

GILBERTO OWEN Y EL TORBELLINO RUBIO

GUILLERMO SHERIDAN



*C'est bien moi, je suis là
—mais comme une ratere*
T. Corbière.

Hace unos meses apareció en Toluca el acta de nacimiento del poeta Gilberto Owen (1904–1951).¹ Finalmente, y quizá a pesar suyo, sabemos que nació el viernes 13 de mayo de 1904, a las dos de la mañana, entre la familia de quienes él considera que, con dolor, nacen en “incompleto nacimiento”, pues no son propiamente dados a luz (p. 164).²

¿Qué hacer entonces con el verso de *Sindbad el varado* que dice: “Todos los Owen nacen en domingo”? ¿Y con el que avisa que será un martes 13 “en que sabrán mi vida por mi muerte”? Creo que, quizá, el Owen que dice eso no es Gilberto, sino su padre, Guillermo, y no sólo porque la fecha de muerte de Guillermo Owen sí coincide con la del poema.³ De ser así, los que sabrán no son los lectores de Owen —que han leído en ese verso una alusión a quien se creía, se quería, olvidado— sino el mismo Gilberto y su madre. En ese poema, creo, como en otros del *Sindbad*, el que habla no es Gilberto, sino Guillermo (con un “discurso prestado”, como el que Eliot le presta a “Burbank” en *Gerontion*, digamos). Seguiré esta hipótesis para colaborar a “darle al lector ojos nuevos para que lea o relea la obra”, como pide Octavio Paz a la crítica sobre Owen.⁴

Esto era una hipótesis de lectura que ahora se me fortalece porque, si bien el acta de nacimiento resuelve el enigma de la fecha que tanto nos ha desvelado, confirma otro más inquietante: el niño que nació esa noche no se llama Gilberto Owen, sino Gilberto Estrada.⁵ A la luz de este dato sombrío, aumenta la importancia de la gran cantidad de referencias en sus versos y prosas a la ausencia de nombre (“he oído mi nombre, Juan, Francisco, qué sé yo, pero mío”); o a su exceso (si gritan mi nombre “responden muchos rostros que yo no conocía”); a su marca indeleble (“Llevamos el estigma de nuestro nombre”); a su naturaleza secreta (“Tú nombre yo sólo lo sé... Nombre que nada nombras... Innombre”); a su suplantación mítica (Owen es “Píladres” o “el pfo Goeneas”; su padre es “Buffalo Bill”; Cle-

mentina Otero es “Dionisia”; Villaurrutia es “Orestes” o “Poesía”); al nombre como juego (“se llamaba muy lindo: Beginning, Maybe, quién sabe cómo”); a un nombre más propio en la medida en que se calla (“no oigo bien, pero comprendo que ha pronunciado mi nombre”) y, en suma, al reiterado *leit-motiv* de la búsqueda de un nombre inefable: “ni las estrellas me dirán cuál fue, cabal, mi nombre. Ni mi rostro.”

Más aún, la lectura de la primera estrofa del “*Día primero*, El naufragio”, de *Sindbad el Varado* (p. 69), puede proponer como uno más de los temas del extenso poema esa búsqueda del nombre: el que habla no encuentra en su rostro “el litoral ni el nombre” que deseaba para sí mientras luchaba “contra el mar toda la noche”. *Lfnea* (1930), el libro previo a *Perseo vencido* (1948, que incluye el *Sindbad*), es la narrativa de esa lucha de la que despierta al principio de *Sindbad*. Los fosfóricos poemas en prosa son la bitácora de la batalla contra un furioso mar interior en el que se revuelven un onirismo desbocado y el repaso autobiográfico con una avidez asociativa y analógica omnívora. Al salir vivo de ese largo naufragio mental, Owen alcanza en *Sindbad* la playa salvadora de la isla/espejo en la que se enfrenta a su propio “rostro desierto”.

El nombre desierto de Owen no existe, pero se escucha como un bajo continuo detrás de las variaciones de toda su poesía. En el expediente de Toluca, el poeta nace Gilberto Estrada, “hijo natural de Margarita Estrada”; por 1918 ya es Gilberto O. Estrada, en 1919 se castellaniza en “Owen”; de su puño y letra, ese mismo año, firma “Owen E.”, invirtiendo los términos y desplazando el Estrada que le corresponde legalmente, pero lo delata como hijo natural. Estrada, el nombre supletorio, le da identidad a la vez que se la escamotea; lo cubre con su anomalía y lo condena a un desplazamiento: su nombre certifica su carencia de nombre. Cambiar tanto de nombre tuvo que ser un poderoso ingrediente de desconcierto para un chico de quince años. No hay documentos que oficialicen el Owen: amparado por la tolerancia en materia de registro civil que propicia el caos de la revolución, quizá simplemente se le anexó el apellido con ánimo de resguardarlo social-

mente. Sin embargo, la trastabillante relación entre el rostro y el nombre terminan por debilitarlos tanto al nombre como al rostro. Una y otra vez en su obra, Owen o el rostro existen como borradura: Owen es una "huella en la arena" que borran las olas; las patinadoras dibujan círculos en el hielo: "la inicial nunca suya" (p. 112).

