

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Vol. 5 Núm. 10 Enero-Junio 2026



UANL



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

La intertextualidad como efugio de la “parálisis” en “Sindbad el Varado”, de Gilberto Owen

Intertextuality as a evasion from “paralysis” in “Sindbad el Varado”, by Gilberto Owen

Santos Javier Velázquez Hernández
Universidad Autónoma de Sinaloa
Culiacán, México
orcid.org/0000-0003-4076-4921

Fecha entrega: 11-07-2024 **Fecha aceptación:** 20-10-2025

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2026, Velázquez Hernández, Santos Javier. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas5.10-96>

Email: javier_velazquezh@uas.edu.mx

La intertextualidad como efugio de la “parálisis” en “Sindbad el Varado”, de Gilberto Owen

Intertextuality as a evasion from “paralysis” in “Sindbad el Varado”, by Gilberto Owen

Santos Javier Velázquez Hernández
Universidad Autónoma de Sinaloa
Culiacán Rosales, Sinaloa, México

javier.velazquezh@uas.edu.mx

Resumen. Este artículo aborda el tópico de la “parálisis poética” en “Sindbad el varado”, de Gilberto Owen (1904-1952); para ello, se realiza un análisis de la condición de inmovilidad que padece una serie de personajes y su relación con la tradición literaria y el contexto del grupo Contemporáneos. Este estudio permite afirmar que “Sindbad el varado” recrea el drama de la asfixia creativa que padeció este grupo debido al rigor crítico y a la “imposibilidad” de superar o igualar a los autores clásicos. Se concluye que Owen plantea una solución a esa crisis mediante el recurso de la intertextualidad.

Palabras clave: parálisis poética; tradición literaria; intertextualidad; Contemporáneos.

Abstract. This article addresses the topic of “poetic paralysis” in “Sindbad el varado”, by Gilberto Owen (1904-1952). To do this, an analysis is carried out of the condition of immobility suffered by a series of characters and its relationship with the literary tradition and the context of the Contemporáneos group. This study allows us to affirm that “Sindbad el Varado” recreates the drama of the creative asphyxiation that this group suffered due to critical rigor and the “impossibility” of surpassing or

equaling the classic authors. It is concluded that Owen proposes a solution to this crisis through the use of intertextuality.

Keywords: Poetic paralysis, literary tradition, intertextuality, Contemporáneos.

Introducción

El libro *Perseo vencido*, en particular la sección “Sindbad el Varado”, de Gilberto Owen (1904-1952), ha sido por mucho tiempo objeto de una interpretación dominante: la que lo liga con su vida, ello a partir de un ensayo de Tomás Segovia en el que expuso: “la transmutación poética de la materia biográfica es precisamente, me parece, lo más profundo que hay en la obra de Gilberto Owen” (1988: 127). Sin duda, esta línea de pensamiento influyó en los trabajos realizados por autores como Carlos Montemayor (1981), Vicente Quirarte (1990),¹ Guillermo Sheridan (1996), por mencionar los más relevantes. Esta presunta simbiosis orientó la pesquisa del pasado vital del poeta sinaloense, lo que produjo la corrección de su natalicio (Beltrán Cabrera, 1996: 72-76), así como la recuperación de anécdotas familiares y el seguimiento de su trayectoria tanto literaria como diplomática (Quirarte, 2007). En su momento, Evodio Escalante (2005) reconoció “una enorme cantidad de desvaríos interpretativos”—como el estudio de la alquimia y el tarot de García Terrés (1980)— que perdieron de vista “lo que tendría que ser lo primario: la experiencia de vida, las vallejianas *máculas* del dolor, la intensidad emocional, intelectual e imaginativa de una existencia obligada a articularse en verso, más allá o más acá del dato verificable en la biografía”; y con ello, Escalante realizó una lectura que pretendió apartarse del pasado vital del poeta sin lograrlo.

Ante esta vía interpretativa, amén de su agotamiento, planteo realizar una vuelta al texto y efectuar una aproximación a la literalidad

¹ Quirarte también señaló que *Perseo vencido* es la crónica de un desamor, y tal certeza se la brindó Tomás Segovia, ya que en uno de sus ensayos, según menciona, confirmó varias de sus intuiciones (1985: 59).

de “Síndbad el varado”, especialmente a la intertextualidad, pues considero que ahí yace tanto el planteamiento de un problema como una propuesta de solución. En un ejercicio crítico, Cynthia Ramírez (2009) notó los referentes clásicos más evidentes en la obra oweniana: Perseo, Simbad el Marino, Zeus, Fausto y Pigmalión; sin embargo, no exploró su sentido, y en particular, los distintos personajes que se despliegan en el poemario.² Un punto en común es la parálisis, el cual es el elemento articulador del libro. Por esta razón, para interpretarlo e indagar qué significado tiene esa condición es necesario establecer los diálogos que traza con otros textos de la tradición literaria, esto es, la intertextualidad consciente o inconsciente, “o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente [...], ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor” (Beristáin, 2001: 269). De este modo, en este artículo se hace, en el primer apartado, una revisión de los personajes “paralizados” y después, en el segundo apartado, se ofrece una lectura de esa intertextualidad junto con el contexto del autor, en donde se hace una exploración de la crítica en torno a la concepción de la poesía.

