

Daniel Rodríguez Martínez  
«Buscando desde mañana hasta el último día recordado»:  
Gilberto Owen y su naufragio en la poesía  
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCIII-XCIV, 2017-2018, 337-361

## «BUSCANDO DESDE MAÑANA HASTA EL ÚLTIMO DÍA RECORDADO»: GILBERTO OWEN Y SU NAUFRAGIO EN LA POESÍA

La neuma poesía, en realidad,  
no viene a ser sino una novela  
de misterio en la cual se nos dan  
todos los datos, pero se nos deja  
a cada cual encontrar la propia  
solución

GILBERTO OWEN

El domingo 9 de marzo de 1952 se apaga la «balbuciente» palabra de Gilberto Owen Estrada. Con tan solo cuarenta y ocho años, el escritor originario de Asilo del Rosario muere lejos de su tierra, de sus amigos y de sus seres queridos, en Filadelfia. Apenas tres décadas antes, el joven sinaloense comenzaba a despuntar en las letras mexicanas con sus publicaciones iniciales, tanto en poesía como en novela, amparado por su ingreso en el grupo Contemporáneos. Sin embargo, en 1928 su proyección literaria se vio truncada a nivel nacional por motivos laborales: su cargo en el consulado le condujo a un ciclo de viajes a lo largo del continente americano que lo mantendrían alejado durante trece años de México, lugar adonde ya solo regresaría de manera esporádica. Esto, según parece, derivó en un paulatino olvido de su figura dentro del panorama literario local<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En 1949 escribirá a Salvador Novo sobre Josephine Procopio: «Anda por ahí, todos los veranos, tratando de enterarse de si son todos los que están en las antologías de poesía mexicana. Le he rogado tenernos en cuenta a los que no estamos» (Owen: 1979: 293). De ahora en adelante, todas las referencias a su obra procederán de esta edición —a menos que se indique lo contrario— y se anotarán en el texto entre paréntesis con una O y el número de la página correspondiente. Asimismo, queremos apuntar que,

No obstante, desde hace ya algunas décadas, el interés que ha suscitado su obra ha ido incrementando día a día, hasta el punto de ser reconocido entre los especialistas como uno de los grandes poetas de las letras hispanas del siglo XX. No debe sorprendernos, por tanto, que algunos jóvenes narradores le hayan rendido tributo -como es el caso de Valeria Luiselli en *Los ingravidos* (2011)-, o que otros ya consagrados - como Álvaro Mutis (1997: 103)- hayan expresado su admiración hacia quien consideraban «la suma de la gloria literaria» por aquel entonces. Ahora bien, dentro del ámbito académico, la recepción de su producción ha recibido un trato muy dispar: frente al énfasis por desentrañar hasta el último verso del poema «Sindbad el varado» -incluido en *Perseo vencido* (1948)<sup>2</sup> y considerado su obra maestra-, se ha descuidado, quizás en demasía, el resto de su creación. El fruto de esta exacerbada focalización, en los principales estudios dedicados a su poesía, ha cegado la posibilidad de plantear una lectura conjunta de aquella. Esto, en buena medida, también ha condicionado las diferentes interpretaciones que se han ofrecido de «Sindbad», poema que ha sido abordado de manera independiente.

En consecuencia, no se ha tenido en cuenta en su justa medida la obra anterior del sinaloense, razón por la que no se ha logrado entrever el que podría ser el significado primordial de «Sindbad», tanto a nivel individual (el final de su indagación poética), como universal (una reflexión sobre el acto creador a partir de su experiencia). En cuanto a lo primero, no debemos olvidar que Owen «comienza por entender a su poesía como una pesquisa cuyo sentido radica más en la búsqueda que en el hallazgo» (Sheridan: 2003: 232). De ahí que en 1927, en «Poesía - ¿pura?- plena», Owen declarase su pretensión de lograr una «poesía plena», presente ya en «un poema nuestro [«Pureza»], viejo de muchos años, que encierra esta aspiración que desde entonces nos ganaba ya profundamente» (O: 228-229). De este modo, creemos que el plano metapoético podría contar en «Sindbad» con una relevancia mucho

---

debido a la inaccesibilidad de sus textos, para una mayor claridad expositiva citaremos con bastante frecuencia sus palabras; siempre y cuando, claro, sirvan para reforzar nuestra lectura.

<sup>2</sup> Libro que recoge: «Madrigal por Medusa», «Sindbad el varado» (compuesto de 28 poemas), «Tres versiones superfluas» (a modo de cierre del «Sindbad») y «Libro de Ruth» (cuenta con cinco piezas líricas).

mayor de la que se le ha otorgado hasta la fecha<sup>3</sup>. Es por ello que no consideramos fortuitos ni carentes de autenticidad aquellos versos primerizos de 1921, donde el sujeto lírico confiesa -valiéndose de la perspectiva de la segunda persona- su temor a la muerte: no por suponer el fin de su existencia (como sería lo natural), sino por la incertidumbre de no haber alcanzado su plenitud poética para entonces:

Aún no habrás logrado modelar  
tu poema mejor, cuando la pálida  
Intrusa llegue, y tu Poesía, inválida,  
interrumpa su lírico volar (O: 18)<sup>4</sup>.

El verso que encabeza el cuarteto parece reforzar nuestra opinión. En efecto, nos ha llamado la atención que el poema de mayor extensión dentro de la sección denominada *Primeros poemas* (que cuenta con ocho piezas líricas escritas entre 1920 y 1922) sea «Canción del alfarero» -quizás, el anonimato absoluto del primitivo personaje responda a un afán por resaltar su oficio, frente a los Perseo, Sindbad o Booz posteriores. En aquel, como se desprende del título, se acentúa la idea anterior del «yo» como individuo que entiende la poesía como un proceso artesanal. Igualmente, se añade una connotación mágica al acto creador («Mis dedos saben un conjuro», O: 22), que, además, guarda un estrecho vínculo con la alquimia:

Con mi sangre ardiente y bermeja  
amasaré el duro terrón,  
y modelará en él su queja

---

<sup>3</sup> Cfr. Segovia: 1988: 142 y García Terrés: 1980: 88-89. Ambos establecen tres niveles de lectura dentro del poema, pero solo el segundo distingue uno de carácter metapoético. Ahora bien, en su monografía, García Terrés incide con mayor ahínco en el plano simbólico en detrimento de los otros dos, razón por la que entiende aquel como una mera «poética (que bien puede ser, con algunos toques de iluminismo, la predicada por Valéry)». Montemayor (1981: 71-132), cuyos pasos seguirá Beltrán Cabrera (1998), es el primero que advierte la importancia del discurso metapoético en «Sindbad»; no obstante, en sus propuestas, sus conclusiones tomarán otros rumbos: el primero incidirá en la idea del naufragio vital del poeta, mientras que el segundo se centrará en el tema del tiempo y la concepción religiosa de la poesía.

<sup>4</sup> El diálogo que se establece en su poesía lo percibimos ya en los versos de apertura y cierre del cuarteto. La imagen de este último se debe a otro poema de aquel año, «Canción de juventud» —de carácter metapoético: «Finge el fluir de versos vuelo de mariposas» (O: 15).

o su canción mi corazón (O: 22-23)<sup>5</sup>.

La imagen del fragmento seleccionado nos sugiere que el camino emprendido por el sujeto lírico será arduo, motivo por el que se emplea un epíteto pleonástico (a fin de reforzar la intensidad cromática de la «sangre»), y se resalta con otro epíteto la dureza del material que se va a transmutar. Asimismo, su posible relación con la consabida madre de la química nos invita a pensar que aquel no será breve<sup>6</sup>. Curiosamente, veintidós años después de *Primeros poemas*, aparecía en la revista *Letras de México* el *Libro de Ruth*, en cuyo poema inaugural se intuye una continuidad con todo lo que acabamos de comentar: «y mis manos, callosas de esculpir en el aire/ el fiel vacío exacto que llenará la forma de tu gracia» (O: 100). Por un lado, el primer verso parece acentuar la complejidad de la experiencia: el barro inicial se ha trasmutado en un material más duro (bien sea piedra, madera o metal). Por otro, todo parece indicar que el objeto creado no es la poesía sino la mujer amada<sup>7</sup>. Así, el libro ha sido entendido únicamente como «el testimonio de su

---

<sup>5</sup> No debemos olvidar los orígenes artesanales de la alquimia ni que, en «Canción de juventud», ya se nos había indicado este poder alquímico de la poesía, cuyo «encanto transmuta la prosa de las cosas» (O: 15).

