

# Investigación





# La poesía de Gilberto Owen como un sistema de coordenadas

*Alfredo Rosas Martínez*

He leído en tu oreja que la recta no existe aunque diga que sí tu nariz euclidiana

Gilberto Owen

## I

La obra de Gilberto Owen, a partir de *Desvelo* (1925), participa de una característica fundamental de la poesía moderna: el disimulo de las emociones y los sentimientos inmediatos. Para Owen, la función poética consiste en dar cuenta de los datos sensoriales o del propio sistema del mundo por medio de metáforas.<sup>1</sup> Dicha actitud está regida por la idea de belleza artística que se resuelve en reflejos; tal y como la lila se refleja en el espejo de un lago, según decía Edgar Allan Poe. Además, se exige la imparcialidad del espejo; esto es, neutralidad dentro del arte. El límite del arte poético es la “emoción desapasionada” pero inteligente. Pasión y poesía son términos irreconciliables; la poesía tranquiliza el alma y no tiene nada que ver con el corazón. La poesía es reflejo desapasionado, y la representación hacia fuera son las metáforas. Eco, la dulce fugitiva, es el símbolo de esta actitud.<sup>2</sup>

El rechazo de lo subjetivo y el afán de objetividad remiten al “sistema de coordenadas” en relación con la poesía de Gilberto Owen. En 1926, Jorge Cuesta escribió el poema “Retrato de Gilberto Owen” que en marzo de 1944 se publicó, fragmentariamente, en *El hijo pródigo*, y en 1975 fue publicado completo en la *Revista de la Universidad de México*.<sup>3</sup> Actualmente, dicho poema aparece en el tomo V, *Poemas, ensayos y testimonios* (1981), de las obras de Jorge Cuesta editadas por la UNAM. La estrofa cuarta se ha vuelto célebre, pues en ella se enuncia la llamada “ley de Owen”, en relación con la poesía:

<sup>1</sup> Gilberto Owen, “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, en *Obras*. México, FCE, 1996, p. 222.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Jorge Cuesta, “El hijo pródigo”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 6-7. México, febrero-marzo de 1975.

Quando el aire es homogéneo y casi rígido  
y las cosas que envuelve no están entremezcladas,  
el paisaje no es un estado de alma  
sino un sistema de coordenadas.

La “ley de Owen” ha dado lugar a diversas y opuestas actitudes; el propio poeta ha contribuido a ello, pues él mismo opinaba que, en sentido estricto, se trataba más bien de la “ley de Cuesta”.<sup>4</sup>

28

El poeta Gilberto Owen revela su propia poética. Al hacerlo, explica, racionaliza, defiende y prepara el camino para lo que hace en la práctica. “Tal vez piense que está promulgando leyes para toda la poesía —afirma Eliot a propósito del poeta que escribe sobre poesía—, pero lo que tiene que decir y merece que se diga, guarda una relación inmediata con la manera en que escribe o quiere escribir”.<sup>5</sup> Owen empieza por rechazar la identificación entre los estados del alma (las emociones) con el paisaje. Al expresar su desdén por esta práctica, escribió: “Yo nací huyendo del Chocano a voz en cuello, de nuestro paupérrimo y ensordecedor romanticismo americano, de la baratija de nuestro folklore, empapado éste de las dos cosas que más repugnaban con mi espíritu: las lágrimas y la sangre”.<sup>6</sup> Hacia 1925, a propósito del libro de poemas de Jaime Torres Bodet, *Biombo*, Owen generaliza su propia opinión sobre la poesía: “Misión de poeta es mirar y sentir por los que quieren, o no pueden menos, llevarle intactos a la muerte ojos y corazón, y ordenar luego en obra intelectual esas emociones”.<sup>7</sup>

El ordenamiento intelectual de las emociones explica el sistema de coordenadas. Owen alude a su propia poética en 1934 cuando escribe sobre pintura. A propósito de la obra pictórica de Ignacio Gómez Jaramillo, el poeta descubre su verdadera ley: la discreción, “que —afirma Owen— yo acato y deseo para mi propia obra”. La discreción rige inflexible en toda la obra de ese pintor,

pintura discreta la suya, que impone un límite de vidrio a la emoción ‘natural’ de esos paisajes españoles, sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo fácil de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> G. Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *op. cit.*, p. 243.