Los sucesivos rostros de la inmovilidad

La intertextualidad inconsciente en “Síndbad el varado” se torna si no infinita, sí bastante extensa; la que nos interesa, empero, es la explícita, la voluntaria, esa que se propone renovar o metamorfosear otras obras, pues revelaría una intencionalidad que se debe interpretar, sobre todo porque Gilberto Owen dejó pistas en diversos metatextos (como cartas, críticas o prólogos) que pergeñó

² En cambio, en un estudio posterior Cynthia Ramírez (2012) sí destacó la influencia de André Gide y de la Biblia en la obra de Owen.

previa o posteriormente a la escritura de lo que se considera como su poema mayor.

El libro *Perseo vencido* está compuesto por cuatro secciones: “Madrigal por Medusa”, que es un solo poema de cuatro estrofas; “Sindbad el varado (Bitácora de febrero)”, la cual está conformada por 28 poemas, uno para cada día del mes; “Tres versiones superfluas (Para el día veintinueve de los años bisiestos)”, constituida por tres poemas, y “El libro de Ruth”, que consta de cinco poemas.³ Ahora bien, estas cuatro secciones están articuladas por la inmovilidad de los personajes que ahí aparecen, ya sea porque están petrificados, muertos o en estado onírico.

En este universo oweniano, el primer personaje paralítico es Perseo quien, contrario al mito, es derrotado por Medusa (1979: 68). Owen reformula así el mito de que Medusa era mortal (Hesíodo, 2015: 23) y que había sido decapitada; en esta recreación, el héroe ha sido vencido y petrificado. En esta batalla, Perseo sufre la pérdida de sus sentidos: la vista (“ojos astillados”), el tacto (“embelesado el pulso”), el gusto (“tu voz se hiele en tu garganta”) y el oído (“no rompa mi muerte con su grito”). La derrota es total, pues ha perdido todo lo que ganó, “menos el gesto hurano”. La intertextualidad intencional es evidente, pues remite en primer término al poeta Ovidio, quien señaló que Medusa “era la figura más bella y el partido codiciado por muchos” (2011: 125), pero también hace alusión al fracaso del personaje de *The love song of J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot, quien fue incapaz de realizar una declaración amorosa. Owen dice: “amor dormido,/ dolor bisiesto emparedado en años”, ya que

³ Para el propósito de este artículo este poema es prescindible; además, el poeta declaró que se trata de un poema de amor.

Perseo, enamorado de Medusa (nótese que es un madrigal), sucumbe a sus encantos, mientras que el personaje eliotiano se suicida: “Nos hemos quedado en los cámaras del mar/ al lado de muchachas marinas coronadas de algas rojas y cafés/ hasta que nos despiertan voces humanas y/ nos ahogamos” (2015: 62); otro paralelismo con esto último es que también Perseo yace en el lecho marino: “Cante el pez sitibundo, preso en redes/ de algas en tus cabellos serpentinos”. Como es notorio, se trata de una apropiación tanto de Ovidio como de Eliot para subrayar la razón del estado inerte de su personaje.

La sección titulada “Sindbad el varado” trata de la aventura inmóvil de un marino singular, víctima de un naufragio. De nuevo, Owen retoma la leyenda de Simbad el Marino, de *Las mil y una noches* (2020), para ponerla de revés; contrario a ese personaje itinerante, inquieto, el del poeta está paralizado en una isla estéril. En el “Día uno, El naufragio”, el poeta recrea la atmósfera de la inmovilidad a través de un tren de metáforas; en primer lugar, alude a la muerte (1979: 69):

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo
que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes

La persona gramatical “tú”, a la que se dirige el yo lírico, es la tierra que lo acogió en la noche; a su vez, la prosopopeya insinúa a la calavera del bufón Yorick, a quien le habla el príncipe Hamlet: “Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuántas veces. [...] ¿Qué haces ahí con la boca abierta?” (Shakespeare, 1979:454). Enseguida, el autor despliega otra imagen de la parálisis: la quietud de la isla “desierta y árida” se asemeja al vuelo de un colibrí suspendido

en el aire: “correvidile colibrí, estático/ dentro del halo de su movimiento”. El naufrago Sindbad es trasmutado por el personaje de Jesucristo fijado en la cruz y sus cinco heridas (69):

Esta mañana me consume en su resollo la conciencia de mis llagas;
[...]

aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada.