<sup>6</sup> En los tratados antiguos de alquimia, se hacía especial hincapié en la paciencia que debía guardarse todo aquel que se adentrara en tan intrincada ciencia, cuyos frutos, en condiciones normales, no serían cosechados hasta varios años después, o incluso décadas, en caso de tener éxito.

<sup>7</sup> Al igual que en *La llama fría* (1925), donde el narrador —*alter ego* poético del autor— comenta a propósito de Ernestina (su amor pretérito sobre quien está hablando): «Presumo que tu alma, que tu personalidad, se diluirían desde entonces [...] Tu alma y tu personalidad verdaderas, porque estas de ahora son algo artificial, hecho de prisa y sin retirar, al terminarlo, el molde» (O: 126). Este afán de plasmar en su escritura una imagen propia del objeto amado ausente y su incapacidad para ello, debido a la volubilidad del recuerdo, derivará en una frustración que compartirán el narrador de la novela (*Cfr.* O: 145) y Gilberto Owen, como lo prueban las palabras recogidas en su epistolario con Clementina Otero, el gran amor de su vida: «Me parece usted falsa. Traicionando cada instante la imagen, la teoría que el instante anterior había yo construido de usted, obligándome a pensarla de nuevo enteramente, desde el primer principio, para borrarla antes aún de haber acabado de escribirla en mi pizarra de sueño. Y entonces no la odio por inconstante, y me odio por mi poca agilidad en seguirla, distinta a cada pulsación, y en adivinarla, y en conocerla en fin» (Owen: 2004: 61).

amor mexicano» tras su reencuentro con Clementina Otero (Quirarte: 2007: 127)<sup>8</sup>.

Ahora bien, conviene recordar que en varias de sus epístolas de 1928 a Clementina, Owen confesaba una ambivalencia en su discurso a raíz de «La inhumana», poema que luego incluiría en su segundo poemario, *Línea* (1930). Al final de la carta, encontramos la siguiente nota: «usted o mi poesía. Pero/ no se lo diga a/ nadie, ni a Patroclo» (Owen: 2004: 49)<sup>9</sup>. Esta afinidad extraordinaria no parece sorprendernos si consideramos que el autor de *Perseo vencido* entendía el objeto amado como un ideal, bien se manifestase en forma de mujer, bien de poesía. En ambos casos, se requería, por tanto, un proceso de búsqueda frágil cuyo fin era incierto -pero que fue casi simultáneo: el de la mujer en *Libro de Ruth* y el de la poesía en «Sindbad el varado»<sup>10</sup>. Quizás, de esa

---

<sup>8</sup> El propio Owen parece confirmarlo en una de sus cartas, donde declara que el pasaje bíblico «naturalmente es, sobre todo, un libro de amor. Y mi propia experiencia [...] me obligó a escribir un poema que publicaron luego en México. Este *Libro de Ruth* mío» (O: 288-289). Esto no contradice en absoluto nuestra lectura, como veremos más adelante, pues entre la mujer amada y la poesía se creará un tenue vínculo cuya linde será imprecisa. En este trabajo, solo lo mencionaremos, pero en otro futuro desarrollaremos esta cuestión para intentar ofrecer una lectura completa, coherente y plausible no solo del libro *Perseo vencido*, sino de toda la obra de Owen (algo que no se ha intentado aún, hasta donde tenemos constancia). Algunas de las premisas se podrán observar ya en el cuerpo del presente estudio.

<sup>9</sup> En una epístola posterior, revela que «la inhumanidad se la atribuía un poco con índole literaria, por saberla igual a como yo quería mi poesía» (Owen: 2004: 155). Es preciso hacer un apunte, en estos años Owen se halla en su época más prolífica, puesto que de 1925 a 1928 escribe sus tres novelas —*La llama fría* (iniciada un poco antes), *Novela como nube* y *Examen de pausas*— y sus dos primeros poemarios, *Desvelo* y *Línea*.

<sup>10</sup> Quirarte (2007: 151), quien ha incidido más en la lectura biográfica y amorosa de la obra de Owen, reconoce al final de su último trabajo que el gran amor de aquel no fue Clementina Otero, sino la «P-O-E-S-Í-A». En cuanto al origen de ambas pesquisas, lo podemos apreciar ya en sus textos iniciales: por un lado, la poética en *Primeros poemas*, y, por otro, la de la mujer idílica en *La llama fría*. Los dos primeros poemas de su tercer libro, *Desvelo*, parecen confirmar esta intuición: en «Pureza», se nos presenta al «yo» lírico en plena búsqueda poética, mientras que en los versos finales de «Canción», se nos advierte de que aquella no es la única emprendida por el «yo»: «de la primera estrella/ a ti —mujer, idea—, / ¿hasta cuándo la última?» (O: 26). Esta distribución nos ha llamado la atención, pues *Primeros poemas* está fechado entre 1920 y 1922, mientras que *La llama fría* es posterior. Asimismo, *Libro de Ruth* (fin de la pesquisa de la mujer idílica, según nuestra lectura), se termina y publica unos años antes que «Sindbad» (fin de la poética). Es decir, son dos procesos con un origen y un fin dispar. En cualquier caso, sus caminos se entrelazarán, debido a la estrecha afinidad que guardan entre sí para Owen. Así, surgirá esa ambigüedad discursiva de *Línea*.

complejidad que roza a veces el imposible nace esa devoción casi religiosa hacia quien, en un principio, no solo no se correspondía con su prototipo de mujer (*Cfr. Ibídem.* 65), sino que nunca lo correspondió ni lo invitó a pensar lo contrario (*Cfr. Ibídem.* 45). Pero solo así, según parece, trascendida aquella en ideal, podía ser situada en la tríada personal del poeta, junto a Dios y el arte:

Yo ya sé [...] que el amor no es toda la vida mía. Pero sí lo mejor de mi vida, lo más cercano, lo que más me arrima a mi eternidad. Y sólo la eternidad mía, mi yo (qué feo término ineludible), sólo Gilberto Owen sin ese nombre y sin esta mano, el de por dentro, me interesa [...] Aquí también están Dios, me parece, -o Algo que parece algo y Lo es- y el arte -algo que parece algo y no es- y los primeros principios y los últimos fines. Y usted. Me interesa salvarle, es mi sed. Es decir, salvarla a usted, a Dios, al arte (*Ibídem.* 157).