El tema de lo *innombre* se propaga en otros temas. Bautizar o ser bautizado se asocia al pecado y a la que-madura: si el pecado reemplaza al amor, el bastardo no recibe un nombre, sino una *marca*; el bautizo no limpia el pecado, lo acentúa; y no se hace con agua, sino con un hierro ardiente:

el pecado de nombrar quemándose hijo en un hilo de mis ojos
[suspense⁶

o bien, años más tarde,

(Lo desnudo de nombre moviéndose entre la niebla del
[subjuntivo
Me mirase no más si me tocara me quemaría),

poema este último en el que, no sin humor, Owen acaba por referirse a sí mismo como "X" (p. 112). Esta quemadura a su vez se asocia a la mirada de quien da el nombre o lo regatea. Es una mirada colgada en el poema juvenil, como un botón flojo, "del hilo de mis ojos", similar al tercer verso del "*Día primero, El Naufragio*" de *Sindbad* donde, al verse en el espejo, percibe "un aire que te cuelga de los ojos", construcción que emula el lugar común *el nombre que te cuelga de los labios*.

Pero esto puede sonar más a línea de investigación detectivesca que a lectura crítica. Hay razones que han llevado a varios lectores inteligentes de Owen a asumir ese incómodo papel que denunció Chesterton. En todo caso, no se trata de encontrarlo culpable, sino de acompañarlo en una pesquisa cuyo propósito no es condenarlo a él, sino entender la fragilidad de nuestra propia identidad. Además, es un hecho que Owen sembró el lugar de los hechos de calculadas pistas falsas y verdaderas: "la neuma poesía —dice— 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" (p. 288). Owen parece estar siempre aportando datos; su estilo privilegia la frase en futuros de imperativo, que suena como la de la escritura en la plomada que conduce al profesor Liddenbrock al centro de la tierra.

Sus enigmas íntimos pueden resultar a la larga insondables, pero la forma en la que se arman como estilo, la poderosa mecánica imaginativa calculada para contenerlos, la reiteración singular y maniática de ciertos *topoi*, fraguan una poesía hospitalaria que a la vez exige atención a sus claves. Owen puede buscar su

nombre desde su incertidumbre pretextual de "hijo ilegítimo", pero eso no suplanta el riesgo que corre el lector, que comienza a buscar el suyo y a encontrarlo "desierto" por sus propias razones. Lograr esto es lo que permite ver a Owen como un poeta mítico. Vive fabricando y recorriendo lo que Valéry llama, en perfecta síntesis del sentido del mito, "el alma de nuestras acciones".⁷

El modo de operar de Owen surge de la naturaleza de su drama interno, y una parte capital de ese drama es la borradura de su nombre; el "alma de la acción" que atarea a Owen es la exploración de su nacimiento turbio y de las razones que subyacen esa identidad borrosa que afecta el sentido de sus demás acciones, sobre todo el amor. El "infierno de la inmovilidad" que Tomás Segovia propone como uno de los temas centrales de *Sindbad* tiene que ver con esto.⁸ El poema es la conciencia de esa inmovilidad y a la vez su huida de ella. En su novela *La llama fría* (1925), consciente como está de esa manía de actuar sus propias emociones, Owen declara su voluntad de "urdir una trama, no prestarme la mitológica". Al no lograrlo, diría Segovia, Owen "se narra su vida y se la narra de una manera ritual, legendaria, casi mítica; es lo contrario de una vida poetizada: una poesía viviente". Esta narración compulsiva, escrita por alguien que vive "a punto de olvidarlo o recordarlo todo totalmente" (p. 90), es la que lo conduce a prestarse mitos y a urdirlos nuevos, a ser un "nuevo romántico".