Las cinco llagas que recibió Jesús fueron los cuatro clavos que le pusieron (en las manos y los pies) durante la crucifixión junto con la producida por lanza que le clavaron en el costado para asegurarse de que había muerto, según refieren los evangelistas; en el poema “Día cinco, Virgin Islands” usa de nuevo una alusión bíblica sobre el pasaje de la pasión de Cristo: “María y Marta, opuestos sinsabores/ que me equilibraron en vilo/ entre dos islas imantadas” (72). La imagen de Jesús no es gratuita, ya que Owen se consideraba a sí mismo como la “conciencia teológica” de los Contemporáneos (1979: 290), y a menudo hay una evocación bíblica muy diáfana en su poesía. Prueba de ello es el poema “Día dos, El mar viejo”, en el que hace, en primera instancia, una referencia al diluvio universal (Génesis, 7); sin embargo, una vez más pone de revés el mito: para Owen el diluvio terminó, pero ahora el cielo es un mar “Varado en alta sierra”: el personaje varado es el mar.

En este juego intertextual, el poeta sinaloense también recurre al poema “Después del diluvio”, de Arthur Rimbaud, para recrear el verso inicial: “En cuanto la idea del Diluvio remitió...” (2019: 109); y todavía más, para complejizar esta apuesta por el palimpsesto, acude al poema “El cementerio marino”, de Paul Valéry

(cuyo sujeto lírico, también hundido, señala: “sobre losas de muertos va mi sombra/ que a su lábil moverse me acostumbra” [1999: 12]), para expresar que Sindbad (con la máscara de un Noé invertido) se halla varado en el sitio de la muerte: “mas yo estoy en la noche de tu fondo/ desvelado en la cuenta de mis muertos” (70). El mar de Owen, ha dicho Quirarte a propósito de los versos del poema “Día primero...”: “Y luché contra el mar toda la noche, / desde Homero hasta Joseph Conrad”, es, además de un mar material y simbólico, “un mar literario por el que han navegado voces anteriores a la suya” (1985: 97). Y en efecto, el poeta hizo suya la tradición para transformarla, pero sobre todo para hallar una salida a la parálisis a que sus personajes representan. En ese camino, el poeta acude al legendario Ulises (*La Odisea*), así como a la narrativa marinera de Joseph Conrad, cuyas novelas como *Lord Jim* o *El negro del Narciso* relatan naufragios.

El siguiente personaje que se enuncia es el propio Sindbad/ Owen. En “Día tres, Al espejo”, la crítica ha encontrado referencias biográficas, sobre todo sobre su padre (ese “gambusino rubio”). No obstante, lo que me interesa destacar aquí es el hecho de que el sujeto lírico se contempla a sí mismo, no al espejo: él es el espejo al verse desde fuera, desdoblado; en una alucinante imagen se ve en sus propias pupilas “sin convite a tu fiesta de fantasmas”. Es decir, Sindbad / Owen se desdobra y ve lo que sucede en la memoria: un haz de recuerdos que lo remontan a la vida del poeta y su mar nativo: “Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa [...] y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán” (71). Este desdoblamiento se da porque quien ve es un fantasma anclado en la eternidad de la muerte: “Yo, en alta mar de cielo/ estrenando mi cárcel de jamases y siempre” (71), puesto que ambos adverbios sustantivados, aunque

antagónicos, apuntan hacia una temporalidad absoluta. En el “Día cuatro, Almanaque”, ahora el personaje inmóvil es el mismo Dios (p. 71):

Todos los días 4 son domingos

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

En una carta a Elías Nandino, señalaba que “los ówenes” aprovechaban los días domingo para nacer (1979: 291). Detrás de esa enunciación hay un manifiesto sentido herético al parodiar el santoral católico. De acuerdo con el Génesis, “El séptimo día terminó Dios lo que había hecho, y descansó. Entonces bendijo el séptimo día y lo declaró día sagrado, porque en ese día descansó de todo su trabajo de creación” (2: 2-3). Pero el Dios de Owen no vigila porque, inerme en su reposo, o tiene una pesadilla o está ebrio o es víctima de la locura, pues delirante deja escapar a los Owen. La parálisis de Dios produce ángeles caídos; en lugar de ángeles, nacen demonios. La idea de William Blake, retomada del *Paraíso perdido*, de John Milton, aparece de trasfondo: el diablo y el artista son semejantes en su rebeldía y fuerza creativa: “El mal es activo al brotar de la energía” (2018: 89).