En cualquier caso, la continuidad de la que hablábamos a propósito de *Primero poemas* y el *Libro de Ruth* queda ya patente en «Madrigal por Medusa», composición que no solo abre *Perseo vencido* sino que fue «el origen de todo» el libro. El motivo que desencadenó la inspiración, según confiesa el sinaloense, fue la visión de una de las múltiples estatuas de Medusa. Su contemplación lo condujo a pensar que aquella «después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía» (O: 279). De estas palabras se desprende la parte combativa que requiere el acto creador y se sugiere lo que ello puede conllevar para el poeta: dificultad, esfuerzo, sangre (metafórica) y un final incierto -al igual que en el proceso alquímico-, imágenes ya sugeridas en la estrofa juvenil con connotaciones menos beligerantes. Todo ello, quizás, justificaría la evolución del «yo» alfarero al «yo» escultor que acabamos de indicar. De este modo, coincidimos con Montemayor (1981: 92-93) en que el «Madrigal» es «el encuentro con el caos y la lucha por decirlo, por capturar ese combate en versos, en palabras; por concederle un orden y apartarlo»<sup>11</sup>. Además, si aceptamos como suyo el juicio que emite el narrador de *Examen de pausas* sobre la estructura de una composición lírica, la importancia de aquel para el autor quedaría subrayada también

---

<sup>11</sup> Sin embargo, no fue Montemayor el primero en percibir el significado del «Madrigal», sino Dauster (1963: 109), para quien es «una especie de meditación sobre el arte, manifiesta la actitud de Owen frente al milagro poético».

desde el punto de vista formal, pues el «Madrigal» es «un poema de estrofas perfectas, que es lo más perfecto que se conoce; estrofas de versos de sílabas exactas» (O: 189) -endecasílabos con rima alterna en los versos pares. Otra cuestión que ha despertado nuestro interés es el porqué de la elección de un madrigal para iniciar un libro que culminará con un triple fracaso, interrogante para el que aventuraremos una posible respuesta: en *Primeros poemas*, ese tipo de composición poética era el que cultivaba, según parece, el sujeto lírico en tiempos previos a la derrota. Por ello, a pesar del tiempo transcurrido entre ambos, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto concebía Owen el madrigal como un presagio de fracaso<sup>12</sup>. Finalmente, conviene apuntar que los dos versos de clausura parecen establecer un puente con el poema siguiente, el primero de la serie de «Sindbad», al descubrirse el «yo» en la misma condición miserable en que se hallaba el legendario marino antes de iniciar su ciclo de travesías: «[...] perdido todo/ lo que gané, menos el gesto huraño» (O: 68)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Los versos juveniles cantan: «No me pidas, Amiga, madrigales;/ la trivial aleluya de otros días/se apagó en mi fracaso de rosales.» (O: 21). La simbología del rosal, de paso, es trascendental para establecer un vínculo entre *Primeros poemas* y «Sindbad el varado», como se observa en el verso en absoluto fortuito del «*Día veintidós*, Tu nombre, Poesía»: «Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte». El rosal (asociado a la poesía) y el sentido del olfato son dos motivos recurrentes en *Primeros poemas*. Asimismo, contrastese el segundo con los recogidos en *Línea*: uno, en «Espejo vacío», donde se dirige explícitamente a la «poesía»: «no puedo ver dónde te olí primero» (O: 52); y otro en «X», donde el sujeto lírico afirma: «tu nombre sólo yo lo sé» (O: 53), sin desvelar la incógnita, aunque existen razones para creer que sigue hablando de la poesía. Volveremos a esto más adelante en el cuerpo del trabajo, pues quizás sirva para demostrar (con algún comentario más) que la tierra en que naufraga «Sindbad» es, precisamente, la poesía, como así parecen corroborarlo numerosos versos del poema inicial a los que se han atribuido significados demasiado rebuscados. Ello nos permitiría reforzar nuestra lectura del poemario último del sinaloense.

<sup>13</sup> El primer relato de Sindbad comienza así: «'Sabad [...] que mi padre fue un gran comerciante y una persona de valía, inmensamente rico. Cuando murió, yo era aún pequeño, y me dejó en herencia dinero, fincas y tierras. Al llegar a la mayoría de edad me hice cargo de todo», y al cabo de un tiempo «mis bienes se habían concluido, y mi situación había cambiado, puesto que había perdido todo lo que poseía» («Sindbad el Marino»: 1990: 201). En cuanto al sintagma final del verso, podría ser una alusión autobiográfica, dado que, tras su marcha en 1928, Owen se ganó dentro de Contemporáneos fama de «ser fantasmal» (Cfr. Quirarte: 2007: 18). Es más, a su regreso a México en 1941, Quirarte (*Ibidem*: 145) comentará que «es un fantasma que ya casi nadie reconoce».

Curiosamente, el final del «Madrigal» parece desvelar uno de los enigmas en torno al título del poemario siguiente, ligeramente modificado con respecto a la fuente original (al contrario de lo que sucede con *Libro de Ruth*): «Sindbad el varado». Desde nuestro punto de vista, la elección del epíteto no solo alude al significado del verbo «varar» -como así lo entiende únicamente la crítica-, sino que también puede hacer referencia a una acepción que, casualmente, es empleada en Colombia (país en el que Owen pasó toda una década y donde comenzó su redacción), de acuerdo con la RAE: «Dicho de una persona: Que no tiene recursos económicos», suerte que sufrió nuestro poeta durante su última década (*Cfr.* Quirarte: 1990: 48). Quizás, esta ambigüedad semántica persiga no solo resaltar la tensión palpable entre vida y literatura que prevalece a lo largo de todo el poemario -presente ya, por tanto, en el propio título-, sino, además, sugerir el deseo del poeta de ocultarse tras la palabra, tras la literatura (encarnada en el personaje del marino), en su composición de mayor contenido autobiográfico. A su vez, de acuerdo con la crítica, aquel se irá desdoblado sin cesar. Quizás, este afán excesivo de fragmentar el «yo» y «dar a luz a los 3000 personajes que se resumen en Gilberto Owen» (*O*: 294), responda a la aspiración de lograr una proyección universal de su poesía y de llegar al lector; lo que parece corroborarse en el «*Día veintiséis*, Semifinal» (*O*: 86). En este poema se sugiere la desvinculación de su poesía del «yo», una vez que aquella se materialice en forma de libro («ya será de papel su carne de palabras»). Entonces, «ya no serán [suyas, se entiende] si van a ser de todos»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> A propósito del poema que recoge los versos arriba transcritos, «*Día veintiséis*, Semifinal», García Terrés (1980: 166) asevera que el sujeto parlante «es un árbol, el Árbol del Conocimiento, del cual se desprende la poesía en forma de frutales poemas amarillos». En nuestra opinión, en esta ocasión el que toma la palabra sería el sujeto lírico que se halla en pleno acto creador, ajeno al tiempo y al espacio del «relato», como el narrador en *La llama fría* (*Cfr.* *O*: 144) y en *Novela como nube* (*O*: 176), en ese juego gideano de *Los monederos falsos*. O bien, se trataría de una intromisión «del autor», al igual que en *Novela como nube* (*O*: 170-171, 173-174). En cuanto a la imagen de la primera tirada («Vi una canción pintada de limón amarillo/ que caía sin ruido de mi frente vencida», *O*: 86), a nosotros nos evoca los versos —reformulados, claro— de su «Romance» en *Desvelo*: «Señor policía el cielo, yo no hice aquel verso, no,/ que la estrella que veis ahogada/ sola a mi espejo se cayó» (*O*: 33). En ambos casos, parece evocarse la imagen de la poesía cayendo. Además, en los primeros se presenta a aquella fluyendo de su cabeza, que no del corazón, pues es en ella donde reside la inteligencia humana, y, para Owen, «los dos elementos [...] en que puede desintegrarse el agua pura y corriente del poema» son: «hidrógeno de inteligencia y oxígeno de la vida» (*O*: 217).



