaria.

En el texto de Owen se deja de lado la *fábula moral*, lo *bueno* que es digno de memoria y didactismo, pues tal es el sentido que tiene el poema en la Biblia. Owen va más allá, y su trastocamiento lírico del Tema-Mito, del poema, llega a propuestas que sólo en el Siglo XX se puede entender que sean expresadas: ... *Entonces doblarán las doce de la noche / Y el Caos / acogerá sonriente al hijo pródigo.* El sentido que Owen da a la *fábula* original es totalmente radical: ¡El lugar de Dios es ocupado por el Caos!. Este sentido lúdico de acercarse al poema y a la vida literaria, y no literaria, es lo que hace de la escritura de Owen un ejercicio de modernidad: Propuestas de lectura y escritura para los nuevos lectores.

El sentido de trastocamiento que hace Owen es evidente desde el título de su poema: **Libro de Ruth**. En la crónica, en el libro bíblico, Ruth no desaparece de la vida de Booz. En el poema de Hugo es evidente, que la metáfora es más importante que el personaje. En Owen un nuevo Booz nace para la literatura. El poema de Hugo, **Booz endormi**, causó una grata impresión en la lectura de Marcel Proust, y éste habla de ello con gran maestría estilística:

*Yo no quise decir por ahí que es en él [en Baudelaire]
donde debemos elegir al más bello poema del siglo
XIX, pues es en este mismo Charles Baudelaire donde
no debemos buscarlo. Yo no creo que en **Las flores
del mal**, este libro sublime más gesticulante, donde el
libertinaje hace el signo de la cruz, donde el esmero de
enseñar la más profunda teología es confiada al diablo,
se pueda encontrar una pieza igual a **Booz endormi**.¹⁰⁶*

¹⁰⁶ <http://www.remue.net/litt/baudelproust.html>

Era inevitable esta apreciación de Proust, pues los caminos emprendidos por Víctor Hugo y Baudelaire llegan a ser diametralmente opuestos. Hugo es el más representativo exponente del Romanticismo Francés. Fue un revolucionario en su época. Baudelaire también militó en la lucha revolucionaria de su época, para después embarcarse totalmente en un vanguardismo estético sensorial llevado hasta sus últimas consecuencias.

La revolución que emprendió Víctor Hugo contra el espíritu burgués se exacerbó en Baudelaire a tal grado que llegó a parecer lo diametralmente opuesto. Hugo cree en la musa Angélica de la verdad. Baudelaire en la revelación, también Angélica, del mal, la rebeldía, el vicio, el dolor, la imprecación.

*La personalidad de Víctor Hugo se objetiva en Booz. Todos los tiempos; las impresiones personales, los momentos vividos, sostienen este gran poema histórico. Esto es sólo una impresión muy subjetiva, sin ninguna seguridad para Víctor Hugo, y que no está en la Biblia, que en esto fallaremos buscando el origen de [sus] versos admirables. Admirable serenidad, majestuoso desarrollo [Sin embargo] ... Al lado de un libro como **Las flores del mal**, toda la obra inmensa de de Hugo parece blanda, vaga, sin acento! Hugo no cesa de hablar de la muerte, más con la indiferencia de un gran glotón, y de un gran disfrutador. Quizá, desgraciadamente! se necesita contener la muerte próxima en uno mismo, esa amenaza de afasia como en Baudelaire, para obtener esa lucidez con el sufrimiento auténtico, sus acentos religiosos con las piezas satánicas.....¹⁰⁷*

¹⁰⁷ Ibid... p.2

Las opiniones de Proust son las opiniones que corresponden al gran autor de **En busca del tiempo perdido**. La poesía nace del alma; el alma nace de la poesía. Ambas conforman al mito, al humano de todos los tiempos, al siempre vivo, al eterno. El poema es sagrado en el sentido de que es una manera de homicidio del sueño. Si se va a *matar* al sueño, a *inmovilizarlo*, al menos que sea con Arte. Toda obra cultural es un homicidio del sueño; del río de sueños en que consiste la vida. ¿Es una relación dialéctica la que existe entre la poesía y el alma?... Una respuesta, precaria e insustituible, es el mito. El mito es la “historiografía” de esta relación.

Durante mucho tiempo se vio al poeta como un ser asediado por los críticos literarios. Nuestro tiempo observa al fenómeno contrario. Lo deseable es una armoniosa conjunción entre el crítico y el poeta, en beneficio del trabajo literario. Poema dividido en cinco partes, el **Libro de Ruth** une a su concepción temática un tratamiento especial del tiempo. El tiempo de la voz que se siente segura de su hábil pasión: *...De mí saldrás exangüe y destinada a sueño como las mariposas / que capturan los dedos crueles de los niños.*

Una lectura sociológica del texto hablaría de una derrota del *macho* hispanoamericano: *...sus palabras más nimias tienen forma / no le averguenza ya decir **te quiero***. Una lectura feminista, o simplemente inclusiva y tolerante, hablarían de lo mismo.