En este viaje inmóvil, la bitácora apunta a los pensamientos o recuerdos de Sindbad, es decir, a su conciencia. Si leemos con atención, en *Perseo vencido* hay numerosas alusiones al hecho de que el sujeto lírico pareciera estar en el trance de la muerte: “No ser y estar en todas las fronteras/ a punto de olvidarlo o recordarlo todo totalmente” (“Primera, Discurso del paralítico”, 1979: 90) y desde ahí

es donde apunta una serie poemas tendientes a recrear la “memoria morosa en las heridas” (“Día siete, El compás roto”, [78]), el registro de su naufragio. De este modo, del “Día ocho, Llagado de su mano” al “Día doce, Llagado de su poesía”, desarrolla la idea planteada en el primer día (“la conciencia de mis llagas” [69]). Asimismo, Owen escribe cuatro poemas, para los días del dieciocho al veintiuno que titula “Rescoldos”: de pensar, de sentir, de cantar y de gozar; un rescaldo es el resto o residuo que queda de un afecto, sentimiento o pasión, lo cual es significativo, ya que una vez más Owen orienta la lectura hacia un sujeto que está en agonía, como una brasa que queda entre la ceniza, según la otra acepción de “rescaldo”.

Otra máscara de Sindbad es Ulises; no obstante, este personaje también es peculiar, pues Owen transfigura la epopeya homérica: este se vuelve en un héroe trágico: “Y mi sed verdadera/ sin esperanza de llegar a Ítaca” (“Día veintiuno, Rescoldos de gozar” [83]). Se trata de un naufrago que se ha extraviado y ha perdido para siempre la ruta de retorno. Después, en el “Día veinticinco, Yo no vi nada”, Owen sugiere una vez más la muerte de Sindbad al comparar los “puertos como párpados cerrados”, y al señalar:

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 (86).

El tema del desdoblamiento se repite: el sujeto lírico es un testigo ciego, lo cual también se reitera en otros poemas. Este Sindbad, además, se convierte en Jonás al estar en la nave de una iglesia abandonada “que pudo ser el vientre/ de la ballena para el viaje último” (en Jonás 1:7 se narra que un gran pez se tragó al profeta

por tres días y tres noches luego de ser arrojado desde un navío para calmar el mar embravecido) y también se transfigura en Prometeo encadenado: “pues yo llamaba al buitre de tu luz/ a que me devorara los sentidos” (por la falta de haber robado el fuego a los dioses del Olimpo, “sufro el castigo de estar aherrojado mediante cadenas a cielo abierto” [Esquilo, 2015: 333]). Tanto Jonás como Prometeo son también personajes paralizados. A ellos se suma un personaje bíblico con similar condición. En el “Día veintisiete, Jacob y el mar”, Owen recurre al relato bíblico de la noche que Jacob luchó contra un ángel en la playa hasta el alba; como el ángel no pudo prevalecer, le tocó el muslo y lo dejó descoyuntado (Génesis 32: 22-30): “Mañana habrá en la playa otro marino cojo”. Tenemos así a otro personaje inmóvil, paralítico. Asimismo, este ángel oweniano sería una lectura del poema “Jacob”, de Alfonso Reyes escrito en París en 1925, y este a su vez partiría del poema “Mort d'un cygne”, de Jean Cocteau; dice Reyes: “Bajo las contorsiones del gigante, /aúllo a veces —oh enemigo blanco—/ y dentro de mí mismo estoy cantando” (Patout, 1989: 521-522); de su combate con el ángel, obtiene un canto, y mientras que el Jacob bíblico también obtiene un triunfo, la bendición divina, la batalla que sostuvo el personaje oweniano fue inútil, pues no obtuvo su propósito: “cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me esfumas” (87). No obtiene ninguna ganancia. Por último, en el “Día veintiocho, Final”, alude a la muerte del sujeto lírico: “ese ángel de la guarda que se duerme borracho mientras allí a la vuelta matan a su pupilo”, junto con el desenlace: “Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie” (87) dan cuenta de esa condición inerte.

Ahora bien, esta amplia galería de personajes inmóviles o paralizados que se halla en el poemario representa, por un lado, el reconocimiento tácito de pertenecer a una tradición literaria

con la que Owen dialoga a través de la intertextualidad; por otro lado, es una manifiesta expresión de señalar el peso de esa misma tradición, la asfixia creativa. Como se verá en el siguiente apartado, el poeta sinaloense construye una serie de efugios —algunos desde el humor— para salir de esa situación. Para ello, es necesario situar las condiciones de producción del autor para, a través de la metatextualidad, rastrear las inquietudes intelectuales de sus contemporáneos.

Efugios owenianos a la “parálisis” poética

En el contexto de las letras mexicanas, en los años veinte se declaró una crisis en la poesía, pues en 1925 Jiménez Rueda hablaba de un “reblandecimiento o afeminamiento” de la nueva literatura, en referencia la producida por el grupo Contemporáneos; mientras que la de los estridentistas, liderados por Maples Arce, se consideraba una literatura “viril” (Velázquez, 2010: 13). Se trató, como trasfondo, de una postura nacionalista: la reconstrucción posrevolucionaria de la identidad cultural, que compartió el Estridentismo, y la intención de inscribirse en la literatura universal, sin cortapisas ideológicas, por parte del “grupo sin grupo”.