<sup>5</sup> T. S. Eliot, “De Poe a Valéry”, en *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid, Alianza, 1990, p. 40.

<sup>6</sup> G. Owen, “Motivos de Lope de Vega. Suma de ocios”, en *op. cit.*, p. 201.

<sup>7</sup> G. Owen, “Biombo. Poemas de Jaime Torres Bodet”, en *ibid.*, p. 215.

<sup>8</sup> G. Owen, “Cartel sobre la discreción de I. Gómez Jaramillo”, en *ibid.*, p. 208.

Jorge Cuesta había escrito “Retrato de Gilberto Owen” en 1926; por ese entonces, Owen rechazó la “ley” que se le atribuía a su obra. En 1934, nueve años más tarde y hacia los treinta de edad, al hablar de Gómez Jaramillo, Owen desea para su obra el uso de la discreción para enfrentar el paisaje como un sistema de coordenadas. Una vez aceptada dicha ley, Owen estaba preparado para empezar a escribir “Perseo vencido”.

En realidad, las emociones y los estados de alma están y, al mismo tiempo, no están presentes en la poesía de Owen como sistema de coordenadas. Para ello, como escribe Jorge Cuesta, el aire debe ser homogéneo y casi rígido, es decir, casi inmóvil, y las cosas deben estar separadas unas de otras, no entremezcladas. Cada cosa debe estar en un lugar o espacio propios, como si fueran objetos totalmente diferentes y ajenos entre sí. Owen lo explica muy claramente: dicha ley exige *ordenar* la emoción, no desaparecerla; *reprimirla* hasta el grado en que *parezca* haber sido suprimida, no *anulada*; simular que no existe, aunque *sí existe*; disimular su presencia, aunque debemos saber que esa presencia es *inevitable*. El sujeto lírico, por ejemplo, disimula muy bien sus vicios:

Este río que no anda, y que me ahoga  
en mis virtudes negativas: casto,  
y es hora de cuidarme de mi hígado,  
hora de no jurar Su Nombre en vano<sup>9</sup>

Pero eso no significa que, irónicamente, no estén ahí presentes y reales como un verdadero estado de alma podrida, tal y como el mismo poeta calificó a su alma en “Elogio de la novia sencilla”.<sup>10</sup> La mente del poeta transmuta las emociones y los sentimientos —sostenía Eliot hacia 1917— y el nuevo compuesto es diferente a los elementos que le dieron origen. Antes que dar rienda suelta a los sentimientos, la poesía es un escape de la emoción y un escape de la personalidad. La “emoción *significativa* [es una] emoción que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta. La emoción del arte es impersonal”.<sup>11</sup> Sin embargo, Owen no sigue este precepto al pie de la letra; en su poesía también importa la historia del poeta. En este sentido, la poesía de Owen más bien participa de lo que en 1919 Eliot llamaba un “correlato objetivo”: “un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que, cuando los he-

<sup>9</sup> G. Owen, “Sindbad el varado”, en *ibid.*, “*Día seis*, El hipócrita”, p. 73.

<sup>10</sup> G. Owen, “Elogio a la novia sencilla”, en *ibid.*, “Primeros poemas”, pp. 19-20.

<sup>11</sup> T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *Los poetas metafísicos*. Barcelona Seix Baral, 1974, vol. I, p. 23.

chos externos, que deben terminar en una experiencia sensoria, son dados, la emoción es evocada de inmediato”.<sup>12</sup> Desde este punto de vista, se puede decir que en la poesía de Owen las emociones están y, al mismo tiempo, no están presentes; esto hace que “el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica —no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética”.<sup>13</sup>

30

La lógica poética permite afirmar que la poesía de Owen —su libro único, su *Obra*— es un tratado de geografía física. En “Autorretrato o del subway” se lee: “adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía”.<sup>14</sup> En uno de sus múltiples sentidos, “alta flor” se refiere a la poesía que florece en un espacio informe al que hay que ordenar de alguna manera. En la representación visual del planeta Tierra es necesario poner en práctica un sistema para ubicar un lugar específico. Para ello, en un mapa se trazan líneas verticales (meridianos) y líneas horizontales (paralelos); a partir de una convención geográfica (Ecuador, Greenwich), este sistema de coordenadas permite ubicar un lugar específico en relación con otros. La red de líneas intenta atrapar el sentido de la forma de la Tierra. Así, tal o cual lugar estará ubicado en el meridiano tal y en el paralelo tal, a tantos grados latitud norte o sur, según corresponda. Los diversos espacios o lugares estarán separados y serán independientes; al mismo tiempo, estarán sutilmente relacionados gracias al sistema de coordenadas.