Hechicero en el tiempo viejo, *Sindbad* que cierra su ciclo dejando testimonio en un *Poema extenso*, el *yo lírico* de Owen encuentra a la Otredad constitutiva de la experiencia amorosa en el último apartado de su texto: *No te vayas... Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía.*

Poema largo en la acepción de *poema extenso* que trabaja con el ciclo, el ritmo y el tiempo de manera peculiar, al **Libro de Ruth** lo constituyen una serie de sorpresas de lectura, por lo que podemos comprobar que es un texto vivo, que no ha perdido la pasión *encapsulada* en su esqueleto de palabras. Y no se debe tomar por esterilidad científica lo de “encapsulada”.

El texto es sorpresivo porque juega con las palabras, las aliteraciones, y las imágenes son novedosas, sorprendidas, concisas en cuanto a la amplitud del verso.

El texto es moderno porque ha trascendido a la retórica, a lo periodístico, al documento histórico o propagandístico o declamatorio o publicitario para quedarse con lo estrictamente humano-sentimental. No es que el poema no utilice retórica, ni elementos acústicos de la calle citadina, lo que menciono es que toda esa vida se ha trasvasado, transformado, mutado, en obra estética, en este caso, un poema.

Es en el clímax del poema que se encuentra una relación muy curiosa entre presencia y ausencia: La ausencia del ser querido es la presencia del poema. Es la paradoja del testimonio de la escritura, que es siempre la presencia de una ausencia. O que tiene siempre un remanente de ausencia: *Escribo porque estoy lejos; escribo porque no estoy completo; escribo para completar al (mi) mundo.*

Veamos en el poema de Owen, la presencia de esta ausencia:

BOOZ CANTA SU AMOR

Me he querido mentir que te amo

.....

2.1 CONCLUSIONES ACERCA DE UN POEMA DE GILBERTO OWEN

Gilberto Owen (1905 - 1952) es uno de los poetas mexicanos más importantes de la generación de *Contemporáneos*, y aún es trascendente en los tiempos actuales. ¿Por qué? Porque siempre llevó a la práctica eso que él mismo propugnó en el debate sobre la *Poesía pura* en México:... *¿Poesía pura?...No: Plena... Por nuestra parte, preferimos asociar su ideal al de una poesía íntegra, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales. A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. El agua clara, decimos nosotros, y el vaso de cristal, del más transparente y sonoro cristal*¹⁰⁸

De ascendencia irlandesa, pero plenamente mexicano, Owen vivió la vida coloquial y cotidiana de las aceras turbulentas de la ciudad de México, escuchando canciones y giros en el hablar de ciudadanos y músicos callejeros que, sin saberlo, le daban al poeta la estructura renovada de sus imágenes líricas.

Empleado consular en EE.UU., Colombia, Perú, Ecuador, Gilberto Owen muere joven (47 años), lleno de vivencias y recuerdos, encendido de infinito, como el poeta romántico que siempre fué. Su obra poética está recopilada en el volumen **Poesía y Prosa**, editado por Josefina Procopio y Alí Chumacero en la Imprenta Universitaria de la UNAM en 1953, aunque la edición aumentada de 1979, del Fondo de Cultura Económica, prologada por Alí Chumacero, con recopilación de textos por parte de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Inés Arredondo y Luis Mario Schneider, también en edición de Josefina Procopio, puede considerarse la edición definitiva de su trabajo poético.

En este ensayo analizamos el poema **Libro de Ruth**, perteneciente a su libro **Perseo vencido** (edición original de 1948, como anexo de la revista *San Marcos*, editada en Lima, Perú). Quiero cerrar este párrafo con las propias palabras de Owen: *Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas, y, por dentro, la parte de Dios [...]* *Vamos, contemporáneos de aquí y*

*de todas partes, vamos libertando a la poesía pura, amigos. Démosle un cuerpo digno de ella, porque un alma libre en el vacío es en realidad un alma prisionera.*¹⁰⁹

Quien ejerce Owen un acto de ironía a la poesía cuando se convierte en religión solemne, con pontífices, obispos, credos, cardenales, dogmas de fe. Es por ello que él encomia a la *herejía* de esta nueva religión, religión que ayudaron a crear, también, sin saberlo, seguramente sin desearlo, Baudelaire y Valéry.

Como poeta perteneciente al siglo XX, y como tal continuador de la inevitable tradición lírica moderna iniciada por Baudelaire y Rimbaud (expresiones irónicas hacia el mito poético y la vida), Owen nos da su propia versión del Mito, que en uno de sus momentos vitales asumió el nombre de *Perseo*. Esta cualidad mítica de la poesía se ha hecho presente en las búsquedas de varios creadores, de varios poetas, de todos los tiempos: [Gilberto Owen es] *Enamorado de los misterios sacros y de los juegos de palabras, pez volador entre Cocteau y Eliot... [Poeta] del linaje de Blake y Nerval, Pessoa y Yeats*¹¹⁰. Me gusta en particular una frase del ensayo de Paz, y es cuando nos dice que Owen aprendió, junto a Séneca, y pienso yo que también junto a Cavafis que: *Podemos cambiar de país, pero no de alma.*

En **Perseo vencido**, a diferencia de la Medusa, (o Gorgona), que en el Infierno de Dante convierte en piedra el alma de los hombres (metáfora de El Miedo que lleva al hombre a la idolatría por el poder, las posesiones, o la lujuria), la Medusa de Owen es la mujer terrena, que lo arroba por su gran belleza. En su poema Owen es Perseo, y ve a Medusa como una compañera y amante *salvadora*, en tanto hay una visión del amor como redención. ¿Visión romántica-cristiana). Gilberto Owen es un poeta del amor.