En esa tesis, este último entró en un debate intelectual relativo a la “pureza” de la poesía a partir de la tesis de Paul Valéry —quien retoma la idea de Edgar Allan Poe relativa a su *Filosofía de la composición* (1846)—, y de ahí se derivó también una crisis: una crisis creativa. En la elaboración del poema “El Cuervo”, Allan Poe aseveró que “ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” (67). Como puede verse, para

Poe una obra artística era fruto de la planeación, de un proceso racional y consciente, contrario a la libertad propugnada por el romanticismo y asumida totalmente, después, por el surrealismo y otras vanguardias, época en la que Valéry da a conocer su tesis de la poesía pura. En 1920 Valéry, como he dicho, señaló que a mitad del siglo XIX había una “voluntad de aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia ajena. Semejante preparación en estado puro había sido predicha y recomendada con la mayor precisión por Edgar Poe” (1990: 12). El abate Bremond interpretó la definición de Valéry de forma equivocada al asociar la poesía pura con una “corriente inefable y misteriosa que tiene que ser intuida” y no con “el hipotético residuo ‘simple’ que resultaría de un proceso racional de descomposición analítica, una vez eliminados los elementos no poéticos” (Stanton, 1994: 29-30). También Stanton señala otras tres acepciones de poesía pura: la de Juan Ramón Jiménez, “un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que se llamaría ‘lirismo de la inteligencia’ o ‘sensualismo intelectual’; la de las vanguardias, que pudiera resumirse en “la estilización extrema en un proceso de abstracción formal e intelectual”, y la José Ortega y Gasset, quien acuñó “el término de arte deshumanizado” (30-31).

Ahora bien, la definición que nos interesa aquí es la de Valéry, quien proponía “un proceso intelectual de abstracción y rigor que pretende reducir la poesía a su esencia intemporal” (Stanton, 1994: 30), es decir, la eliminación de las impurezas mediante el rigor de la razón. Este ejercicio fue asumido por algunos integrantes de Contemporáneos: Jorge Cuesta y Xavier Villaarrutia, principalmente. Para Cabrera y Ramírez (2011), “parece difícil concebir que por esa misma razón [la teoría purista] dejaran de escribir, agotado el modelo valeriano”. Sin embargo, creo que la opinión de Stanton resulta muy

acertada al considerar que el exceso de la doctrina purista conllevó a la “poesía de asfixia”: descubrieron así las “secuelas del nihilismo metafísico: el silencio, la esterilidad, la nada. Incapaces de ampliar sus universos poéticos o explorar otras vetas con la misma intensidad, enmudecieron” (1994: 41-42). Quien vio esta situación con una claridad meridiana fue José Gorostiza, pues en su ensayo “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Criptu*”, que publicó en 1937, describe el drama de la parálisis debido al rigor del criticismo: “una forma poética paralítica, que no se desplaza, que no crece, sino que está allí, inmóvil, distribuida en el espacio del poema de acuerdo con una idea puramente plástica de la composición” (303). Esta “pureza”, en opinión de José Gorostiza, consistía en discriminar la emoción del poema, en una especie de “horror a la vida” y en un “testismo” que hacía “aparecer a toda nuestra generación y no solamente al ‘grupo sin grupo’ como una ‘generación sin drama’” (302).

También Alfonso Reyes —una figura tutelar de los Contemporáneos— advirtió, casi como liminar al estallido de las vanguardias, sobre una crisis de “lucha por la libertad artística”. En el ensayo “Jacob o idea de la poesía” expuso una disyuntiva en la poesía mexicana: la tradición apagada a las formas poéticas y, por otro, a los que experimentaban la “escritura mediumnímica o sonambúlica” (Reyes, 1933). En medio de esa querella, entre lo formal y lo informal, Reyes proponía “espuela y freno”, es decir, una libertad a partir del rigor de la forma. Para el polígrafo mexicano, la poesía era un “efecto de palabras”, más que un “estado de alma”, y deslizaba una crítica, justamente, contra la idea de “pureza”: “Lo que al poeta importa es evitar que el espíritu ceda a su declinación natural, a su pureza cósmica, la cual pronto lo llevaría a las vaguedades más nauseabundas y al vacío más insípido”. Como puede constatarse,

en el ambiente intelectual mexicano eran comunes las ideas sobre la materia poética relativas a la pureza, la forma y el lenguaje. Y es en este universo que Gilberto Owen elabora una contrapropuesta: y lo hace, precisamente, con los elementos de la poesía. En el poema “Día veintisiete, Jacob y el mar”, Owen recrea esa batalla entre el poeta y el lenguaje, como ya he dicho en el acápite anterior.