El resultado es que no hay lector que no sea el semejante de Owen, pero su detective también. Es cierto, como opina Segovia, que "la transmutación poética de la materia biográfica es precisamente lo más profundo que hay en su obra"; pero esa materia, en otra vuelta de tuerca, se relativiza por "la manía de hacer relatos autobiográficos" (p. 196) que Owen confiesa. Con esa materia biográfica, el rostro ensaya nombres; en ocasiones lo insinúa, luego lo busca a gritos, lo fabula, lo sueña o lo enmascara de modo compulsivo.

Por eso puede resultar inútil procurar encontrarle certidumbre biográfica a estos versos. Owen siempre va a huir; él mismo es huida.⁹ Lo interesante es detectar lo inmóvil, aquello que Segovia llama los "focos míticos" de esa vida que, real o imaginaria, deriva su importancia sobre todo del hecho de ser una vida verbal, una vida "poetizada". Ello no impide querer desentrañar el nudo biográfico. Jaime García Terrés, que propuso en *Poesía y alquimia* una lectura textual con apoyo en la tradición hermética, a la hora de morir prolongaba su curiosidad precisamente hacia los antepasados de Owen.¹⁰ Y es que él mismo suscita ese doble impulso a detectar en su obra los temas que hereda de la tradición moderna (p. ej. la identidad en crisis) y a arraigarlos luego en su biografía (p. ej. su ilegitimidad). Si a su manía de inventar se agrega su espíritu lúdico, a veces

francamente chocarrero, las cosas se complican. Descubrir que el "Poema en que se usa mucho la palabra amor" (p. 55) oculta un acróstico de Clementina Otero (y nunca la palabra amor), nos predispone a una poética de lo secreto y de la borradura que nos hará inscribirnos en el pasatiempo nacional de encontrar el acróstico invisible en "Acróstico" (p. 109). El lector de Owen termina por incorporar a su mirada la lupa de un criptólogo. Sólo López Velarde provoca una compulsión parecida con sus elaborados enigmas. ¿No presumió, sentado en su carreta de paja, de haber escrito un verso, hasta ahora cerrado ("la virgen María en su pirámide"), diciendo que sólo lo entendería quien aguzase la mirada?

Owen no hace esto voluntariamente; la reiteración de situaciones, imágenes, personas, lugares, números y fechas son parte de una voluble narrativa interior; su proceder no es juego erudito ni competencia críptica; es una fatalidad. En ocasiones la cifra es obvia: en un poema hay una voz

...que si es poesía escribirás con equis
y si es su conciencia se ha de llamar en números romanos
[quince;
tiene los doce pétalos de rosa de la escala...

que es la de Villaurrutia, por la X y el XV y las doce letras del apellido y la escala por la que descienden sus ángeles. No lo es tanto, en el mismo poema, la cara-paisaje de Cuesta, que tiene las cejas del dibujo de Orozco Romero y los ojos de la foto de Álvarez Bravo:

Sea tu frente
alta y limpia y severa como el cielo de México
para que las cejas dibujen las dos montañas desiguales que lo
[sostienen;
que tu ojo izquierdo ignore lo que lea tu ojo derecho...¹¹

La necesidad de cifrar situaciones, responder con versos a los versos de sus amigos o de sus maestros (Gide o Cocteau) o los suyos propios, no es tampoco un juego astuto; sólo de esa forma, cubriéndose y recubriéndose de alusiones y referencias, *cifrándose*, es como Owen se entiende: no es un barroco, sino un naufrago; en su poesía no existe lo buscado, sino la búsqueda; no desea ocultar, sino saber. Y nosotros sus lectores tenemos que hacer lo propio a contrapelo.

Uno de esos "focos míticos" es el del origen, y la descubierta "ilegitimidad" de Owen —que él ocultó cuidadosamente— incide ahora en la lectura. Junto al tema de los nombres, adquiere relieve la figura del padre, tan presente, evocada y conjurada en su poesía como ausente lo estuvo de su vida: en esa zona turbulenta fluctúa su identidad quebradiza y urde los procedimientos con que procuró afirmarla. En términos biográficos

se sabe poco del padre; Owen lo reduce a decir que es "un gambusino de origen irlandés" que *arrasa* con su madre y que se muere en la calle un martes trece de febrero. Este esquema hay que tomarlo con grano de sal pues ya vimos que, para "no llegar con las manos vacías al festín de las confidencias" (p. 152), Owen inventa "leyendas" como

la que mayores éxitos le ha dado, aquella que le fruncía el entrecejo para que se leyera en él cosas de gambusinos y filibusteros.