¹⁰⁸ Owen, Gilberto, *Obras*, pp. 227, 228.

¹⁰⁹ Owen... Op. cit... p. 228.

¹¹⁰ Paz, Octavio, *Gilberto Owen y la alquimia*, p. 480.

No olvidemos el título del primer capítulo del libro: *Sindbad el varado*. Es evidente la ironía hacia su propia situación, que lo convierte en un paradójico aventurero inmóvil:

Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no encontrarás otra... La conciencia de que todo está condenado a sugerir la pregunta por su existencia. 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. América existe, y me pregunto con qué linaje de amor habría de amarla. Viajar no es necesario, moverse sí¹¹¹.

Esta alma lírica, interrogante, viva, que fue Owen, se manifiesta en la búsqueda y hallazgo del personaje Sindbad el marino, el mítico viajero de los relatos fantásticos de *Las mil y una noches*. ¿Cómo no relacionar sus palabras, inmediata, evocadoramente, con la visión atormentada de los personajes de Dante, con *Ítaca*, poema de Cavafis, con los cuentos de Borges?: Los hombres sólo se definen por los actos de su alma, y ello puede ocurrir en un solo instante, como en un poema. El ser humano puede saber lo que es en un solo instante. El instante mítico. ¿El instante místico? ...

Perseo vencido es, todo el libro, una galería de personajes simbólicos contradictorios, mitos trastocados, invertidos, subvertidos, connotados incluso desde los títulos de los apartados que constituyen al libro:

- *Perseo vencido. Soneto Madrigal por Medusa*
- *Sindbad el varado*
- *Discurso del paralítico*

¹¹¹ Owen... *Op. Cit.*... pp. 9,10, 198, 199.

- *Laberinto del ciego*
- *Regaño del viejo*
- *Libro de Ruth*

Para entender lo que significa *mito trastocado* es necesario retomar la definición de *MITO* como *repetición rítmica, creación y destrucción rítmica del universo* (Mircea Eliade, **Tratado sobre las religiones**). Y es que para el escritor lírico que es el poeta, el mito es el tiempo que vuelve sobre sí mismo, y niega al desarrollo lineal, cronológico, literal, lógico, de la muerte. Él busca el mito del tiempo circular, paratáctico, mágico, *ficticio*, en el que el humano se encuentra con su parte divina, y se vuelve, se vive *eterno*. Este mito se expresa desde una danza chamánica hasta la más elaborada melodía. Anhelos de eternidad. Ilusoria respuesta de la cultura y del hombre ante la muerte. *Sagrada creencia. Fe de los elegidos* (O. Paz). Ritmo que pretende negar a la muerte, así sea sólo con el recurso de un momentáneo olvido. Que Owen vivió a cabalidad este mito es lo que nos expresan las siguientes palabras de Alí Chumacero, incluidas en su ya citado Prólogo a la obra completa de Owen: *La religión su arte. Hombre que, a solas, aprendió a labrar una de las poesías más hondas de las últimas generaciones mexicanas. No fue un intelectual; fue un poeta*¹¹²

Pero no sólo en los títulos de los apartados del libro es en donde vemos al mito subvertido. Varios mitos, -no en cuanto a ficción, sino a historias repetidas de generación en generación-, en cuanto literatura oral, aparecen en el **Libro de Ruth**: Cristianos, Heloísa; Bíblicos, María y Marta; Griegos Diana, Ifigenia; personajes de Shakespeare, Julieta; **Alicia en el país de las maravillas**; Ramón López Velarde y Águeda. También Mallarmé, Espronceda, Rimbaud, T. S. Eliot, son *influencias* en este poema, sin olvidar el paisaje y la cultura maravillosa de los pueblos rurales latinoamericanos. Todas estas construcciones culturales conviven armoniosamente en su obra. Conviven armoniosamente, pero re-creadas, subvertidas, llenas de un nuevo sentido

¹¹² Owen... Op. Cit... p.8.

expresivo. Owen fue un poeta líricamente honesto, entregado al juego de la poesía y de la vida sin importarle el ganar o el perder. (Tal vez no haya nada que ganar o que perder). La poesía, el poema: ¿Placer o condenación? ¿Sabiduría o ignorancia? ¿Fuerza o debilidad?.

Una muestra de que la poesía es música, ritmo, vida que se sabe a sí misma vida, es el siguiente fragmento de *Booz canta su amor*, apartado del **Libro de Ruth**: *Quédate, amor adolescente, quédate. / Diez golondrinas saltan de tus dedos./ París cumple en tu rostro quince años./ Cómo brilla mi voz sobre tu pecho*¹¹³. Escuchamos la voz rítmica del poema, y por tanto, de la poesía. Hay que agregar que todo el apartado de *Booz canta su amor* está construido con endecasílabos, lo que hace más evidente aún el carácter musical-arquitectónico del *Poema extenso*. Recordemos que **Piedra de sol**, de O. Paz, está construido, todo el poema, en ese tipo de verso, en verso endecasílabo.