La sistemática destrucción del «yo» no tiene origen en el libro de *Perseo vencido*, cuya culminación (en este sentido) se observa en *Libro de Ruth*. Aquí, no solo se logra casi la aniquilación total del «yo» gracias al uso del monólogo dramático<sup>15</sup>, sino que con la propia retórica se pretende romper cualquier atisbo de subjetividad, pues «el discurso amoroso se sustenta en la hipérbole, la antítesis y el contexto» (Quirarte: 1990: 154). Además, se introduce un contrapunto humorístico que, en nuestra opinión, no pretende descargar el clímax alcanzado, sino incrementar el matiz grotesco logrado a través de la exageración del discurso (fíjese, por ejemplo, en el penúltimo verso de «Booz se impacienta», O: 101). El camino recorrido hasta *Libro de Ruth* es intrincado pero coherente, hasta el punto de que se podría hablar incluso de una estructura circular cuyo comienzo quedaría marcado por «Canción del alfarero» y se cerraría con «Sindbad el varado» -último poemario cronológica y poéticamente, pues en él se finaliza la pesquisa poética que había iniciado en *Primeros poemas*. En medio, dentro del plano narrativo, quedarían los *alter ego* de sus dos novelas primerizas; su desdoblamiento tanto en sus epístolas como en *Examen de pausas*<sup>16</sup>; su tendencia a hablar de sí en tercera persona -ostensible en esta última, en *Novela como nube* y en sus escritos periodísticos de su periodo en Bogotá-; la adopción de pseudónimos en sus artículos (Newo Otreblig, Max Carón, Gog) o, incluso, el anonimato (no firmaba la mayoría de aquellos). En cuanto al ámbito poético, cabría señalar que el desarraigo del «yo» viene incentivado por las corrientes estéticas que cultivó: la poesía pura en *Desvelo* y los ismos en *Línea* (entre los que destacan el cubismo y el surrealismo). La cumbre de todo ello es «Sindbad». No

---

<sup>15</sup> Decimos «casi», porque el poeta que cultiva el monólogo dramático, independientemente de que «se proyecte en el pasado, en la naturaleza o en otra persona, jamás olvida que está interpretando» (Langbaum: 1996: 82). Además, como ya matizaba Owen al inicio de uno de sus artículos de prensa, a pesar de su intención de borrar el «yo odioso» de su columna: «Quiero también decir que al enterrar en su arena la cabeza, no pretendo inhibirme hasta lo impersonal acostumbrado» (Owen: 2009: 56).

<sup>16</sup> Owen da a entender que concebía la carta como un género literario más (Cfr. Owen: 2004: 149 y 161), motivo por el que debemos incluir en esta relación el desdoblamiento que tiene lugar en una de sus misivas a Villaurrutia en 1928 (Cfr. O: 261-262), aunque, sin duda, es mucho más relevante la reflexión que se incluye en *Examen de pausas*: «Yo' no es indivisible, no es unidad. Hay, ella, el yo que hace; yo seré el yo que me veo, en ella, hacer. Tengo que ser un espectador que provoque el acontecimiento, que lo dirija y lo explique. La felicidad me está arrugando el rostro. Tanto mejor: es la máscara que conviene al coro griego» (O: 195).

deja de ser significativo que sea aquel el único de los tres personajes de *Perseo vencido* cuya razón de ser sea la literatura, frente al origen mítico-bíblico de los otros dos. Asimismo, al igual que Owen, el marino es el único que se halla «siempre en eterna búsqueda» (Beltrán Cabrera 1998: 104). En cualquier caso, ese afán por desprenderse de su identidad parece tener una razón: el «pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma de nuestro nombre» (O: 290). Estas palabras de 1948 casan a la perfección con aquellas que citábamos antes de 1928: «solo la eternidad mía, mi yo (qué feo término ineludible), *sólo Gilberto Owen sin ese nombre y sin esta mano, el de por dentro, me interesa*» (Owen: 2004: 157, la cursiva es nuestra).

Esto último adquiere gran relevancia para una de las lecturas - comúnmente aceptada- del poema inicial de «Sindbad el varado»: «*Día uno, El naufragio*». De acuerdo con ella, el sujeto lírico despierta y «entonces comprende que su viaje ha permanecido en la inmóvil isla de su cuerpo, estático en una vertiginosa travesía por la vida o su destino» (Cfr. Montemayor: 1981: 94-96). En nuestra opinión, no se trataría de una cuestión vital, sino de un recorrido poético, el cual sucede en el interior del poeta (he ahí el porqué de su inmovilidad). La elección de ocultarse tras un personaje tan significativo como Sindbad (por su estado perpetuo de búsqueda y su raigambre puramente literaria)<sup>17</sup>, por un lado, y de presentar un cuerpo inmóvil, por otro, responden a ese interés - antes subrayado- de llevar a cabo una introspección que le permita

---

<sup>17</sup> No olvidemos las palabras de Owen (O: 279) a Luis Alberto Sánchez: «Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en este caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la *Ruth* y el *Madrigal*, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*». Es decir, los dos personajes mítico-bíblicos quedarían suprimidos de su última publicación. De acuerdo con nuestra lectura de su obra, esto tendría una sencilla explicación: *Libro de Ruth* ya ha visto la luz en 1944 y con él concluye su pesquisa de la mujer idílica, razón por la que solo quedaría pendiente la poética. Ahora bien, la decisión final es perfectamente coherente, pues agrupa sus temas principales en un solo volumen: primero, «*Madrigal*» (un único poema para presentarnos a Owen frente al milagro poético); a continuación, «*Sindbad*» (el poema de mayor extensión, escrito a lo largo de dieciocho años. Fue el poema al que más tiempo dedicó y en el que concluye la pesquisa poética —que, como hemos visto, comenzó en sus *Primeros poemas*). Por último, el «*Libro de Ruth*». En los tres parte de la experiencia para plasmar ideas universales: la dificultad de fijar en palabras el Caos, seguido de una reflexión sobre el acto creador (como veremos más adelante) y la relación de un fracaso amoroso (única solución posible para quien ha tratado sin éxito de fijar una ilusión, una idea).

descubrir «lo noble que hay en tí» (O: 18)<sup>18</sup>. Recordemos que el único Gilberto Owen que le interesa es «el de por dentro» (Owen: 2004: 157), pues es ahí donde reside su poesía (Cfr: O: 84). Esta solución ya había sido anticipada en *Desvelo*, donde no solo el «yo» reconocerá su insatisfacción con todo lo que había escrito hasta entonces, sino que intuirá el desenlace que acabamos de mencionar:

PALABRAS oscuras, que entonces  
me parecían, ¡ay!, tan claras.  
Hoy me estaría aquí pensando  
hasta el alba, desesperadamente,  
sin arrancarles un sentido:  
¡tan de otro me suenan,  
tan lejanas!

En cambio ésta aún no modulada  
que en mí dirá una voz innata,  
¡qué desnuda la siento,  
qué nueva aún y ya qué conocida!

Está en mí -y en tí, libro,  
como un recién nacido en el regazo  
frío de este silencio, este cadáver,  
hoy, de aquellas palabras (O: 34).

De esta manera, si aceptamos la sobresaliente cohesión interna que se vislumbra en la obra de Owen, no consideramos fortuito que el poemario se abra con la imagen del sujeto lírico despertándose, ni que esto ocurra por la mañana, como comentaremos más adelante. Igualmente, no creemos casual ese comienzo *in extrema res* (en cierto sentido)<sup>19</sup> con que se nos presenta al «yo» náufrago, tras haber mantenido un combate nocturno con la literatura: –Y luché contra el mar toda la noche,/ desde Homero hasta Joseph Conrad (O: 70)– cuyo

---

<sup>18</sup> No debemos olvidar, por un lado, que el verso arriba transcrito pertenece a *Primeros poemas* y, por otro, que «la curiosidad por el viaje inmóvil ya estaba presente por lo menos desde 1919 entre los jóvenes escritores» de Contemporáneos (Pascual Gay y Estévez: 2017: 21); es decir, tanto la pesquiza poética de Owen como la meditación sobre la posibilidad de un viaje inmóvil surgen casi simultáneamente.