Algo muy parecido sucede en la poesía de Owen. El poeta escribe: “nunca tuve mucho que decir de mí mismo”.<sup>15</sup> En efecto, su poesía es más concentración que extensión. Los temas, ideas, motivos, símbolos y mitos son relativamente pocos. Su madurez poética más bien tiene que ver con el hecho de que tales elementos entran en nuevas combinaciones. En la brevedad de su obra todo es denso y complicado; sus versos van de lo inmediato a lo más misterioso por insoluble. El “Madrigal por Medusa”<sup>16</sup> es el punto de referencia, el Ecuador de ese inmenso espacio geográfico que es su poesía. Todo lo anterior al madrigal estaría situado al Oriente; lo posterior, al Poniente. En cuanto a lo analógico, lo que está antes del madrigal corresponde al Norte; lo posterior, al Sur. Me explico. En el madrigal aparecen varios términos fundamentales en la poesía de Owen: ojos, noche, sed, voz-grito [poesía], muerte, estatua [petrificación, inmovilidad, paralítico, varado], cárcel, ganar-perder,

<sup>12</sup> T. S. Eliot, “Hamlet”, en *ibid.*, vol. 1, p. 184.

<sup>13</sup> G. Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *op. cit.*, p. 243.

<sup>14</sup> G. Owen, “Autorretrato o del subway”, en *ibid.*, “Línea”, p. 65.

<sup>15</sup> G. Owen, “Sinbad el varado”, en *ibid.*, “Día veinticuatro, Y tu retórica”, p. 85.

<sup>16</sup> G. Owen, “Madrigal por Medusa”, en *ibid.*, “Perseo vencido”, p. 68.

gesto huraño-rostro [máscara], dolor bisiesto, amor. Si se mencionara río, nombre, mar, Dios, el diablo y litoral, prácticamente tendríamos todos los elementos nucleares de la poesía de Owen.

El punto de referencia sólo puede ser eso: un punto de referencia. Por tanto, para tratar de entender mejor estos conceptos, es necesario ir al resto de la obra; lo que está antes y lo que está después; lugares donde dichos elementos son retomados. Ninguna obra como la de Owen para obligarnos a una relectura dinámica que va de atrás (las primeras páginas) hacia delante (las últimas) y al contrario. Pongo un ejemplo en relación con el *mal*. En “Sinbad el varado” se lee:

La ilusión serpentina del principio  
me tentaba a morderte fruto vano  
en mi tortura de aprendiz de magia<sup>17</sup>

31

Cuando el lector lee esta estrofa debería recordar y relacionarla con el poema “2. Adán y Eva”, de “Escorzos”:

Tan apretadamente, que se llora  
pensando en que no va a poder comerse  
la manzana redonda de la luna,  
que le ofrece en la boca  
azul aquel arroyo serpentino.<sup>18</sup>

Al mismo tiempo, si se trata de una relectura, y si el lector es atento, de inmediato debe pensar en el “Laberinto del ciego”:

Este aire [...]  
  
Estaba pensil de una rama  
y estaba maduro y no lo mordí.  
(Al medio día, dije, cuando el árbol  
sea menos alto que mi sed.  
Y bien sabía el bosque prestimano  
que no iba a encontrarlo después.)<sup>19</sup>

En los tres casos aparece, entre líneas, el mismo tema, la misma idea y el mismo estado de alma y la misma emoción: el pecado original (fruto, manza-

<sup>17</sup> G. Owen, “Sinbad el varado”, en *ibid.*, “Día ocho, Llagado de su mano”, p. 74; cf. pp. 45, 96 y 74 respectivamente.