En prosa, con la que suele jugar a explorar los mismos temas de la poesía pero con un ribete irónico, dice más. En el capítulo 17 de *La llama fría* (1925), Owen se imagina a los cincuenta años de edad, como su propio padre:

Es él quien sonríe a alguien que está recostado en la cama, con una cicatriz en la frente, y lo saluda, y lo besa, llamándolo hijo... lo que le admira es su fortaleza de minero... aunque se le parece, comprende que no, no es de su raza; su mirada es molesta, impertinente: ¿su hijo?, había que ver.

Pero Guillermo Owen no es gambusino sino minero, y Owen no es apellido irlandés, sino de Gales que, a diferencia de Irlanda, sí es tierra de mineros. Owen arraiga su versión en Irlanda por su prestigio poético y porque le aporta la coartada de las "gotas de sangre irlandesa" (p. 107) de las que hereda "los momentos de irascibilidad disimulados por un poco de humorismo" (p. 197). Pero además de elucubrarse un origen, trató de investigarlo. En la carta a los Rojas Garcidueñas (p. 294), menciona tres Owen históricos (incluyendo al utopista), y dice que su padre, "se dedicó a abrir minas y a dar a luz a los 3000 personajes que se resumen en Gilberto Owen".¹² Se interesó también en la heráldica, y registró que uno de los escudos del apellido presenta unas serpientes rojas que aparecen tres veces en la poesía, una de ellas como las "serpientes capicúas" de "La semilla en la ceniza" (p. 114), ese extraño poema sobre el acto de nacer. José Hilario Ortega supo de una informante rosarina que Guillermo Owen era norteamericano, que era el dueño de una mina y muchas otras propiedades, que era un don Juan, que tuvo muchos hijos con mujeres del rumbo y que lo mataron en las calles de El Rosario durante la revolución. Declara también que lo único que Owen el poeta hereda de Owen el minero es una fotografía de perfil (quizá movida, como todas las fotos owenianas) que aparece una y otra vez en la poesía y que Owen parodió en la foto que sale en las *Obras*.

El padre debuta con un epíteto en el "Día diecisiete" del *Sindbad*:

O en Yuriria veré la mocedad materna,
plácida y tenue antes del Torbellino Rubio.¹³

Un debut de búfalo violento que avería el orden paradisiaco. Antes de eso, el Torbellino aparece en varias alusiones en los primeros poemas; alusiones que, años más tarde, *Sindbad* retomará. En *Desvelo* (1925) se narra una mudanza (de Mazatlán a Toluca) que incluye, en el poema 12 ("Adiós"), una escena de nombre "escrito en la arena" con la consecuente ola y una sombra que lo borran. Hay ocasiones en las que esta sombra —el cuerpo en negativo, al revés— es la del Torbellino. Y es que a la mudanza física de *Desvelo* la acompaña una mutación interior: el poeta que muda de nombre y de ciudad, acaba por estar de cabeza, vive, mira, siente al revés (situación favorita de Owen, marino de lo inverso, de lo del otro lado, el envés, la cara oculta). Como en *Reflejos* (1926), el libro paralelo de Villaurrutia, la vida se le muda en sueño, la voz en eco, el cuerpo en sombra: "Yo prefiero ser a la vez yo y mi sombra" (p. 33).¹⁴ Mas en uno de estos poemas (p. 40), esa sombra está ensangrentada, lo que la identifica con uno de los atributos del "Gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía":

Yo, solo, con mi sombra, ensangrentado
en la huida patética del sol;
yo, como otro árbol, junto a este árbol
erguido entre un recuerdo y un temor.

A la sombra del árbol-padre se halla la pequeña sombra del árbol-hijo, del "párvulo que esta noche se siente solo" (*Sindbad*, p. 71).¹⁵ La representación imaginaria del padre y el hijo los muestra, por lo pronto, contiguos; más tarde se iniciará una transferencia y hasta una transubstanciación entre ambos. Desde luego, ese recurso imaginativo quizá sea esquemático de la orfandad o la bastardía: el que no encuentro —asume el sujeto—, está junto a mí o bien soy yo mismo; el ausente es mi sombra, o mi reflejo en el espejo, o su voz está en mi voz.

Por otro lado, desde los primeros poemas Owen significó con árboles y arbustos una imagen reiterativa de signo negativo, que suele aludir al fracaso ("el corazón inhóspito arbusto es", o "la trivial aléluya de otros días/se apagó en mi fracaso de rosales", p. 21). Si en la primera estrofa de "Regreso", Owen se muestra "con mi sombra, ensangrentado", en la última se propone:

Arbusto ensangrentado, hacia el misterio
lanzo mis ramas, largas de avidéz,
por ver si el huracán de mi lamento
me descuaja para volar tras él.