<sup>19</sup> Decimos *in extrema res* porque se omite la relación previa al embarco y el posterior viaje, ¿será porque se nos ha contado ya? ¿Cuándo comenzó la travesía que terminó en naufragio?

desenlace, se entiende, concluye con el sujeto lírico arrojado del navío en que navegaba para terminar frente a su poesía; ni que todo ello se produzca en la más absoluta inmovilidad. Desde nuestro punto de vista, lo que se nos está planteando es una síntesis de todo proceso creador, es decir, el arduo viaje en el que debe embarcarse todo aquel que quiera convertirse en escritor (he aquí la proyección universal de «Sindbad»). Tal vez este sea el motivo por el que los dos poemas siguientes a tan anhelado hallazgo sean los únicos en los que se plantee una reflexión metapoética: «*Día veintitrés, Y tu poética*» y «*Día veinticuatro, Y tu retórica*». Ahora bien, en «*Día veinticinco, Yo no vi nada*» -el título parece apelar al primer poema, como explicaremos después-, la voz confiesa que el supuesto naufragio en la poesía no ha sido más que una «sucesión de naufragios, inconclusos» (O: 86). En ello estriba el fracaso del Sindbad poético. La clave, quizás, la observamos en los versos del «*Día veintidós, Tu nombre, Poesía*»:

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

Y hallar al fin, exangüe y desolado,  
descubrir que es en mí donde tú estabas,  
porque tú estás en todas partes  
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,  
que eres tú, que no yo, tuya y no mía,  
la voz que se desangra por mis llagas (O: 83-84).

La primera tirada es fundamental para nuestro comentario: en los dos versos iniciales no solo se refleja el estado permanente en que se halla envuelto el «yo» (curiosamente, el número de espinas coincide, más o menos, con el número de años con que contaba Owen), sino que evoca, con la imagen de la «espina», su sufrimiento durante la búsqueda -padecimiento que ya hemos subrayado antes. Asimismo, en los tres versos finales, se confiesa la imposibilidad de aprehender su voz, a pesar de no haber cejado en su empeño. En cambio, en la segunda parece que se ha concluido al fin la escalada del sujeto lírico, que habría llegado a la cumbre de su indagación poética. Con todo, se podría cuestionar la

sinceridad del «yo», que parece haber omitido una parte esencial del verso para desentrañar por qué su sucesión de naufragios es siempre incompleta, por qué nunca logra asir con la mano su poesía (o mejor dicho: modelarla cual alfarero o fijarla cual escultor)<sup>20</sup>. Acaso la revelación la encontraremos en *Los alimentos terrenales* de Gide (1985: 20): «Aquél al que no es posible encontrar está en todas partes»<sup>21</sup>. Así pues, esa incapacidad supondrá el gran fracaso vital del autor, como ya anotó Dauster (1963: 109) a raíz de «Madrigal», quien «no logró conquistar la poesía [...] ni haber alcanzado el misterio final». Es más, uno extrae la impresión de que el poema «*Día veintisiete*, Jacob y el mar» está concebido simplemente para subrayar esa imposibilidad, de modo que, tras la feroz contienda del sujeto lírico por hallar su poesía, este no solo fracasa, sino que su derrota dejará una cicatriz visible y perenne:

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

---

<sup>20</sup> Para Hamburger (1982: 41): «The truth of poetry, and of modern poetry especially, is to be found not only in its direct statements but in its peculiar difficulties, short cuts, silences, hiatuses and fusions».

<sup>21</sup> La trascendencia de la novela de Gide y del Dios gideano en la obra de Owen es esencial, como lo prueba el poema de apertura de *Línea*, «Sombra». A propósito de este, Quirarte (en Owen: 2004: 153, nota 54) comenta que no es más que «un homenaje al personaje y al tono de Gide». Ahora bien, en una reseña sobre una traducción que se publicó en 1943 de aquella novela en México y a raíz de sus primeras lecturas del escritor francés, Owen hizo una declaración que podría establecer un claro vínculo entre los dos poemas iniciales de *Desvelo* y *Línea*: «y cuando inicié, por mi cuenta, un diálogo imposible con un Nathanael, nacido sordo y mudo por la propia voluntad de monólogos sin respuesta del padre» (O: 247).

Mañana habrá en la playa otro marino cojo (O: 87)<sup>22</sup>.

Ahora bien, tras haber comentado -desde la experiencia del «yo»- el posible final de todo aquel que ansía ser poeta, vamos a continuar con nuestra lectura del «Sindbad» como poema en que se propone una reflexión sobre el proceso artístico, desde sus orígenes hasta su desenlace; esta interpretación casaría a la perfección con un espíritu que se autoproclamaba explícitamente la conciencia teológica de su grupo (Cfr: O: 290), pero, implícitamente, su «conciencia poética», como muy bien intuyó Montemayor (1981: 91) y corroboró después Beltrán Cabrera (1998: 33). Resulta, por tanto, curioso que ninguno de los dos especialistas mencione el poema «Teologías» de *Línea*. Dado que nos disponemos a analizarlo para poder afianzar nuestro comentario (pues algunos autores difieren de ello, como es el caso de García Terrés, 1980), creemos oportuno transcribirlo previamente a fin de esclarecer nuestras palabras:

Como caía la tarde, el techo se levantaba, poco a poco, hasta perderse de vista. Y como las paredes huían también, agazapándose, pronto la sala dejó de serlo, ilimitada. Al fondo estaba el hombre grueso y vehemente a quien mal llamábamos Chesterton. Entre sus dedos sólo Milhaud respiraba.

Y como apenas íbamos al final, no había sucedido sino la música. No, no. También había sucedido, un poco, la pintura. Mientras sus hermanas destrozaban al músico, Eurídice se lamentaba, bisbiseando, a mi lado. Parecía una feminista, pero eras tú: -Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que 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.

Yo quería advertirte que en griego se dice de otro modo, pero por aquel tiempo empecé a tener la misma edad de los personajes de mis sueños, para enseñarte a morir sin ruido. Me interesaban dos fichas o fechas equivocadas y, si te hablaba, era sólo de ausencias, de manera que las palabras se resignaran a hacer tan poco, tan casi nada, tan nada de ruido como el silencio. Y nos sentíamos llenos de algo que por comodidad llamamos simplemente Dios. Pero era otra cosa, otra cosa (O: 60).

---

<sup>22</sup> La crítica (Cfr. García Terrés: 1980: 169-171, Quirarte: 1990: 113-124) ha entendido este poema como prueba del desdoblamiento de Sindbad en Jacob.

Primeramente, cabría destacar las dos últimas líneas, donde se desprende que Owen no habla de Dios al hablar de teología. A pesar de la incógnita final, hay indicios para pensar que se trata de la poesía, como la repetición final, que evocará el efecto del eco (cuya vinculación con la poesía queda patente en «Pureza»). Igualmente, si nos retrotraemos a las dos estrofas del comienzo, observamos cómo parece sugerirse la llegada de la noche (lín. 1) y, con ella, la aparición inevitable de la poesía (líns. 6 y 7)<sup>23</sup>. Asimismo, el inicio de la cuarta estrofa nos remite a un artículo de Owen de por aquel entonces, en el que dedicará unas palabras a la etimología del término «poesía, en griego *poiesis*, hacer»; pero matizará: «y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva» (O: 226). Por último, todo ello es reforzado al descubrir Owen que aquello que invade su interior es la poesía, como ya hemos señalado. De esta manera, una vez que hemos establecido una propuesta plausible, respaldados por un texto de Owen, nos disponemos a continuar con nuestra interpretación del «Sindbad». Para ello, debemos volver al estado previo al naufragio, de acuerdo con el primer poema de la serie:

Y luché contra el mar toda la noche,  
 desde Homero hasta Joseph Conrad,  
 para llegar a tu rostro desierto  
 y en su arena leer que nada espere,  
 que no espere misterio, que no espere (O: 70).