<sup>18</sup> G. Owen, “Escorzos”, en *ibid.*, “2. Adán y Eva”, p. 45; cf. pp. 74, 96, y 45.

<sup>19</sup> G. Owen, “Laberinto del ciego”, en *ibid.*, p. 96; cf. pp. 74, 45 y 96.

na, serpiente, morder, árbol, tentación). No obstante, en ninguno de ellos se les menciona con precisión y exactitud. Dichas idea y emoción son el “espacio geográfico” que se desea situar; para ello, el poeta, o el lector, traza un paralelo y un meridiano en relación con un punto de referencia. La idea, el estado de alma, está ahí, disimulado, pero está ahí disimulado por un sistema de coordenadas. El aire es homogéneo y casi rígido, y las cosas que envuelve no están entremezcladas. Por el contrario, tan separadas están que un lector desatento difícilmente las relacionaría, pues al estar leyendo “Sinbad el varado” es bastante probable que no recuerde “Laberinto del ciego” y mucho menos, “Escorzos”. La idea del pecado original, con su emoción y estado de alma correspondientes, está en el paralelo de la página 45 (“Adán y Eva”) latitud oeste, y el meridiano de la página 96 (“Laberinto del ciego”), latitud este, en relación con el ecuador de la página 74 (“*Día ocho*, Llagado de su mano”). No es casual que, en el poema en prosa “X”, Owen hable de la poesía como algo de nombre desconocido, pero que puede ubicársela desde un punto de vista geográfico: “Alguien emocionado, te descubre en la Osa Mayor y te retrata en un planisferio”,<sup>20</sup> esto es, en una superficie cruzada por paralelos y meridianos: un sistema de coordenadas.

Infancia es destino. Podría argumentarse que es una mera casualidad que la idea del pecado original aparezca cuando menos tres veces en la obra de Owen o, por el contrario, podría pensarse que es algo obvio. Respecto a lo primero, nada es casual en la obra de un gran poeta; sobre lo segundo, si fuera algo obvio, en ocasiones lo obvio, precisamente por serlo, pasa desapercibido, lo cual no quiere decir que carezca de importancia para alguien que se autodenominó la “Conciencia teológica” del grupo de Contemporáneos. Como en el caso de Joyce, Dante y Eliot, la poesía tiene permiso para hablar de cosas de religión y teología. En una lectura perversa, podría afirmarse que el espacio preciso de esta idea se encuentra, en realidad, en un lugar tan importante de la infancia (pasado, memoria, inconsciente) que se actualiza en la edad adulta porque se trata de uno de los universales poéticos que todos llevamos dentro: el bien frente al mal y la exquisita tentación de la transgresión. Los últimos párrafos de *Examen de pausas* son bastante elocuentes al respecto en relación con el poeta mexicano.

En las *Obras* de Gilberto Owen surge una gran cantidad de referencias. En cada poema puede anotarse una cita o una referencia, tal y como aparece en el ejemplo anterior. En el “*Día primero*, El naufragio” se habla de una escalera de la noche, de un hermoso guardián insobornable y de una lucha.<sup>21</sup> Aquí sólo podemos suponer que se trata de la escala de Jacob en relación con el

<sup>20</sup> G. Owen, “X”, en *ibid.*, “Línea”, p. 53.

<sup>21</sup> G. Owen, “*Día primero*, El naufragio”, en *ibid.*, “Sinbad el varado”, p. 69.

sujeto lírico o con el poeta. Si vamos páginas atrás, en “Línea”, encontramos lo siguiente: “También yo cojeaba, herido en el tendón del muslo por el ángel nono, en la escalera de la noche”.<sup>22</sup> Y si vamos hacia delante, leemos “Mañana habrá en la playa otro marino cojo”.<sup>23</sup>

A veces la situación es bastante compleja. En el “Madrigal por Medusa” son importantes las nociones de mirada, ojos, espejo, en relación con el rostro de la Medusa.<sup>24</sup> Pues bien, el número de referencias sería abrumador entre los versos, y eso sin contar las referencias al espejo (“*Día tres*”) y al mito de Narciso, y sin tomar en cuenta las obras en prosa. Lo mismo sucedería con los demás términos del madrigal. Leer y releer la poesía de Owen es un itinerario lleno de pausas y suposiciones; hay que ir páginas atrás y páginas adelante a cada momento. Leer la obra de Owen es una navegación que da vértigo; un sistema de coordenadas que da lugar a un manoseo constante de las páginas del libro. Lo importante es encontrar la pertinencia de ese entrecruzamiento de sentidos.