Poema largo dividido en varios *capítulos*, **Perseo vencido** admite varias lecturas: En una de ellas el *yo lírico* de Owen es el de un hombre que llega ebrio a su casa con una mujer a la que conoció esa misma noche. En la noche el hombre estaba enamorado de ella. Al amanecer se da cuenta de que es una mujer desagradable: *Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos [...] que no espere misterio, que no espere*¹¹⁴.

Son evidentes los generosos rasgos de humor en su obra: *jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos*¹¹⁵, y ese humor es otro de los grandes rasgos de su poesía, por lo que se nos hace más cercano y amable. Tal vez, incluso, un humor acerca de las situaciones más desesperadas.

Como auténtico humorista, que es aquél que sabe reírse de sí mismo antes que de los demás, en su poema Owen introduce todos los elementos de su cotidianidad mágica, sin discriminar ningún aspecto.

¹¹³ *Ibid.* ... p.102.

¹¹⁴ *Ibid.*... p.69.

¹¹⁵ *Ibid.*... p.71.

*Owen crea su mundo abarcando todo lo que él ha logrado acumular por medio de los sentidos, la historia personal y lecturas favoritas [...] irónico, muy sensual [...] en el poema Booz espera a Ruth (lo contrario a la leyenda). En la leyenda la relación de Booz con Ruth no es sexual hasta después del matrimonio (precisamente la leyenda está basada en la rectitud moral de Booz), mientras que el poema los transforma en amantes [...] En la leyenda Booz vive feliz con Ruth; en el poema Booz muere al final [...] Owen trata de re-crear un encuentro arquetípico, o sea el encuentro legendario de Adán y Eva...*¹¹⁶

Recordemos que este Mito lo expresará después Jaime Sabines. Mitos *re-utilizados*, trastocados en un mestizaje cultural de lecturas y vivencias habitan en el trabajo lírico de nuestro poeta estudiado.

Uno de los personajes más importantes en los poemas de Owen es la ciudad con sus giros coloquiales, sus sincretismos conceptuales-simbólicos, y sus mínimas, o grandiosas, mitologías:

*A partir de la definición del poema como reconstrucción objetiva del sueño intelectual, es posible leer los poemas mayores de los Contemporáneos. **Canto a un dios mineral** de Jorge Cuesta; **Muerte sin fin** de José Gorostiza, **Sindbad el varado** de Gilberto Owen; **Estudio en cristal** de Enrique González Rojo [...] Villaurrutia en los nocturnos de **Nostalgia de la muerte**, y Elías Nandino en **Nocturna suma**, ¿qué son sino reconstrucciones racionales del sueño diurno o de la*

¹¹⁶ Cuervo, José Sergio, *El mundo poético de Gilberto Owen*, p.78.

*intuición encontrada en la cotidiana aventura del sueño nocturno? En cualquiera de los dos casos se trata de la emoción recordada en la tranquilidad [...] La ciudad es para Gilberto Owen, amante del sincretismo, el Bowery de New York, Bagdad, y el Zócalo capitalino [...] Estridentistas y Contemporáneos crean en la escritura no tanto la ciudad en la cual viven como aquella que imaginan.*¹¹⁷

Inevitable transmutación estética, los poemas de Owen recogen la vida musical de la calle en la ciudad, Ello es más que evidente en un poema como el **Libro de Ruth**, por demás culto y mitificante, mítico el mismo en tanto una afortunada expresión estética de un encuentro amoroso. Cito, sólo para ejemplificar lo anteriormente expuesto, un verso del **Libro de Ruth**: *Ya me voy con mi muerte de música a otra parte*. El yo lírico de Owen: Una voz parlante que recorría las calles de la Ciudad de México, mitificándola, mitificándose, viviendo el fuego del instante, y a la vez, construyendo Memoria.

En el **Libro de Ruth** encontramos, implícitos, muchos sentidos, mismos que corresponden a múltiples lecturas complementarias entre sí, a veces opuestas entre sí. Owen escribió, en el primer apartado de su poema, *Booz se impacienta*: *...el rescoldo en mi boca pronto será ceniza / de adivinarte en todos los nombres de lo creado*. ¿Cómo no encontrar en el anterior verso citado un afán mítico semejante al de Adán, que fue el primer nombrador? Es en tal sentido, creo, que José Sergio Cuervo habla de un *encuentro arquetípico*. Subyacen en el texto lecturas muy generosas. Veamos algunas de ellas:

La voz lírica, a pesar de su situación desesperada, no pierde su humor irónico: *Ni su trueno. Ni un piano. Ni los grillos*.

¹¹⁷ Quirarte, Vicente, **Elogio de la calle...**, pp.465-466, 469, 521.

El poema es un testimonio que culmina ciclos. Se vive la otredad como unión y como soledad. Se habla de la permanencia y de la fugacidad del amor.

En el último apartado del poema (*Celos y muerte de Booz*) es donde encuentro uno de los mejores rasgos del poema, de la poética, de Gilberto Owen: *Y sólo se que no soy yo*. Traslación del sentido mítico de la frase socrática.