En el «*Día veintitrés, Y tu poética*», se nos sugiere una posible interpretación para los versos de apertura: «Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños» (O: 84). En principio, se nos advierte de que la inmensidad y diversidad de obras literarias existentes desde Homero obligan a uno a mantener una contienda que se prolongará, metafóricamente, durante «toda la noche». El primer verso del fragmento citado y la alusión a Conrad parecen reforzar nuestra teoría, pues ambos

---

<sup>23</sup> La identificación de la noche con el momento del acto creador la analizamos más adelante. En cuanto a las sexta y séptima líneas, es preciso apuntar la asociación que se sugiere entre la poesía y las otras dos artes en *Examen de pausas*: «Y como mi voz nunca ha servido para otra cosa que para repetir impertinencias, se ha puesto a hablar de poesía. Si recita estoy perdido. Y la perderé, además, porque el poeta Gilberto la hará su última voz. Necesita una así para *cantar sus pinturas*» (O: 187, la cursiva es nuestra).

nos han servido para ver en un relato del autor de *Lord Jim*, «Juventud», la fuente de inspiración para el «*Día primero*» de «Sindbad». Al final de la narración, cuando el capitán Marlowe rememora el momento en que contempló Oriente por primera vez (tras haber naufragado), no solo subraya la huella que aquella visión dejó en él, sino que, además, apunta: «yo era joven y acababa de luchar contra el mar» (Conrad: 2015: 240)<sup>24</sup>. Asimismo, se nos recuerda la existencia de otro componente esencial, simultáneo a la lectura: «y de sueños». Esto, en nuestra opinión, alude a los comienzos artísticos de cualquier creador, que debe compaginar lectura y escritura. Para ello, se insinúa el desarraigo con la realidad que se debe experimentar. Quizás esta sea la razón por la que en *Primeros poemas* el sujeto lírico se declaraba: «*soñador*, que se guía sólo por el fanal/ de su ilusión; que marcha ávido sitibundo/ de idealidad, sobre el abismo de lo real...!»<sup>25</sup> (O: 17, la cursiva es nuestra). Además, nos atrevemos a inferir una alusión implícita a su obra anterior, que nos permitiría «leer entre líneas»<sup>26</sup> el trasfondo del mensaje: la necesidad de cultivar la escritura con ahínco antes de conseguir la tan anhelada «poesía plena» (recuérdese la evolución de alfarero a escultor antes subrayada), cuya corporeidad quedaría evidenciada en: «palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas» (O: 227-228). Solo así, tal vez, se conseguiría el naufragio del individuo en la poesía, declarado en el tercer verso («para llegar a tu rostro desierto»).

En cuanto a los dos versos finales, parecen crear un efecto fundamental en el universo poético de Owen: el eco. A cualquiera que

---

<sup>24</sup> Confróntense las palabras que pronuncia el personaje con nuestra lectura del poema de Owen en las páginas 17, 18 y 19 del presente trabajo: «yo era joven y acababa de luchar contra el mar. *Vi cómo me miraba* ¡ Y eso es lo único que queda! *Nada más que un momento, un instante* de vigor, de romanticismo, ¡de juventud...!» (la cursiva es nuestra). En nuestra opinión, la concomitancia de esta cita con los versos de Owen es tal que no puede pasar desapercibida, más si valoramos que tanto el sujeto lírico como el capitán Marlowe se encuentran recordando un tiempo pretérito (de juventud, de lecturas). Asimismo, la parte enfatizada establece una diferencia importante con la alusión intertextual homérica, que nos remite al quinto canto de la *Odisea*, momento en que Odiseo, tras abandonar la tierra de Calipso, sufre la ira de Poseidón en plena travesía marina y termina naufragando en la tierra de los feacios.

<sup>25</sup> En 1933, Owen manifestaba públicamente en «Nota autobiográfica», previa relación a una pequeña muestra de su poesía: «Los poemas que siguen son danza pura todavía; aún no tienen voz en mi boca las cosas del mundo» (O: 199).

<sup>26</sup> En una de sus cartas, afirma: «Siempre he sabido leer —y escribir— entre líneas. Son muy pocas las ocasiones en que la pasión me arrastra a lo literal» (O: 281).



esté familiarizado con su poesía le resonarán inmediatamente en la cabeza aquellos recogidos en el poema inicial de *Desvelo*:

¡Qué puro eco tuyo, de tu grito  
hundido en el ocaso, Amor, la luna,  
espejito celeste, poesía! (O: 26).

Y, también, aquel verso de «Sombra», composición que abrirá *Línea*: «Y el eco de una voz que no suena» (O: 51)<sup>27</sup>. Este mutismo nos parece bastante significativo si consideramos que el «yo» de «Sindbad» ordena a la «tierra que me acogió de noche náufrago» que se calle: «Y no hablas. No hables,/ que no tienes ya voz de adivinanza» (O: 69), es decir, ya no encubre un enigma. ¿Cabe la posibilidad de que el interlocutor sea «la neuma poesía», que habría dejado de ser «una novela de misterio» (O: 288)? La reacción airosa, se podría decir, de aquel quedaría justificada en «*Día doce*: Llagado de su poesía», pues le confiesa a esta que solo «tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo en ruinas» (O: 77). ¿Podría ser, entonces, que se cumpliera la tercera hipótesis de García Terrés (1980: 95) en detrimento de las otras múltiples interpretaciones que se han ofrecido? Si aceptamos que el interlocutor es la poesía, debemos plantearnos la posibilidad de que se establezca entre esta y la isla donde naufraga el «yo» una relación de sinécdoque. En suma, ¿se ha producido, por tanto, el naufragio del aspirante a poeta en la tierra de la poesía? ¿Tiene lugar el auténtico final de la travesía: el encuentro del poeta con su voz? Antes de aventurar alguna respuesta, vamos a transcribir la primera tirada del poema de apertura de «Sindbad» -que ha dado pie a muy diversas interpretaciones, basadas en apenas unos versos- con el fin de esclarecer el comentario posterior:

*Día primero,*  
EL NAUFRAGIO

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que  
temblamos;

---

<sup>27</sup> Al igual que en «Pureza», en este caso parece apelarse a la palabra. Recordemos tanto el comienzo del poema: «MI ESTRELLA —óyela correr— se apagó hace años» (O: 51), como la asociación simbólica que se sugiere en «6. Palabras» (de *Desvelo*) entre estas y las estrellas. Todo ello explicaría por qué el «eco» de *Desvelo* en *Línea* es «el eco de una voz que no suena». Para otra interpretación de los versos de «Sombra», *Cfr.* Segovia: 2006: 25-26.

sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,  
 un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,  
 correveidile colibrí, estático  
 dentro del halo de su movimiento.  
 Y no hablas. No hables,  
 que no tienes ya voz de adivinanza  
 y acaso te he perdido con saberte,  
 y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,  
 tierra que me acogió de noche náufrago  
 y que al alba descubro isla desierta y árida;  
 y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro  
 el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta (O: 69).

Desde nuestro punto de vista, se pueden observar indicios que respaldarían una respuesta afirmativa a las cuestiones del párrafo anterior, como parece corroborarse desde el punto de partida: «Esta mañana te sorprende con el rostro tan desnudo que temblamos». Nótese el énfasis que pone el sujeto lírico en la desnudez de la tez de su interlocutor<sup>28</sup>: es tal el grado de pureza que contempla que no puede evitar un estímulo involuntario, que será correspondido: «temblamos». ¿A qué se debe esa sorpresa mutua? Quizás, a que Owen consideraba que la poesía no era una entidad estática, sino que poseía movimiento (en sentido figurado), gracias a lo cual se podría desencadenar un encuentro repentino, inesperado, fugaz, entre aquella y el poeta, de tal modo que se iluminaría la aparente paradoja que ha generado tantas y tan variadas interpretaciones: «sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora/ (...) correveidile colibrí, estático/ dentro del halo de su movimiento»<sup>29</sup>. Al menos, esta es la interpretación que deducimos de sus palabras a raíz de la poesía de Alfonso Reyes -nótese la universalidad de su comentario: «en realidad, la poesía anda por ellos [los laberintos del poeta], perdida y buscándose a sí misma [...] y casi siempre se la encuentra uno, de pronto, cuando menos lo esperaba, en alguno de los rincones del laberinto» (O: 280). Así, según parece, la reacción del «yo»

---

<sup>28</sup> Recordemos los versos de *Desvelo* transcritos en la página 11 «En cambio ésta aún no modulada/ que en mí dirá una voz innata, / ¡qué desnuda la siento, / qué nueva aún y ya qué conocida!»