La poesía de Owen participa, desde esta perspectiva, de la postura moderna de la literatura. Las asociaciones subjetivas, individuales, supuestamente están superadas. En Owen esto sucede gracias al sistema de coordenadas. Las referencias cruzadas, el entrecruzamiento de sentidos, determinan los conceptos de objetividad de las emociones y de unidad heterogénea de la obra de arte. Si en un principio el poeta estuvo encadenado al orden, después tuvo que admitir cómo fatiga el orden.<sup>25</sup> El orden del mundo se ha desmoronado; se ha hecho pedazos. La subjetividad de los estados del alma deviene objetividad —si bien relativa—, sistema de coordenadas que radica en el estilo y en la estructura formal significativa de la obra. De aquí las referencias cruzadas y la aparente heterogeneidad de “Perseo vencido”.

En realidad, la paradoja se impone. La estructura heterogénea de la obra disimula y, al mismo tiempo, revela una unidad, si bien relativa, gracias al sistema de coordenadas. Las partes son autónomas y, al mismo tiempo, forman parte de un todo heterogéneo. De la misma manera, cada alusión al pecado original, por ejemplo, vale por sí misma y, simultáneamente, se conecta con las otras referencias al mismo tema. Owen disimula el estado de alma fragmentándolo, aludiéndolo aquí y allá sin jamás expresarlo por completo en forma directa, pues esto lo delataría como un poeta confesional y subjetivo en el peor sentido de la expresión. Sólo mediante una lectura que actúe como planisferio (meridianos y paralelos de un sistema de coordena-

<sup>22</sup> G. Owen, “Historia sagrada”, en *ibid.*, “Línea”, p. 64.

<sup>23</sup> G. Owen, “*Día veintisiete*, Jacob y el mar”, en *ibid.*, “Sinbad el varado”, p. 87.

<sup>24</sup> G. Owen, “Madrigal por Medusa”, en *ibid.*, “Perseo vencido”, p. 68.

<sup>25</sup> Cf. G. Owen, “Discurso del paralítico”, en *ibid.*, “Tres versiones superfluas”, epígrafes, p. 89.

das) se puede relacionar situaciones e ideas distantes y a veces hasta contrarias; también sirve para relacionar los versos que, por la dificultad que presentan, parecen quedar aislados por insolubles. Este tipo de lectura supone lo que Gilles Deleuze llama una “dimensión transversal”:

Una obra de arte que tiene por objeto, o más bien por sujeto, el Tiempo —afirma Deleuze a propósito de la obra de Proust—, concierne, arrastra consigo fragmentos que no pueden ser ya pegados, trozos que no entran ya en el mismo rompecabezas, que no pertenecen a una totalidad previa, que no emanan de una unidad perdida. Tal vez sea éste el Tiempo: la existencia última de partes de tallas y de formas diferentes que no se dejan adaptar, que no se desarrollan al mismo ritmo, y que el río del estilo no arrastra con la misma velocidad.<sup>26</sup>

34

La transversalidad en Proust equivale al sistema de coordenadas, toda vez que en la poesía de Owen también es importante el tema del Tiempo y su fragmentación. En un mismo poema aparecen alusiones al pasado inmediato y hasta remoto, al presente y al futuro inmediato y mediato.<sup>27</sup> Desde el punto de vista de la transversalidad, el sistema de coordenadas permitiría conectar fragmentos en relación con alusiones míticas y personales, las cuales, en primera instancia, parecieran aisladas o insolubles por oscuras. Además, permitiría, por ejemplo, comunicar e interpretar el sentido o los sentidos de las alusiones al ángel tanto en la prosa como en la poesía del poeta de Sinaloa.

Esta característica aleja a Owen de la poesía tradicional. Dante, por ejemplo, hace uso de la analogía para equiparar el orden divino con el humano; las Sagradas Escrituras son el libro que refleja el orden del libro del Universo. Por el contrario, Owen adopta la postura opuesta. Como los poetas modernos, sabe que

El Mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico.<sup>28</sup>

Y en esta ruptura, a la que el tiempo es inherente, el sistema de coordenadas es fundamental.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 118.