Me atrevo a pensar que hay una reflexión acerca de cómo se vive al arte y a la poesía en la construcción del mismo poema: *...y mis manos, callosas de esculpir en el aire / el fiel vacío exacto que llenará la forma de tu gracia*. ¿Cómo no pensar después de leer los anteriores versos en que el *hablante lírico* habla también de *esculpir* un poema en el que después habitará la poesía? Poema: Rito. Ceremonia del Alquimista Owen.

En el **Libro de Ruth** se expresa una voz que no teme el afirmarse a sí misma. Una voz que no teme SER: *sal de la voz marina que te sueña, / sirena sin canción mientras yo no la oiga; / deja la arcilla informe que habitas y que eres [...] corza sin pulso mientras mi miedo no te anime*.

Como conclusiones establezco, así sea precariamente, los siguientes puntos. Y es que los trabajos sobre Owen seguirán y seguirán produciendo nuevas lecturas, sentidos, sensibilidades, futuros:

- Ø Es imposible el establecer al «ser» de un poema. Si ello fuera posible la teoría literaria podría, literalmente, sustituir al poema mismo, lo cual es irracional. El «ser» del poema es el poema mismo, y lo más que podemos hacer como lectores es acercarnos, a partir de nuestras múltiples, heterodoxas lecturas, a lo que el texto quiere compartir con nosotros.
- Ø Una tesis es, con frecuencia, sólo el pre-texto de un trabajo de investigación más amplio que no se cierra definitivamente, que no se cumple a cabalidad en la sola normatividad de un ciclo académico. El

presente trabajo sólo pudo nacer y estructurarse gracias a varios años (al menos ocho) de lecturas, discusiones, debates en aulas, cafés, calles, reuniones intelectuales, y un largo etcétera. Una tesis como la presente es sólo un acercamiento heterodoxo al fenómeno literario, y más concretamente, a un poema de Gilberto Owen, un poema lírico de largo aliento. Este trabajo no pretende establecer verdades absolutas, ni siquiera certezas de tipo metafísico, a lo más, indicar algunos rasgos retóricos, estilísticos, poéticos, estructurales, y estudiar la presencia y entrega de un alma humana al ejercicio de las letras, como lo fue el trabajo de Owen.

- Ø No se puede saber lo que la poesía es, pues ni siquiera la suma de todos los poemas escritos hasta la actualidad podrían definirla. Hay trabajos excelentes que nos acercan con respeto, lucidez, y claridad lúdica, a su inmarcesible misterio. Cito a los que me marcaron más apasionadamente, y que a la larga me permitieron hacer el presente trabajo: **El arco y la lira**, de Octavio Paz, **La Poesía**, de Benedetto Croce, los múltiples ensayos del venerable y gran lírico Jorge Luis Borges; el libro **Función de la poesía y función de la crítica**, de T. S. Eliot, en la versión, magnífica, de Jaime Gil de Biedma; las **Notas sobre poesía** de José Gorostiza, el libro de Agustí Bartra **¿Para qué sirve la poesía?. ¿Y qué decir de los poetas, que también me ayudaron?...** Desde los poetas *malditos* que leí fervorosamente en el CEDART «Diego Rivera», hasta los teóricos formalistas y estructuralistas que la UAM-I puso a mi alcance, en todos ellos encontré la pasión por la expresión, la palabra, el signo, el símbolo, la alegoría, en suma, el Mito, del cual los humanos somos fatales seguidores. También aprendí que la crítica literaria es una nueva creación. O puede serlo.
- Ø No sabemos, entonces, lo que la poesía es, a no ser que busquemos respuestas, tentativas, en los mitos. El poema mismo es un mito...

¿Cuál? Aventuro dos respuestas que son equivalentes entre sí: El Mito de la Memoria... El Mito del Amor Humano. ¿Los dos son uno solo?

Ø No se sabe lo que la poesía es. Creo que, sin embargo, en las nuevas tentativas del ser humano por ser en el futuro, aparecerá esta voluntad lírica eterna, que es también voluntad de mito, voluntad mitificante.

Frente a La Nada y La Muerte, sucesos míticos desde el momento que permiten ser nombrados, el hombre tiene un racimo de libros que le permiten la esperanza, precaria fogata frente a la noche de los tiempos. ¿Los libros?... Azarosamente pienso en **La Divina Comedia, Canto general, La Regenta, Una temporada en el infierno, Las flores del mal, Rayuela.**

3.- HOMENAJE

El texto que a continuación expongo al escrutinio del lector, es un sencillísimo homenaje al gran poeta que fue, y es, Gilberto Owen. No deja de ser asombroso y esperanzador que la poesía pueda convertirse en poema, que éste pueda atravesar al tiempo hecho memoria, y que el placer estético pueda ser compartido y transmitido.

¿Por qué y para qué estas palabras? Porque para mí son indispensable expresión:

DESPEDIDA

A Gilberto Owen

Entre el cotidiano veneno de los días
 arrojabas generoso
 el naípe de la sonrisa
 y la sorpresa del niño.

Frente al desfile de las interrogantes
 cantabas...

Y volaban a un pasional futuro
 las palabras...

Sin tú saberlo
 el escanciado fuego de tus versos
ilumina la noche de muchos ciegos.

Frente a la generosidad de la muerte
 fundaste
 la broma de la piedra
 que vuela al cielo.