La elección de metáforas arbóreas —curiosa en un hombre tan afectado por, y afecto a, mudanzas y huidas—, la zarza ardiente que junto a la encina de Abraham es lo más cercano a un icono de Dios, es una

elección significativa para simbolizar al padre ausente ("El hombre que es sólo una fotografía de mi padre... el rostro y la barba más blancos que la blancura", "Naípe", p. 58); el hecho de que invariablemente ese arbusto esté en llamas, o sea de rosas, o sea sacudido por el viento o sea viento él mismo, alude a su violencia y a su muerte violenta ("la sombra empieza a sangrar ruidos"). En el "Día trece" (p. 78) de *Sindbad* —el trece de febrero en que muere Guillermo Owen— los enigmáticos "ellos"

...han de decir: "Un poco de humo
se retorció en cada gota de su sangre."

El Torbellino es de fuego siempre, en la escena purgativa de la inmolación y en genitora la de la concepción: Owen es un rescoldo, "La semilla en la ceniza" del padre ígneo. El Torbellino puede metamorfosearse en aire, como en "Viento", o en frío, por ejemplo en "Día veinte" (p. 82), en el que Owen evoca (o imagina) su entierro:

y los salmos, la azada, el caer de la tierra
en el sepulcro del largo frío rubio
que era idéntico a Buffalo Bill
pero más dueño de mis sueños.

En los sueños de *Línea*, indecisos entre la fantasía y la alucinación —esos "poemas en los que el idioma español habla como un sonámbulo, sin tropezar jamás con las palabras" como dice Paz (p. 121)—, el Torbellino se recubre de múltiples atributos: el huracán o el torbellino; las agujas en las doce de la carátula; el frío y la menta; el perfil, la frente y los dientes; la blancura y el vidrio; el amarillo, el dorado o rubio; el limón, en fin, demasiados para documentarse aquí. Ahora, si hubiese que extraer de *Línea* un argumento narrativo, sería el de un funeral. En "Naípe", el poema en el que el padre tiene la barba blanca, aparece una sombra/estatueta que discute con la madre. Fuera de la alcoba, el niño escucha su nombre ("qué sé yo cual, pero mío") en la boca de un hombre que "afirma que es yo". Owen, feliz de sentirse requerido por alguien que lo considera su propiedad, alguien que dice "que es yo", sale con él a pasear por "una línea" que es "un alambre no más, del filo de las doce". Sobre esa vereda/línea del mediodía, apenas caben los dos ("cabe él a mi lado porque es el retrato de mi padre") pues "él, vestido de mi sombra" y el poeta son el mismo: en el naípe, Owen es un sentimental *jack* de corazones y el padre un violento "rey de espadas insomne que es su reflejo absurdo", pero ambos son el mismo, como las agujas unidas a las doce. La *Línea* es la frontera imperceptible del mediodía y del naípe que une y separa las figuras. Pero el rey de espadas está muerto y el *jack* está al revés. Owen inicia una poética del revés al explorar un mundo en el que no se sabe quién pregunta (p. 55):

cómo será mi sueño siguiente sin nada más que yo muerto
mi yo mío mirándome sin ojos.

En "Novela", en la misma serie, se encuentra otra variante de este entierro. En una atmósfera de pesadilla, hay "un frac, complicado a la derecha por una gran sombra blanca". El frac es de un difunto porque, en alusión al *Entierro del conde de Orgaz*, "un hijo del Greco me dio la noticia de que mi cuerpo iba en aquel frac excéntrico". También en "Novela", entre este funeral fantástico de ropajes vivos, ángeles y estatuas andantes, el poeta escucha la voz plañidera de su madre: "Tendrás que trabajar".

Sobre Margarita Estrada, la madre de Owen, tampoco se sabe mucho. Un par de poemas de *Desvelo* (el décimo, sin título, y el onceavo, "Soledad"), aluden al entierro de una mujer (por cierto, bajo un árbol), una "estrella perdida" que deja trancos cuentos y canciones infantiles. El recorrido que hace su figura dentro de la poesía de su hijo comienza con ella en Yuriria, como la virgen habitual en las genealogías de los héroes, que es devastada por el padre, llora su engaño y su abandono, cría al hijo —en quien revive el padre—, en la esperanza de que ejecute la reparación del agravio. Un cuento de hadas.

En varias ocasiones, a lo largo de la poesía de Owen, hay un niño que escucha detrás de la puerta el llanto de la madre/doncella burlada luego de la huida del amante: en "Anti-Orfeo", el aire se adelgaza para entrar por la cerradura "a la pieza vecina, donde alguien llora"; en "Carta. Defensa del hombre", Owen argumenta:

Creedme sus amigos que la dejó plantada
sólo a que floreciese otra virginidad más dura en el olvido.