Pero sobre todo, el libro *Perseo vencido*, y en particular “Sindbad el varado”, es el que recrea el drama de la parálisis en el que estuvieron sumergidos los Contemporáneos debido al excesivo rigor de la autocritica. Jaime Torres Bodet, como Jorge Cuesta o Xavier Villaurrutia, identificó los puntos de unión entre ellos: “Más que una tendencia común, los agrupa una involuntaria solidaridad: el mismo odio a la fórmula, la misma curiosidad de perderse que hace la belleza de la figura de Simbad” (citado por Stanton, 2014: 19). El personaje de Simbad, como Ulises o Eneas, era un ícono de la aventura intelectual del grupo, razón por la que Owen lo habría elegido para alegorizar el escollo de sus contemporáneos; en una misiva a Reyes, le relataba:

La vida de Simbad que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza. Voy a respirar deliciosamente libre de él (78).

El estilo discursivo y lúdico de esta confidencia literaria tiene varias capas de significación: en primer término, juega con la idea de Valéry (la poesía como danza; la prosa como marcha) para

señalar la dificultad de su escritura; enseguida, y lo más relevante, hace mención del quid de su planteamiento: el viejo de la selva, que en *Las mil y unas noches* se trepa en los hombros de Simbad, cruza las piernas y lo tortura así día y noche, se convierte en símbolo de la asfixia poética de toda la generación. En el quinto pasaje del relato árabe, Simbad embriaga al anciano con el fermento de unos frutos y, acto seguido, lo mata “con una piedra enorme” (2020: 238); en la versión oweniana destaca la pretensión de “embriagar” a los clásicos, lo cual hace a través de lo que yo denomino como la poética del palimpsesto, para enseguida deshacerse de ellos; por eso menciona que va a respirar “deliciosamente”, pues sólo así podrá librarse de la asfixia de la dura carga que representaban los autores canónicos, insuperables, para él y los suyos. Esa asfixia, que en otros momentos se traduce como una parálisis, es la que funciona como el hilo conductor de todo el libro. En la misiva que le escribe a su amigo Luis Alberto Sánchez le cuenta el plan del libro, y en ella podemos leer, en primer lugar, la intención de otorgarle una unidad semántica al poemario:

Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en ese caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la *Ruth* y el *Madrigal*, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*. El *Perseo* me suena más, porque el origen de todo, el *Madrigal*, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía (1979: 279).

En segundo lugar, *explica* “el origen de todo, el *Madrigal*...”.

¿Y cuál es ese principio, esa idea germinal del libro? La petrificación

del héroe Perseo. En tercer lugar, es indispensable reparar en las últimas líneas: Medusa continúa paralizando a los artistas y a los poetas a través del tiempo; ahí se encontraría, precisamente, la clave para interpretar su propuesta: para Owen, Medusa se convierte en símbolo del peso de la tradición y Perseo en el artista que la desafía sin posibilidad del triunfo. Sin embargo, un primer efugio ante la parálisis es el gesto hurao de Perseo: pues cuando dice “Déjame así, de estatua de mí mismo,/ la cabeza que no corté, en la mano,/ la espada sin honor, perdido todo/ lo que gané, menos el gesto hurao”, lo que subraya es la actitud de haber luchado hasta el final a sabiendas de que estaba destinado a perder.

El segundo efugio del sujeto lírico, esta vez con la máscara de Sindbad, lo constituye el poema “Día catorce, Primera fuga” (78):

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

En este poema Owen recrea el pasaje del cuarto viaje relatado por Scherezada: casado en una isla con la hija del rey después de haber sido rescatado de una tierra de caníbales, Simbad es enterrado vivo en una cueva —como era costumbre— luego de su esposa enfermara y falleciera; sin embargo, logra escapar gracias a una brecha abierta por las fieras que entraban a la gruta para engullir los cadáveres (2020: 227). La salida oweniana de la asfixia poética, entonces, es esta: el poeta debe alimentarse de los restos de la poesía para sobrevivir; además, recurre también al canto IX de *La Odisea*, cuando Ulises llega a una isla, pero al ir explorar sus hombres comen

flor de loto y pierden la memoria (1993: 229). En este sentido, el mensaje de Owen sería este: hay que fagocitar la tradición y después deshacerse de ella a través del olvido. De este modo, el autor actúa en dos vías: enuncia la práctica y, al mismo tiempo, la efectúa.