27-Julio-2003.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1 BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1. Biblia, versión de Cipriano de Valera, específicamente para lo referente al **Libro de Ruth**.
2. Chumacero, Alí, Prólogo a **Obras**, México: F.C.E., 1979.
3. Cuervo, José Sergio, **El mundo poético de Gilberto Owen**, (Tesis) New York, State University of New York at Buffalo, 1974.
4. Escalante, Evodio, Programa de trabajo, Curso de poesía mexicana del siglo XX: **Los grandes poemas de la generación de vanguardia**, UAM-Iztapalapa, 2001.
5. Escalante, Evodio, Programa de trabajo, Seminario: **Poética de Contemporáneos**, UAM-Iztapalapa, 2002-2003.
6. García Terrés, Jaime, **Poesía y alquimia. Los tres mundos poéticos de Gilberto Owen**, México: ERA, 1980.
7. Montemayor, Carlos, **Tres contemporáneos**, México: UNAM, 1981.
8. Moretta, Eugen L., **Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos**, México: F.C.E., 1985.
9. Owen, Gilberto, **Cartas a Clementina Otero**, México: UAM, 1988.
10. Owen, Gilberto, **"Poesía y Revolución"**, en *Lecturas Dominicales*, suplemento periódico El Tiempo, Bogota, Colombia, 25 de febrero de 1934.
11. Paz, Octavio, **Gilberto Owen y la alquimia**, ensayo incluido en *Generaciones y semblanzas*, tomo II de México en la obra de Octavio Paz, Colec. Letras Mexicanas, México: F.C.E. 1987.

12. Quirarte, Vicente, **El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso**, México: UNAM, 1990.
13. Quirarte, Vicente, **Perderse para reencontrarse: Bitácora de Contemporáneos**, México: UAM-Azcapotzalco, 1985.
14. Rimbaud, Arthur, **Una temporada en el infierno**, México, 1994.
15. Segovia, Tomás, **Ensayos I. Actitudes y contracorrientes**, México: UAM, 1988.
16. Segovia, Tomás, **Ensayos II. Trilla de asuntos**, México: UAM, 1990.

4.2. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

1. Alatorre, Antonio, **Ensayos sobre crítica literaria**, Serie *Lecturas Mexicanas*, Núm.80, México: CONACULTA, 1993.
2. Alighieri, Dante, **La divina comedia**, Barcelona, España: Océano, 1999.
3. Alonso, Amado, *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*, incluida en **Materia y Forma en Poesía**, Colec. Bibliotheca Románica-Hispánica, Madrid: Gredos, 1969.
4. Barthes, Roland, **S/Z**, México: Siglo XXI, 1994.
5. Bartra, Agustí, **¿Para qué sirve la poesía?**, México: Siglo XXI, 1999.
6. Baudelaire, Charles, **Las flores del Mal**, Madrid: EDAF, 1963.
7. Baudrillard, Jean, **Crítica de la economía política del signo**, México: Siglo XXI, 1995.

8. Baudrillard, Jean, **De la seducción**, México: Rei- 1990.
9. Becerra Pino, Hernán, **Los escritores chiapanecos opinan sobre el EZLN: Entrevista a Elva Macías**. México: EDAMEX, 1999.
10. Beristáin, Helena, **Diccionario de retórica y poética**, México: Porrúa, 2000.
11. Revista **Biblioteca de México**, número monográfico dedicado a Mallarmé.
12. Blanco, José Joaquín, **Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos**, México: Cal y Arena, 1996.
13. Borges, Jorge Luis, **La poesía**, ensayo en *Siete noches*, México: F.C.E., 1985.
14. Borges, Jorge Luis, **Prólogo a Ray Bradbury. Crónicas marcianas**, tomo tercero de **Obras completas**, 3 tomos, Emecé,
15. Borges, Jorge Luis, **El libro**, ensayo en el segundo tomo de **Obras completas**, 3 tomos, Emecé,
16. Borges, Jorge Luis, **Ficcionario**, Edición de Emir Rodríguez Monegal, FCE, México, 1985.
17. Brecht, Bertolt, **El compromiso en Literatura y Arte**, Edición de Werner Hecht, Traducción de J. Fontcuberta, Barcelona, España, 1973.
18. Campell, Joseph, **El heroe de la mil caras: Psicoanálisis del mito**. Trad. Luisa Josefina Hernández, México, FCE, 1959

19. Capistrán, Miguel, comp., **Los contemporáneos por sí mismos**, CONACULTA, *Lecturas Mexicanas*, Tercera serie, Núm.93, México, 1994.
20. Carballo, Emmanuel, **Protagonistas de la literatura mexicana**, Ediciones del Ermitaño-SEP, *Lecturas Mexicanas*, Segunda serie, Núm.48, México, 1986.
21. Cortazar, Julio, **Rayuela**, ed. Julio Ortega y Saul Yurkievich, CNCA, México, 1992.
22. Cuesta, Jorge, **Antología de la poesía mexicana moderna**, Presentación de Guillermo Sheridan, F. C. E.-SEP, Serie. *Lecturas Mexicanas*, Núm. 99, México, 1985.
23. Cuesta, Jorge, **Poesía y crítica**, Edición de Luis Mario Schneider, CONACULTA, *Lecturas Mexicanas*, Tercera serie, Núm.31, México, 1991.
24. Chumacero, Alí, **Los momentos críticos**, Selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores, F. C. E., México, 1987.
25. De Juan, Marcela, **Poesía china: Del siglo XIII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural**, Alianza Editorial, Col. *El libro de bolsillo*, Madrid, España, 1973.
26. Domínguez-Michael, Christopher, **Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX**, Tomo I de II, F. C. E., Serie *Letras Mexicanas*, México, 1989.
27. Eliade, Mircea, **Tratado de historia de las religiones**, Trad. Tomás Segovia, Eras, México, 1972.