<sup>27</sup> Cf. G. Owen, “Día veinte, Rescaldos del cantar”, en *op. cit.*, “Sinbad el varado”, p. 82.

<sup>28</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México, Seix-Barral, 1981, p. 111.

## II

El sistema de coordenadas en la poesía de Gilberto Owen posee un grado más de complejidad en relación con el tiempo desde el punto de vista de la física moderna.

En “Santoral”<sup>29</sup> Owen concede a Einstein un lugar importante. Cuando el poeta habla de su estancia en el Instituto Ignacio Ramírez de Toluca, hace una confesión definitiva para su vida: él era bibliotecario de un acervo en el cual había más libros de teología que de física; más de aquéllos que de éstos; pero los había de física. Al parecer, el bibliotecario los leyó todos.<sup>30</sup> Su pensamiento y su poesía se mueven entre los dos polos representados por la divinidad (conciencia teológica) y la ciencia (lógica —poética y no poética—, física y geometría). La Biblia, Francis Hackett, Abelardo, Orígenes y el padre Ripalda, Einstein, Newton y Euclides forman parte del santoral del poeta Gilberto Owen. El nombre de Einstein y el concepto de la cuarta dimensión son mencionados varias veces; la geometría euclidiana (rectilínea) sirve para describir, entre otras cosas, la nariz de la Ruth: “He leído en tu oreja que la recta no existe / aunque diga que sí tu nariz euclidiana”.<sup>31</sup>

35

En “Santoral” se revela la definitiva y fundamental influencia de Einstein en la poética de Owen. Según Francis Hackett, la herejía es sólo un puente entre dos ortodoxias.<sup>32</sup> Ya se ve que dicho puente supone el tránsito en una línea horizontal. Según Owen, Chesterton tuerce ese puente a un movimiento orbital y bíblico para volver al punto de partida. Lo que Owen veía de místico en Einstein le permite interpretar esta situación como rueda de la fortuna. El puente, circular, se convierte en un absurdo de ingeniería civil. No obstante, adquiere el valor ético y humano del *looping the loop* (caída circular). Ante esto, el puente adquiere también un sentido vertical, pues se trata de una caída. Lo bíblico y lo místico remiten al bien, a la divinidad (arriba); lo herético, al infierno o al mal (abajo).<sup>33</sup>

La relación entre el abajo y el infierno no es gratuita ni forzada. En “Santoral”, ni Tolstoi ni Rimbaud ni Bach ni Valéry se atreven a bajar del todo. Pero sí lo hacen Dante y Juan Ramón Jiménez. Bajar es caer al infierno, al mal, a la búsqueda de la poesía. Al sujeto lírico le quedaba bajar por la escala de Diótima, pero no lo hace porque ya Jacob se quedó cojo. Además, le atemorizan las escaleras porque están hechas de relojes; los relojes son los ángeles

<sup>29</sup> G. Owen, “Santoral”, en *op. cit.*, “Otros poemas”, p. 107.

<sup>30</sup> G. Owen, “Nota autobiográfica”, en *ibid.*, p. 197.

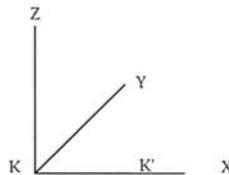
<sup>31</sup> G. Owen, “Booz ve dormir a Ruth”, en *ibid.*, “Libro de Ruth”, pp. 103-104.

<sup>32</sup> Citado por Owen en “Santoral”, *ibid.*, p. 107.