Mientras la doncella se recupera de los estragos del Torbellino, éste se hunde ruidosamente en el vicio en bares y prostíbulos. La embriaguez es signo de los Owen que "huyen de sed en sed" (p. 71); Owen confiesa que ha llegado la hora "de cuidarme de mi hígado" (p. 73), que acabó por matarlo, y considera al alcohol su "albur ganado" (p. 78). Pero en algunos poemas no es el "vicio" de Owen del que se habla. Son poemas en los que alguien cuenta, o se cuenta de él, que regresa de una noche de vicio, encuentra cerradas las puertas y ventanas y muere sin que nadie le cierre los ojos, o bien que le cierra los ojos la mano incorrecta. Así aparece el tema, relacionado además con el Torbellino por el tema de "las doce" del mediodía, en "Booz se impacienta" (p. 104) del *Libro de Ruth*:

Cierran sin ruido todas las ventanas.
Dedos que no son los tuyos han bajado mis párpados.
Ya no vienes. No llegas.
Más allá de las doce no se puede ver nada.

en el que quien dice "yo", además, describe un asedio amoroso a una michoacana ("Zirahuén era así dulce como su nombre"), y al amanecer acude a la casa en la que la mujer llora encerrada mientras su hijo espía. La mujer se niega a abrirle la puerta, el hombre se queda en la calle y es asesinado. Este tema aparece por primera vez en *Sindbad*, en "Día veintitrés. Y tu poética" (p. 84),

La esposa está dormida y a su puerta imploro en vano;
querrá decir mi nombre con los labios incoloros entreabiertos
los párpados pesados de buscarme por el cielo de la muerte.

Reaparace poco después, en "Día veinticinco, Yo no vi nada", con la variante de que el negado se ve a sí mismo adentro:

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

La retacería de elementos de temple autobiográfico se manifiesta en otras escenas caseras. Una de ellas es especialmente importante por tratarse de la famosa "escena primigenia" en la que el hijo descubre a los padres haciendo el amor. No estoy sugiriendo que Owen realmente la haya visto, pero sí que, lector de Freud (aunque "sea una patraña") la imagina. Pero para llegar a esta escena que aparece en *Sindbad*, tenemos que desandar camino hasta los primeros libros, con los que Owen suele dialogar en *Sindbad*.

Este *estar al revés* posee un anclaje anecdótico que aparece originalmente en "El agua entre los álamos", cuarto poema de *Desvelo*:

Colgaron al revés
ese cromó borroso de la charca,
con su noche celeste tan caída
y sus álamos hacia abajo,
y yo mismo, la cabeza en el agua
y el pie en la nube negra de la orilla.

Esta anécdota casera ocurrida en una mudanza más, es narrada en 1925, y Owen lee en ella una fatalidad y un designio. Como la anécdota lo mismo apunta hacia la mirada singular de la conciencia poética y hacia la anécdota biográfica, es un buen ejemplo para observar la construcción de un mito privado. El cromó invertido le provoca a Owen el vértigo infantil de sumergirse por primera vez en una *mise en abîme* en la que, además, él es protagonista por figurar en "el cromó" ya no como un niño en el paisaje sino como un explorador del ultramundo, hasta con el detalle iniciático, tradicional en la iconografía, de tener el pie en la orilla. Años más

tarde, en "El mar viejo", segunda jornada de *Sindbad*, el cromo reaparece ante el "mar varado" de Zirahuén:

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

La cabeza del niño en Zirahuén se ha mudado en la del héroe ("Goeneas") que busca en la laguna Estigia al ensangrentado padre Anquises. El cromo al revés seguirá apareciendo con mayores complejidades mientras avanza la madurez poética de Owen. Avancemos hacia la "escena primigenia". Si en *Sindbad*, en la segunda estrofa del "Día primero", Owen enumera las llagas y las heridas que luego se convertirán en el material de los cantos del poema, el título del "Día tres, Al espejo" también se anuncia desde el primer día, pero iluminado por un epíteto fascinante: el espejo es el "hermoso guardián insobornable", un ángel de reflejos que vigila "la escalera inaccesible de la noche", que impide el acceso a la alcoba de los padres y a la vez la contiene.