El tercer efugio propuesto por Owen es, no sin una dosis de humor, el alcohol. En “Día quince, Segunda fuga (*Un coup de dés*)” (1979: 78), establece:

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

En la clave oweniana, el alcohol es lo que le pone fin al azar, el que triunfa sobre la propuesta de Mallarmé (“un coup de dés/ jamais n’abolira le hasard”). El tiro de dados preconizaba la abstracción al límite en sus “subdivisiones prismáticas de la Idea”, es decir, en sus versos, los que se hallan aislados en un océano de silencio (1982: 157); de ahí entonces que el Anciano del Mar (aquel embriagado por Sindbad) represente “la erudita tortura”: la carga de la tradición y, sobre todo, la línea de la poesía pura trazada por Allan Poe. Por eso, Owen recurre al símbolo del alcohol para finalizar la aventura intelectual de los puristas, como Mallarmé o Valéry, la cual había ocasionado un ahogamiento en los creadores de su generación.

En las “Tres versiones superfluas”, los personajes inmóviles son Segismundo (de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca), Lot (del Génesis bíblico) y Narciso y Filemón (de *Metamorfosis*, de Ovidio), además de Sindbad. Con claridad, Owen propone un juego: las versiones estarían de más; sin embargo, al denominarlas así se entiende que estas son variaciones del mismo tema. Son, a pesar

del adjetivo “superfluo”, el verdadero germen de su extenso poema “Sindbad el varado”, y más aún, de *Perseo vencido*. Para Schneider, no obstante, *Perseo vencido* “tiene más la traza de una antología de los últimos poemas que entonces llevaba escritos Owen y no de un libro autónomo” y “salta a la vista el anacronismo de ‘Tres versiones superfluas’ dentro de la línea general de *Perseo Vencido* y más aún con la declaración del propio Owen de que ‘Discurso del paralítico’ lo escribió en 1936” (2008: 5). Me parece que esta lectura es errónea, pues el poema “Primera. Discurso del paralítico” expone con bastante claridad la idea de la inmovilidad y la propuesta de salir de ella: ante la vaciedad de la poesía pura y la supresión de los sentidos (“donde la rosa no es ya sino el nombre/ sin rosa de la rosa”), grita Elías “su ley desacordada”:

“Cuando la luz emana de nosotros
todo dentro de todos los otros queda en sombras
y cuando nos envuelve
¡qué negra luz nos anocerce adentro!”. (1979: 94)

Elías es tanto el personaje bíblico “envuelto en llamas” como su amigo Elías Nandino, a quien en una misiva le preguntó: “¿Leíste tu ley en uno de mis esperpentos?” (1979: 290). Esta ley es la de la correspondencia, es decir, la que logra un equilibrio entre la forma y el fondo, entre la razón y la emoción; por eso, en la misma carta le dice: “En mi *inteligencia* y en mi *sensibilidad* eres solamente poeta” (290). También en una nota crítica a *Biombo*, de Torres Bodet, señaló: “Misión de poeta es mirar y sentir por los que quieren [...] y ordenar luego en obra intelectual esas emociones” (215). Pero es en “Poesía —¿pura?— plena” donde asentó la conciliación de los contrarios: “El agua clara, decimos nosotros, y el vaso de cristal,

Santos Javier Velázquez Hernández (Universidad Autónoma de Sinaloa) / “La intertextualidad como efugio” pero tampoco vacío” (228); nótese, además, el símil compartido con *Muerte sin fin*, de José Gorostiza.

Finalmente, en el “Texto preliminar a “Tres versiones superfluas”” que Owen dispuso en el cuaderno *Amistad*, señalaba que la literalidad podía ser superada; a través de Axel, menciona que Valéry había afirmado que la frase: “La baronesa entró y tomó asiento” era la más difícil de escribir, pero que un amigo (Owen) había escrito “tres versiones aproximadas”, y explicaba su intención: “Y en las dos anteriores no trata de evocar el cuento del viejo de la selva, sino de imitar los dos versos de Rimbaud para quejarse de la dura carga que nos son nuestros clásicos” (Owen, 2004). Los versos en cuestión son: “Science avec patience,/ Le supplice est sûr”, y el Eclesiastés (1: 18) también nos recuerda que quien añade ciencia, añade dolor; la crítica, en este sentido, la encamina hacia el terreno de la composición poética que Allan Poe definía como de “rigor lógico”. Como es notorio, el espíritu lúdico de Owen desvía la atención del símbolo del Anciano del Mar, pero no para opacarlo, sino para resaltar la poética del palimpsesto a través del recurso de “elogiar a pedradas” a los clásicos: “Y la hiel en mis piernas, que estrangulan/ a Sindbad con recuerdos y ciencia e impaciencia” (1979: 99). No obstante, Sindbad ha logrado salir triunfante, y la inmovilidad y la asfixia son desechas.

Conclusiones

En “Sindbad el varado” Gilberto Owen despliega una serie de personajes con un rasgo en común: la parálisis. Esto sucede con los relatos canónicos de la tradición literaria: por ejemplo, de la *Odisea* recrea el mito de Perseo y la Gorgona para indicar que el héroe jamás le cortó la cabeza, sino que fue derrotado y vuelto estatua; y contrario al marino de *Las mil y unas noches*, la suerte de este Sindbad

es malhadada y está condenado a vivir en una isla desierta y árida.