<sup>33</sup> *Idem.*

más limitados que se conocen. “Y amó así el arco de la línea recta aparente, doblado hacia abajo por el agua redonda [...] que mide el universo y le da la gracia de un litoral para que empecemos —¿cuántos millones de años luz antes?— muy de mañana. Oídle decir desde casi abajo, cayendo sin fin”. Entre otras cosas, el sujeto lírico dice: “sombra más pasado más sexo”. Oscuridad, tiempo y vicios.<sup>34</sup>

36 La noción de tiempo y el motivo de la caída circular (*looping the loop*) revelan la definitiva y fundamental influencia de la teoría de la relatividad en la poética de Gilberto Owen. Lo circular en relación con la caída es un motivo constante en la poesía de Owen. Esto tiene que ver con la física moderna. Para situar un evento en el espacio, esta ciencia prescinde de la existencia de puntos notables, provistos de nombres y situados sobre el cuerpo rígido al que se refiere la localización, en la descripción de lugares. Se prefiere usar sólo números o signos abstractos. La física experimental emplea el sistema de coordenadas cartesianas. Este sistema consta de tres paralelas rígidas, planas, perpendiculares entre sí y ligadas a un cuerpo rígido. “El lugar de cualquier suceso, referido al sistema de coordenadas, viene descrito (en esencia) por la especificación de la longitud de las tres verticales coordenadas (X, Y, Z) [...] que pueden trazarse desde el suceso hasta estas tres paredes”.<sup>35</sup>



En la descripción espacial del lugar de un suceso o de un objeto, debe especificarse el punto de un cuerpo rígido (cuerpo de referencia) con el cual coincide el suceso: *v. gr.* un individuo está asomado a la ventanilla de un tren que lleva una marcha uniforme y deja caer una piedra a la vía, sin darle ningún impulso. El sujeto, entonces, prescindiendo de la resistencia del aire, ve que la piedra cae en línea recta. No obstante, una persona situada en el terraplén contempla el suceso y observa que la piedra cae a tierra describiendo un arco de parábola. ¿Quién tiene la razón?: los dos. En relación con un sistema de coordenadas ligado rígidamente al vagón, la piedra describe una recta; en relación con un sistema de coordenadas rígidamente ligado a las

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Albert Einstein, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid, Altaza, 1988, p. 14.

vías, describe una parábola. En rigor, no existe una trayectoria única, sino sólo una trayectoria en relación con un cuerpo de referencia determinado.

En cuanto a los cuerpos no rígidos sino en movimiento, la curva también es determinante. Entre un cuerpo aparentemente rígido (la tierra) y un cuerpo en movimiento que cae se forma un “campo gravitatorio”. Al primer cuerpo le corresponde el signo  $\kappa$ ; al segundo,  $\kappa'$ . Por tanto, un cuerpo que respecto a  $\kappa$  ejecuta un movimiento uniforme y rectilíneo, ejerce “un movimiento acelerado de trayectoria generalmente curvada. Esta aceleración, o esta curvatura, responde a la influencia que sobre el cuerpo móvil ejerce el campo gravitatorio que existe respecto a  $\kappa'$ ”.<sup>36</sup> De la misma manera, un rayo de luz, proveniente de una estrella lejana, al pasar cerca del sol, el campo gravitatorio hace que la trayectoria del rayo de luz pase de rectilínea a curva.

37

El tiempo es fundamental en la teoría de Einstein. En contra de la teoría de Euclides (rectilínea y sólo espacial), Einstein propone una teoría nueva: la distancia, no entre dos puntos en el espacio, sino entre “dos acontecimientos” espacio-temporales. Cuando “suceden” dos eventos al mismo tiempo, la noción de simultaneidad es relativa, pues el tiempo también determina la simultaneidad según el punto u objeto de referencia. Un observador que pudiera presenciar la simultaneidad de los “eventos”, tendría que tomar en cuenta que, debido al movimiento que caracteriza al universo, un evento sucedería en un tiempo diferente al otro, según la perspectiva del observador  $\kappa$  o  $\kappa'$ .

Desde un punto de vista espacio-temporal, el universo, el *espacio*, es un *conjunto tridimensional*. La posición de un punto en reposo se puede describir mediante tres signos (Einstein les llama *números*)  $X$ ,  $Y$ ,  $Z$  (sistema de coordenadas), en relación con un punto de referencia  $\kappa 1$ . Los tres signos de las coordenadas cartesianas ( $X$ ,  $Y$ ,  $Z$ ) corresponden a las dimensiones alto, ancho y espesor. El tiempo es la cuarta dimensión. Asimismo, tres unidades de espacio más una de tiempo constituyen lo que en la física moderna se denomina *continuo*.