28. Eliot, Thomas Stearn, **Función de la crítica y función de la poesía**, Edición de Jaime Gil de Biedma, Tusquets Editores, Col. Marginales, Barcelona, España, 1976.
29. Eliot, Thomas Stearn, **Tierra baldía**, *Cuatro cuartetos*, versión y notas de Vicente Gaos y Angel Flores. 2ª edic. , Aguilar, Madrid, 1979.
30. Elizondo, Salvador, **Museo poético**, UNAM, México, 1974.
31. Escalante, Evodio, *La poética de los Contemporáneos*, en **Alforja, Revista de poesía**, núm. XV, invierno 2000-2001.
32. Escalante, Evodio, **José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe**, Juan Pablos, México, 2001.
33. Escalante, Evodio, **Elevación y caída del estridentismo**, CONACULTA, Col. La Centena, México, 2002.
34. Foucault, Michelle, **El orden del discurso**, Trad. Alberto González Troyano, Tusquets Editores, Col. *Cuadernos Marginales*, Núm.36, Barcelona, España, 1973.
35. García Alas y Ureña, Lepoldo, **La regenta**, Introducción de Jorge Ibarguengoitia, Porrúa, México, 1972.
36. García Lorca, Federico, **Romancero Gitano y otros libros**, Prologo de Salvador Novo, Porrúa, Col. Sepan Cuántos N° 25, México, 1981.
37. Gorostiza, José, **Poesía**, F. C. E., Serie *Lecturas Mexicanas*, México, 1964.

38. Gorostiza, José, **Muerte sin fin. Poesía**, Prólogo de Evodio Escalante, Juan Pablos, México, 2001.
39. Gorostiza, José, **Poesía completa**, Nota y recopilación de Guillermo Sheridan, F.C.E., México, 1996.
40. Gorostiza, José, *Torre de señales*, columna periodística **El Universal Ilustrado**, 11 de diciembre de 1930.
41. Gómez Redondo, Fernando, **El lenguaje literario**, EDAF, Madrid, 1996.
42. Guerrero, Gustavo, **Teorías de la lírica**, F. C. E., Serie. *Lengua y Estudios Literarios*, México, 1998.
43. Guzmán, Mario, Entrevista a Otto-Raúl González, revista de literatura estudiantil **re-vuelta**, UAM-I, 2002.
44. Hatzfeld, Helmut, **Estudios de Estilística**, Planeta, Barcelona, España, 1975.
45. Heidegger, Martín, **Holderlin o la esencia de la poesía**, ensayo incluido en **Arte y Poesía**, Traducción y Prólogo de Samuel Ramos, F. C. E., Col. *Breviarios*, Núm.229, México, 1958.
46. Helguera, Luis Ignacio, **Antología del poema en prosa en México**, F. C. E., Col. *Letras Mexicanas*, México, 1993.
47. Huerta, Efraín, **Poesía completa**, Compilación de Martí Soler, F. C. E., Col. *Letras Mexicanas*, México, 1988.

48. Jakobson, Roman, **Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal**, Traducción de Mónica Mansour, FCE, (Col. "Lengua y Estudios Literarios), México, 1992.
49. Jakobson Roman, Kristina Pomorska, **Linguística, poética, tiempo**, Traducción de Joan A. Argente, ed. CRITICA, (Col. "Lecturas de filología"), Barcelona, España, 1981.
50. Jiménez, Juan Ramón, **Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV**, Selección de Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos, Barcelona, España, 1990.
51. Joyce, James, **Ulises**, Prologo de Jaques Mercanton, Trad. J. Salas Subirat, Santiago Rueda Editor, 3ª edic. Buenos Aires, 1959.
52. López García, Ángel, **Estudios de lingüística española**, Anagrama, Col. *Biblioteca de lingüística*, Barcelona, España, 1983.
53. López Velarde, Ramón, **Poesías Completas y El Minutero**, Edición y Prólogo de Antonio Castro Leal, Porrúa, *Colección de Escritores Mexicanos*, Núm.68, México, 2000.
54. Machado, Antonio, **Antología Poética**, Prólogo de Julián Marías, Biblioteca Básica Salvat, España, 1971.
55. Maples Arce, Manuel, **Las semillas del tiempo**, Prólogo de Rubén Bonifaz Nuño, F.C.E., México, 1981.
56. Moretta, Eugen.L., **La poesía de Xavier Villaurrutia**, F.C.E., México, 1976.