Con el elemento de la inmovilidad o la asfixia, el poeta elabora una contrapropuesta en torno a una discusión intelectual de la época: por una parte, la “asfixia” creativa debido al peso del canon literario y, por otra parte, la entelequia de la poesía pura —sobre todo a partir de un malentendido Valéry—. Al poner de revés o subvertir las historias tejidas en la tradición, Owen no sólo representa el drama de la inmovilidad mediante los personajes que la padecen, sino que también muestra un camino para superar tal escollo: la recreación de las obras, ya sea a través de la intertextualidad.

En este marco, Owen retomó con conciencia a los autores de su predilección, sus “clásicos”, para proponer una serie de efugios al problema que José Gorostiza denominó asfixia o parálisis poética común al grupo Contemporáneos (sobre todo Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta), la cual se debió en gran medida a la ansiedad de las influencias (Bloom, 1991), que les impedía la producción artística. Owen elabora así una poética del palimpsesto: reescribir, o más bien recrear, a sus precursores para deshacerse de ellos.

Referencias

- Allan Poe, E. (1908). Filosofía de la composición. *Revista Moderna de México*.
- Anónimo (2020). *Las mil y una noches* (versión íntegra). 3 t. Mirlo.
- Beltrán Cabrera, F. J. (1996). Gilberto Owen, datos para una biografía. *Castálida*, (7).
- _____ y C. A. Ramírez Peñaloza (2011). La poesía pura y la vida (o el ejercicio oweniano de la poesía pura). *Espéculo*.

Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/poepura.html>

Beristáin, H. (2001). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.

Blake, W. (2018). *El matrimonio del cielo y el infierno*. Cátedra.

Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Monte Ávila.

Eliot, T. S. (2015). *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. UANL.

Escalante, E. (4 de septiembre de 2005). La experiencia poética de Gilberto Owen. *La Jornada Semanal*, 548. [MODELO INTERNET \(jornada.com.mx\)](http://www.jornada.com.mx)

Esquilo (2015). *Tragedias*. Gredos.

García Terrés, J. (1980). *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. Era.

Gorostiza, J. (2007). La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*. En *Poesía y prosa*. Siglo XXI editores.

Hesíodo (2015). *Teogonía*. Gredos.

Homero (1993). *La Odisea*. Gredos.

Mallarmé, S. (1982). *Un coup de dés. Jugada de dados*. Trad. Federico Gorbea. Plaza & Janés.

Montemayor, C. (1981). *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. UNAM.

Ovidio (2011). *Metamorfosis*. Alianza.

Owen, G. (1979). *Obras*. FCE.

- _____ (2004). *Gilberto Owen. Papeles dispersos*. Organización y comentarios de Vicente Quirarte. En <https://letraslibres.com/revista-mexico/papeles-dispersos/>
- Patout, P. (1989). Sobre “Jacob”, poema de Alfonso Reyes, escrito en París (1925). *NRFH*, XXXVII (2), pp. 521-533.
- Quirarte, V. (1990). *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. UNAM.
- _____ (2007). *Invitación a Gilberto Owen*. Pértiga.
- Ramírez Peñaloza, C. A. (2009). La diversidad intertextual clásica en Owen. *La Colmena*, 63, pp. 20-27.
- _____ (2012). Gilberto Owen: poeta católico lector de Gide. En Ramírez Peñaloza, C. A. y Beltrán Cabrera, F. J. (coords.). *Intertextualidad y lírica: muestra de autores mexicanos*. UAEM.
- Rimbaud, A. (2019). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Alianza.
- Stanton, A., Villanueva, R. B., Schneider, L. M., & Sheridan, G. (1994). Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura. In A. Stanton & R. O. Franco (Eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (1st ed., Vol. 2, pp. 27-44). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmwr3.8>
- Stanton, A. (2014). Introducción: vanguardistas y revolucionarios en la poesía mexicana moderna. En A. Stanton (ed.). *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. El Colegio de México.
- Segovia, T. (1988). Nuestro contemporáneo Gilberto Owen. *Actitudes/Contracorrientes. Ensayos I*. UAM.

Santos Javier Velázquez Hernández (Universidad Autónoma de Sinaloa) / “La intertextualidad como efugio”

Shakespeare, W. (1979). *Obras*. Argos Vergara.

Sheridan, G. (1996). Gilberto Owen y el Torbellino Rubio. *Vuelta*, (239).

Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Visor.

_____ (1999). *El cementerio marino*. Millenium.

Velázquez, J. (2010). *La llave de su reino. Ensayos sobre Gilberto Owen*. Conaculta/UAS.