<sup>29</sup> Se entiende, claro, que su inmovilidad nace de que «será de papel su carne de palabras» (O: 86), esto es, la poesía adquiere la forma de aquellas al fijarse en aquel. Asimismo, la asociación entre un animal volador y un verso no es nueva, pues ya en «Canción de juventud»: «Finge el fluir de versos vuelo de mariposas» (O: 15).

nos evoca la de aquel que acaba de experimentar una epifanía -la revelación de la poesía. Es preciso, por tanto, recordar que «lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epical time, with *chronos*, than with *kairos* and what Joyce called epiphanies» (Hamburger: 1982: 59), que son «una manifestación del mundo invisible dentro y a través del mundo visible [...] y dura[n] solo un instante. Transcurrido este, regresamos bruscamente al mundo de la percepción habitual» (Langbaum: 1996: 111-112). Por otro lado, cabría contrastar, además, las palabras de Owen en «Poesía -¿pura?-plena», donde declaraba «un credo», cuyo «primer mandamiento, en efecto, es la fe: fe en la *presencia invisible* de la poesía» (O: 225). Otra cuestión relevante es que:

la epifanía, en el sentido literario, es una manera de aprehender el valor cuando este deja de ser algo objetivo -cuando deja de pertenecer a la naturaleza, o sea, a un conjunto públicamente admitido de ideas sobre la naturaleza. La epifanía fundamenta el enunciado de valor en la percepción; ofrece la idea en su mismo origen, estableciendo su validez no tanto en conformidad a un sistema público de valores cuanto en la experiencia genuina de una persona concreta. En otras palabras, *la epifanía nos proporciona la idea antes de que podamos emitir un juicio sobre su verdad o falsedad, antes de que haya sido abstraída desde la percepción -cuando todavía permanece unida a la emoción y al objeto percibido [...]* Y es precisamente [...] - en este nuevo desequilibrio entre el momento de la intuición, que es cierta, y la idea dudosa que de ella abstraemos- donde se cifra la identidad de una forma de literatura específicamente moderna, una forma que no imita a la naturaleza ni a un sistema de ideas sobre la naturaleza sino a la estructura misma de la experiencia: una poesía de la experiencia (Langbaum 1996: 111-112, la cursiva es nuestra).

El estado de incertidumbre, e incluso perplejidad, que remarcamos en el fragmento citado, parece manifestarse en los siguientes versos: «y *acaso te he perdido* con saberte, / *y acaso estás aquí*, de pronto inmóvil» (la cursiva es nuestra). Dado que ya hemos explicado la ambivalencia del segundo verso en la página anterior a raíz de otros, ahora nos centraremos en el primero. Para ello, debemos retrotraernos a un momento previo al naufragio, en concreto aquel en el que el «yo» surcaba, en su poema «X», las oníricas aguas de *Línea*: «El sol no me deja oírlo [el nombre de su interlocutor: la poesía], / el ruido te me borra, me hacen olvidarte; pero de noche yo te / sé» (O: 53). Estos versos -además

de establecer un claro vínculo con aquellos de «Sindbad» y, en consecuencia, entre los interlocutores de ambos poemarios-, podrían, quizás, desenmascarar por qué la epifanía de aquel transcurre una mañana, además de establecer una continuidad contextual en su obra. Esto nos permitiría enlazar esa simultaneidad de lecturas y comienzos artísticos de todo creador que proponíamos antes. Así, tal vez, el despertar matinal de «Sindbad» se deba a sus inicios poéticos en la noche de *Desvelo* (donde al «yo» le velará «un sueño alto, frío, eterno»<sup>30</sup>, O: 30), que se prolongará en *Línea*. Es más, la idea de los versos antes transcritos de su segundo poemario, guarda cierta similitud con la razón del origen del insomnio del sujeto lírico en *Desvelo*, manifiesta al comienzo de «9. Adiós» (O: 30). En cualquier caso, será el propio «yo» quien corrobore nuestro comentario:

Y recuerdo también esa hora del sueño donde se esconden los hechos que la vida desdeña. Yo pasaba todas las noches, y arrancaba a hurtadillas algunas imágenes. Como el sol me las borraba, empecé a guardarlas en un libro de versos (O: 59).

Ahora bien, la poesía no aparecerá en el «*Día uno*» solo como mera interlocutora, sino que, además, será la «tierra que me acogió de noche naufrago/ y que al alba descubro isla desierta y árida». Montemayor (1981: 94-96), como ya hemos mencionado, propone otra lectura y considera que el viaje del marino poético en realidad no ha acontecido, sino que aquel «ha permanecido en la inmóvil isla de su cuerpo»<sup>31</sup>. No obstante, cabe la posibilidad de que la isla no sea el

---

<sup>30</sup> Como prueba de esta continuidad, encontramos muy significativo que el sujeto lírico del poema que recoge estos versos, «Ciudad», parece guardar cierta conexión con el *alter ego* de *Novela como nube*. Este, a su vez, es identificado con el Sindbad poético en varios pasajes de la novela (Cfr: 152, 160, se halla «en su viaje inmóvil»; 161, se le concede «el título [...] de 'el amigo del capitán'; y 166, se le considera «muy hijo pródigo»). En cuanto a lo primero, la escena dramática de «Ciudad» (Cfr: O: 29-30) parece situarse en el balcón del hotel de Pachuca en el que una vez se encontró Ernesto, desde el que oía el «reloj central, que cada cuarto de hora inicia una canción demodada» (Cfr: O: 171-172). Fíjese, sobre todo, en dos versos clave: «Y yo que abrí el balcón sin sospecharlo», desde el que el «yo» contempla la ciudad y escucha «el insomnio de los campanarios/ —canción de cuna de los cuartos de hora—». Las afinidades nos parecen tan sobresalientes que, creemos, deben ser tenidas en cuenta.

<sup>31</sup> Esta hipótesis coincide, al parecer con la concepción que, en general, tienen los autores hispanoamericanos del motivo de la isla y el naufragio, como se desprende de las palabras de Padilla (2010: 159-160) —aplicadas a la narrativa latinoamericana de la

individuo. A raíz de la tendencia monologante de la poesía de Rimbaud - cuya influencia en Owen fue apreciada por Tomás Segovia (2006: 14)- y de su incapacidad de comunicarse, Friedrich (1974: 118-119) se pregunta: «Quien ya no habla a nadie, ¿por qué compone poesía?». La misma pregunta se podría plantear cualquier lector de la obra del sinaloense, cuya preferencia por la conversación en monólogo queda subrayada en su obra poética (*Cfr.* O: 26), narrativa (*Cfr.* O: 136, 142, 190) y, también, en su epistolario personal (*Cfr.* Owen: 2004: 177). La conclusión del crítico podría ser perfectamente atribuida al autor de *Perseo vencido*: «Un espíritu para el que todos los lugares se han hecho inhabitables puede crearse en la poesía su única morada y su único centro de trabajo. Quizás sea esta la razón de que escriba poesía». Llegados a este punto, cabría recordar brevemente que Owen abandonó Asilo del Rosario con tan solo trece años. Tras una estancia breve en Toluca, llegó a México. Del Distrito Federal, como ya hemos apuntado, se marcha en 1928 «desempeñando funciones consulares viaja y vive en muy diversas partes: San Luis Missouri, Detroit (que siempre odió ferozmente), Nueva York, Chicago, etc., y luego Sudamérica» (Rojas Garcidueñas: 1954: 4). Asimismo, ese afán por crearse en la poesía su única morada, acaso permitiría comprender mejor el carácter tan personal de su obra. Sin embargo, paradójicamente, puede que esto terminase perjudicándolo, dado que esa tremenda carga autobiográfica que impregna sus textos le impide abandonarse por completo a la literatura, esto es, lograr la destrucción total del «yo» que con tanto afán había perseguido a lo largo de su obra para lograr el naufragio completo en la poesía. Entonces, se desencadena una «sucesión de naufragios, inconclusos» (O: 86), pues, al contrario que Baudelaire -que también «habla partiendo del yo»-, Owen no consigue «su recogimiento en yo que ha eliminado los azares de la