"Día tres, Al espejo" es el canto en el que se establece el fundamento autobiográfico de *Sindbad*: "esta mañana", ante el espejo, Owen sintetiza la historia de su infancia: describe su casa en El Rosario (donde las jibas se roban sus libros) con el "amarillo amargo mar" de Mazatlán al fondo, y reconoce el rostro del niño que llora ante el retrato del "gambusino rubio" (p. 71). Pero antes de entrar a esas alusiones fácilmente trazables hacia el núcleo biográfico, hay dos estrofas complejas. En la primera, el espejo insobornable aparece como una "fiesta de fantasmas" a la que Owen no ha sido convidado, por lo que se queda sólo en sus pupilas (el tema del *umbral* es otro muy reiterado en su poesía).¹⁴ Adentro del espejo, los fantasmas "trenzan sus efímeros lazos", en palabras que es imposible leer sin connotaciones sexuales. El resultado es que Owen, que está excluido del espejo (o de lo que ve reflejado en él) describe su aflicción: "yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero". La siguiente estrofa continúa esa escena confesional. Dentro del espejo se llevan a cabo "las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube", atribuciones de los padres, que, entre "pareadas risas", en "la inevitable luna casi líquida" consuman el coito: "un lirio y una abeja en su estigma/ y en su aguijón tu anhelo de olvidarme". Todo parece ajustarse a la pueril analogía pedagógica del coito hasta que el último verso introduce el rencor: en el aguijón de la abeja que penetra el estigma, el niño se ve no sólo excluido, sino víctima del olvido: antes de nacer, ha sido olvidado. De inmediato Owen, solo y triste y nuevo romántico, convoca por tercera vez la escena del cromo invertido:

Yo, en alta mar de cielo
estrenando mi cárcel de jamases y de siempres,

Este revés, el "mar de cielo", cifra el ingreso al estado poético, la cárcel de la que no es necesario huir, la imagen como instrumento para defenderse del olvido. El cromo al revés reaparece por cuarta ocasión en "Día doce, Llagado de su poesía" (p. 77), en el que, abandonado al hechizo de la poesía, a sus dones y a sus responsabilidades,

...me miro
de pájaro en el agua o de pez en el aire,
ahogándome en las formas mutables de su esencia.

Sin separarse del espejo, unos versos después, sucede la escena del párvulo olvidado que llora ante el retrato del "gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía". En este sentido, creo que se puede proponer que el poema siguiente "Día cuatro, Almanaque", está dicho por el padre. De acuerdo al montaje cinematográfico que prevalece en *Sindbad*, y que consiste en asociar un canto con el siguiente sobre los versos o las imágenes que cierran el anterior, ante la imagen muerta del padre el niño escucha, o conjura la voz del muerto:

Todos los días cuatro son domingos

porque los Owen nacen ese día,
cuando Él, pues descansa, no vigila
y huyen de sed en sed por su delirio.

Y, además, que ha de ser martes el 13
en que sabrán mi vida por mi muerte.

En el último día de *Sindbad*, ("Día veintiocho, Final"), la escena es similar: como en el "Día primero", sucede en una mañana en la que el tiempo real del amanecer poco a poco se subordina a un tiempo subjetivo y finalmente mítico. El sol enciende las ventanas, pero antes los indios "pasan al mercado", pero antes los amantes se dan la espalda, y antes aún un "ángel de la guarda"

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

Regreso a la escena del asesinato del padre, o prefiguración de la propia muerte, lo que lleva el ángel guardián, para explicar la muerte de su entenado, incluye otra vez una referencia al arbusto en llamas. Dice el ángel a Dios:

Lo hiciste cieno y vuelve humo pues ardió como Te amo.

El barro primordial cierra su ciclo ardiendo como tea y como un *Te amo*, es decir, como un puro habano de esa marca. Owen, Gilberto o Guillermo o los dos, se consumen de amor como un Te amo. Más allá del lugar común que hasta en los tangos representa a la vida consumiéndose como un cigarro, no deja de ser curiosa esta gracejada final de Owen al final del *Sindbad*: una ironía que recuerda el "vámonos al diablo" que cierra *Muerte sin fin*.

En fin, las interrogantes pueden ser ahora más que las respuestas; no hay lectura de Owen que no arroje saldos contradictorios. Quizá algún día se sepa si el Torbellino rubio es una fabricación imaginaria o un padre afectuoso o la grisácea foto de perfil de un gringo cualquiera. Lo que es una certeza es que de la boca de esa sombra minera no salió la palabra que Owen esperaba. Quizá a ello obedece que de la boca de Owen salieran los cantos en los que se redimió de esa borradura. Dice Valéry que un mito "es el nombre de todo lo que no existe y no subsiste si no tiene la palabra por causa". Fuese quien fuera ese huracán irlandés, "ya será de papel su carne de palabras" (p. 86).