57. Muñoz Torres, Jesús, **Los Delirantes**, Edición de autor. Centro de Documentación Alfonso Reyes, Biblioteca de la UAM-I se encuentran dos copias del poema.
58. Neruda Pablo, **Canto General**, Seix Barral- México, Barcelona, España, 1978
59. Owen, Gilberto, **Obras**, Edición de Josefina Procopio *et.al.*, F. C. E., México, 1979.
60. Novo, Salvador, **Poesía**, F. C. E., México, 1977.
61. Olea, Franco y Anthony Stanton, Compiladores, **Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica**, El Colegio de México, México, 1994.
62. Onetti, Juan Carlos, **Obras completas**, Prologo de Emir Rodríguez M., 2ª edic., Aguilar, Madrid, 1979
63. Ortega y Gasset, José, **Géneros literarios**, ensayo incluido en **Antología de textos sobre lengua y literatura**, UNAM, Col. *Lecturas Universitarias*, Núm.5, México, 1971.
64. Othón, José Manuel, **Poesía y Cuentos**, Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal, Porra, *Colección de Escritores Mexicanos*, Núm.5, México, 1963.
65. Paz, Octavio, **El arco y la lira**, F. C. E., México, 1956.
66. Paz, Octavio, **Los hijos del limo**, 2ª edic., Seix-Barral, Barcelona, 1974.

67. Paz, Octavio, y otros, **Poesía en movimiento.**(México, 1915-1966), Tomo I de II, Siglo XXI-SEP, *Lecturas Mexicanas*, Segunda serie, Núm.4, México, 1985.
68. Paz, Octavio, ***El camino de la pasión***, ensayo incluido en ***Generaciones y semblanzas***, Tomo II de la Serie **México en la obra de Octavio Paz**, edición del autor y de Luis Mario Schneider, F. C. E, Col. *Letras Mexicanas*, México, 1987.
69. Paz, Octavio, **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**, F. C. E., Col. *Ensayos*, México, 1982.
70. Paz, Octavio, **La llama doble: Amor y erotismo**, Seix Barral, Barcelona España, 1999.
71. Paz, Octavio, ***Poesía y fin de siglo***, ensayo incluido en ***La casa de la presencia***, Tomo I de **Obras completas**, F.C.E.-Círculo de Lectores de Barcelona, Col. *Letras Mexicanas*, México, 1994.
72. Paz, Octavio, ***Cantar y contar (Sobre el poema extenso)***, ensayo incluido en ***Excursiones / Incursiones***, Tomo II de **Obras completas**, F. C. E., Círculo de Lectores de Barcelona, Col. *Letras Mexicanas*, México, 1994.
73. Paz, Octavio, **Entrevista** para la BBC. por Enrico María Santi, Películas EBESA, Serie *Grandes Escritores*.
74. Pellicer, Carlos, **Obras**, Edición de Luis Mario Schneider, F. C. E., México, 1994.

75. Pfeiffer, Johannes, **La poesía. Hacia la comprensión de lo poético**, Traducción de Margit Frenk Alatorre, F. C. E., Col. *Breviarios*, Núm.41, 1951.
76. Proust, Marcel, **En busca del tiempo perdido**, Trad. De Pedro Salinas, Plaza y Janes, Barcelona, España, 1967.
77. Proust, Marcel, <http://www.remue.net/litt/baudelproust.html>
78. Quirarte, Vicente, **Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México (1850-1992)**, Cal y Arena, México, 2001.
79. Revista **Ulises (1927-1928)**, (Reedición facsimilar).
80. Rilke, Rainer María, **Cartas a un joven poeta**, Trad. y comentarios de Luis de Torio Guillermo Tiele, SXX, Buenos Aires, 1976.
81. Sabines, Jaime, **Nuevo recuento de poemas**, Joaquín Mortiz, México, 1977.
82. Sabines, Jaime, **Más que una vocación, la poesía es un destino**, entrevista para *La Jornada Semanal*, Núm. dedicado a Sabines por su deceso.
83. Schuckin, Levin L., **El gusto literario**, Traducción de Margit Frenk Alatorre, FCE, (Col. "Breviarios", Núm. 24), México, 1950.
84. Sheridan, Guillermo, **Los Contemporáneos ayer**, Col. *Vida y pensamiento de México*, FCE, México, 1985.

85. Sheridan, Guillermo, **México en 1932. La polémica nacionalista**, FCE, México, 1999.
86. Stanton, Anthony, **Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna**, El Colegio de México, FCE, México, 1998.
87. Trabulse, Elías, *El hermetismo y Sor Juana Inés de la Cruz*, ensayo incluido en **El círculo roto**, FCE, SEP, Serie *Lecturas Mexicanas*, Núm.54, México, 1984.
88. Verani, Hugo J., **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos**, FCE., México, 1990.
89. Vico, Giambattista, **Principios de una Ciencia Nueva en torno a la Naturaleza Común de las naciones**, Tomo II, Prólogo y Traducción de José Carner, FCE, COLMEX, México, 1941.
90. Villaurrutia, Xavier, **Obras**, Recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, F. C. E., México, 1996.
91. Zaid, Gabriel, **Leer poesía**, Joaquín Mortiz, México, 1972.
92. Zambrano, María, **El hombre y lo divino**, FCE., Col. *Breviarios*, Núm.103, México, 1955.