---

segunda mitad del siglo XX: «La isla, en suma, no existe más allá de nosotros [...] En la idea de isla se invierten las nociones de exterioridad e interioridad, se multiplican los espacios íntimos, los encierros y el hundimiento como caras de la misma moneda existencial. Alegóricas o reales, interiores o exteriores, las robinsonadas responden a la idea de que toda isla es escenario de un naufragio vital donde el orden que rige el universo encierra el caos. El agua que baña la isla y la soledad que rodea al náufrago tienen la misma carga catastrófica: la una en su plenitud exteriorizante y la otra en su invitación a la introspección». Ahora bien, conscientes de la consabida actitud rupturista de los miembros de Contemporáneos, del declarado «odio a lo fácil» de Owen (2004: 149) y de lo que suponía para él la elaboración de una poesía plena: «ideas nuevas», ¿no debemos plantearnos, al menos, la posibilidad de otra lectura alternativa, más en relación con el gran tema que recorre toda su obra?

persona» (Friedrich: 1974: 50-51); de modo que sus «vicios renacían siempre» (O: 86). En último lugar, cabría apuntar que la razón de la transformación de la tierra (que lo acoge durante la noche mientras que por el día se muestra «desierta y árida») quizás esté asociada al acto creador, como ya hemos comentado.

Antes de concluir nuestro comentario, queremos hacer un apunte sobre la segunda tirada del «*Día uno*», en la que se produce un cambio pronominal con respecto a la primera: de la segunda persona se pasa a la tercera. Esto ha dado pie a que la crítica acepte la existencia de más de un interlocutor en el poema, al igual que se habla de numerosos emisores. Tal vez la solución sea más sencilla y, de nuevo, esté en consonancia con la obra anterior del poeta. En este sentido, cabría enfatizar que Owen está empleando en «Simbad» la técnica del monólogo dramático, que «carece de la perfección lógica del soliloquio y del diálogo porque, en rigor, su modo de enunciación se constituye como una de las voces en un diálogo» (Langbaum: 1996: 267). En nuestra opinión, se trata por tanto de un cambio en el discurso del emisor: que pasa del diálogo (siempre que se apostrofa al interlocutor) al monólogo. Esto parece corroborarse no solo con los dos versos finales de la primera tirada →y me voy por tu orilla, *pensativo*, y no encuentro / el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta» (la cursiva es nuestra), que marcan el cambio de la actitud del hablante en la tirada siguiente-, como con el contraste de los dos que encabezan la primera y la segunda tirada, respectivamente: «*Esta mañana te sorprendo...*» y «*Esta mañana me consume* en su rescoldo la conciencia de mis llagas» (la cursiva es nuestra). De esta manera, Owen continuaría con la línea ya trazada en «Pureza» («Ya para entonces se me había vuelto/ el diálogo monólogo», O: 26) y continuada en «Sombra», como ya hemos comentado. Es más, esta ambigüedad pronominal aplicada a un mismo interlocutor se manifiesta en la tercera tirada del «*Día uno*»: «para llegar a *tu* rostro desierto/ y en *su* arena leer que nada espere» (la cursiva es nuestra). ¿Mera casualidad?

En suma, creemos plausible que «Sindbad el varado» esté concebido como una reflexión sobre la experiencia poética, a partir de una tentativa personal del autor. De este modo, el poema no solo se abre por el final del proceso -con la epifanía poética y la incertidumbre del «yo» ante la manifestación que contempla-, sino que permite también desentrañar todo el recorrido poético seguido hasta entonces. La estructura del poema es clave, puesto que se divide en cuatro tiradas: en

la primera se describe la revelación poética; en las dos siguientes se establece un lazo entre los poemas que conformarán «Sindbad» (segunda tirada, alusión clara a los poemas del ciclo «Llagado de...» y de los «Rescaldos») y el sendero trazado hasta él (tercera tirada, apela a la formación lectora y los inicios artísticos de todo creador). Finalmente, en los dos últimos versos, se nos anticipa el fracaso final del poeta. Nuestra teoría parece reforzarse con el título del «*Día veinticinco*, Yo no vi nada»: el sujeto lírico despeja las dudas del comienzo y reconoce que su encuentro inicial frente a la poesía no ha sido tal, sino que ha sido una mera ilusión. De ahí que su pesquisa poética guarde un fino vínculo con la del Dios de Gide, pues ambos están «presente[s] en todas [partes] y en todas invisible[s]» (*Cfr. O: 222*). Así pues, Owen, a pesar de haber sido capaz de lograr una «poesía plena» que le permitiese trascender como uno de los grandes poetas de las letras hispanas del siglo XX, fracasó en su empeño de pretender lo «imposible»: la «poesía pura». He aquí el porqué del temblor del «yo» en el primer verso del «*Día uno*»: refleja la emoción que lo embarga ante la visión de un milagro, pues Owen creía que solo está «por dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido [...], la poesía pura» (*O: 227-228*).

DANIEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

## BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier. (1998) *Poesía, tiempo y sacralidad: La poesía de Gilberto Owen*. México. UNAM.
- CONRAD, Joseph. (2015) *Narrativa breve completa*. Carmen M. Cáceres y Andrés Barba (trads.). Madrid. Sexto Piso España.
- DAUSTER, Frank. (1963) *Ensayos sobre poesía mexicana: Asedios a los Contemporáneos*. México. De Andrea.
- FRIEDRICH, Hugo. (1974) *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. J. Petit (trad. ). Barcelona. Seix Barral.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime. (1980) *Poesía y alquimia, Los tres mundos de Gilberto Owen*. México. Era.
- GARCIDUEÑAS, José Rojas. (1954) «Gilberto Owen y su obra». *Cuadrante*. 1 y 2. 3-20.
- GIDE, André. (1985) *Los alimentos terrenales. Los nuevos alimentos*. M<sup>a</sup> C. García-Lomas (trad.). Madrid. Alianza.
- HAMBURGER, Michael. (1982) *The truth of poetry, Tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*. London and New York. Methuen.
- LANGBAUM, Robert. (1996) *La poesía de la experiencia, El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. J. J. Heffernan, Comares (intr. y trad.). Granada.
- MONTEMAYOR, Carlos. (1981) *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. México. UNAM.
- MUTIS, Álvaro. (1997) *Contextos para Maqroll*. Intr. R. C. Gaviria. Tarragona. Igitur.
- OWEN, Gilberto. (1979) *Obras*. J. Procopio (ed.). A. Chumacero (pról.). México. FCE.
- (2004) *Me muero de sin usted, Cartas de amor a Clementina Otero*. M. B. Otero y V. Quirarte (ed. y not.). México. Siglo XXI.
- (2009) *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*. C.G. Ávila y A. Cajero (sel., pról. y not.). México. Porrúa.
- PADILLA, Ignacio. (2010) *La isla de las tribus perdidas: La incógnita del mar latinoamericano*. Barcelona. Random House Mondadori.
- PASCUAL GAY, Juan y ESTÉVEZ, Francisco. (2017) «Prólogo». *Continente vacío*. Salvador Novo (aut.). Sevilla. Renacimiento. 7-32.
- QUIRARTE, Vicente. (1990) *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México. UNAM.
- (2007) *Invitación a Gilberto Owen*. México. UNAM, DGE/ Equilibrista.
- SEGOVIA, Tomás. (1988) *Ensayos (actitudes/contracorrientes), I*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2006) «Prólogo». *Perseo Vencido y otros poemas*. Gilberto Owen (aut.). Madrid. Huerga y Fierro. 2006. 9-34.
- SHERIDAN, Guillermo. (2003) *Los contemporáneos ayer*. México. FCE.



BBMP, XCIII-XCIV, 2017-2018

«BUSCANDO DESDE MAÑANA»

«SINDBAD EL MARINO». (1990) *Las mil y una noches, II*. J. Vernet (trad., intr. y not.). Barcelona. Planeta. 198-263.