NOTAS

¹ En la revista *La Colmena* de la Universidad del Estado de México (10, primavera de 1996), Celene García Ávila y Francisco Beltrán Cabrera dan cuenta del hallazgo en sendos artículos.

² Todas las referencias de Owen serán a la *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

³ Owen escribe a Rojas Garcidueñas que a su padre "lo mataron un día trece de febrero en las calles de El Rosario" (p. 294). En 1912 y en 1916 hay martes 13.

⁴ "Gilberto Owen y la alquimia", en *Obras completas*, vol. 4, Círculo de lectores, Barcelona, 1990, p. 283.

⁵ En su tesis *La personalidad poética de Gilberto Owen*, defendida en Austin en 1988, José Hilario Ortega ya había citado el acta de bautismo en que Owen figura como "hijo natural" (p. 37).

⁶ En "Autorretrato o del subway" (p. 65).

⁷ "Breve carta sobre los mitos", *Variación I*.

⁸ En "Nuestro contemporáneo Gilberto Owen", *Ensayos I*, México, UAM, 1988, pp. 127-169.

⁹ Se pueden contar en su poesía decenas de cárceles, jaulas y variantes y cantidad de fugas, huidas y escapatorias.

¹⁰ En el último número de *Biblioteca de México* dirigido por él (32, marzo de 1996), García Terrés relata un viaje a El Rosario en pos de información biográfica. Por otro lado, más allá de hallazgos sorprendentes, *Poesía y alquimia* es un libro incómodo. Paz ya explicó que sería difícil no subordinar cualquier poema relevante a principios herméticos dada la naturaleza analógica de ambas actividades (Paz, p. 280).

¹¹ "De la ardua lección". La última estrofa del poema, por cierto, alude a Gorostiza (p. 55).

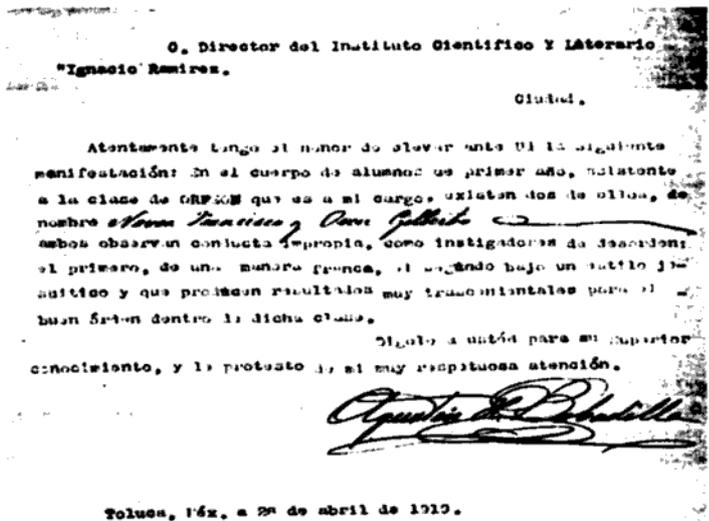
¹² En su libro *El azogue y la granada*, p. 22, Quirarte menciona a otros, incluyendo a Charles Owen Sheridan, jefe de aduana en Matatlán, que murió ahí en 1875, que es mi tatarabuelo y que usaba Owen como nombre propio.

¹³ Margarita Estrada, originaria de Michoacán, y con algo de purépecha, llevó a Owen a mitificar Yuriria y Zirahuén para el tema del "nonato", de ese corte de la identidad en el que el sujeto aún no padece la necesidad de nombre.

¹⁴ El tema *yo y mi sombra* es uno de aquellos en los que Owen y Villaurrutia acusan influencia de Juan Ramón Jiménez, que lo sugiere en el "Yo no soy yo" de *Eternidades* (1917) y lo reafirma en "Cenit", de *Belleza* (1923) "...hasta que mi mitad de luz se cierre/con mi mitad de sombra".

¹⁵ El Owen pequeño junto al Owen adulto es tema reiterado en toda la obra, sobre todo en la narrativa. Incluso en sus iniciales: Owen habla con frecuencia de su "cero grados que era tu nombre": cuya grafía emula esos árboles: "O"

¹⁶ El umbral es fuente de supersticiones y mitos abundantes en toda cultura y mitología. Cfr. Frazer, *op.cit.*, capítulo XIX, "Los guardianes del umbral".



Reporte de mala conducta de Owen en el Instituto Científico y Literario de Toluca