El sistema de coordenadas, la caída en forma circular, el tiempo como la cuarta dimensión y el universo poético como un *continuo*, fundamentan la poética y la visión de mundo de Owen por medio de un sistema de metáforas.

“Otros poemas” es fundamental en la obra de Owen. En estos textos se revela la importancia del aspecto místico que posee el pensamiento de Einstein. Al parecer, Owen participó activamente en lo que Rodolfo Mata ha llamado “la moda de la mística y el pensamiento relativo a la cuarta dimensión” que surgió en Latinoamérica alrededor de los años veintes.<sup>37</sup> En “El río sin

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>37</sup> Rodolfo Mata, “Borges y la cuarta dimensión”, en *La Jornada Semanal*, núm. 257. México, 6 de febrero de 2000, p. 8.

tacto”,<sup>38</sup> Owen dice que el sujeto lírico poseía tres dimensiones (largo, ancho y grueso); no obstante, como se veía mal, optó por sustituir una de ellas por el tiempo. Eliminó el ancho; adelgazó; se volvió largo y profundo, sin frente. De aquí su obsesión por los términos *línea* y *perfil*. En el poema “Acróstico”,<sup>39</sup> Owen dice que tenemos tres dimensiones, y la tercera es el tiempo. El poeta adapta el pensamiento de Einstein a sus fines poéticos. En “El río sin tacto”, a partir de un posible guión cinematográfico, se habla de varias figuras en la arena de una playa, producidas por unos pies. Uno de ellos tiene un zapato de golf. La planta del zapato es una estrella marina, la cual, al desdoblarse, da lugar a un cero; la huella del tacón es un cero más pequeño; ambas figuras dan lugar a la imagen de cero grados (0°). El 0 es un sol con su planeta °. No —dice el sujeto lírico—, es un planeta 0 con su satélite °. El satélite es la luna; aparece la silueta del hombre de la luna. Un globo eléctrico con una silueta en papel negro pegada a él. El globo es la luna; la silueta es el hombre de la luna, quien es una “medalla del Dante” o de cualquiera; como es negra es una “sombra humana girando en el disco de un reloj”.<sup>40</sup> (Einstein también habla de la posibilidad de que un hombre pudiera “sentarse” en el centro de un disco girando en el espacio: el tiempo y el movimiento serían diferentes para el hombre del disco respecto de un observador externo a esa situación). Al querer mirar a la sombra de frente, es nada más una línea, “moneda de frente, moneda de canto”. Al verla en su antigua posición, se ve que el hombre de la luna sólo tiene perfil. Esta entidad se asoma por una claraboya; ve el planisferio terrestre, la imagen cartográfica que es un mapa de Norteamérica, el cual da lugar al plano topográfico de Manhattan que permite ver la forma de un órgano viril bien definido, lo cual recuerda la vista panorámica de Manhattan. El hombre pierde el equilibrio; empieza a caer —es la caída del hombre de la luna—; cuando cae de frente (escultórica, perpendicularmente), se acelera su caída (Einstein); si se coloca en forma plana contra el aire —de perfil— (Euclides) la línea se sostiene ingravida en el aire o en el vacío bajando lentamente. Cae sin golpe en la torre del edificio del Woolworth o en la del Chrysler. Como es sólo un perfil, encuentra acomodo en el elevador; como éste baja muy rápido, las miradas de los pasajeros se quedan arriba; todos los rostros bajan sin ojos.<sup>41</sup>

Física y poesía se funden en la obra de Owen. Hacia 1930, el poeta afirma que su estrella se apagó hace años y que ya nadie sabe de dónde llega su luz, entre los dedos de la distancia. Además, esa luz, por venir de tan lejos, y de

<sup>38</sup> G. Owen, “El río sin tacto”, en *op. cit.*, “Otros poemas”, pp. 109-112.

<sup>39</sup> G. Owen, “Acróstico”, en *ibid.*, p. 109.

<sup>40</sup> G. Owen, “El río sin tacto”, en *ibid.*, p. 111.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 112.

acuerdo con Einstein, pasó cerca del sol y, según lo que he parafraseado antes (“el hombre de la luna”), también ha pasado por la luna. Dos cuerpos celestes dan lugar a dos campos gravitatorios; por tanto, la caída de esa luz sufre una doble curvatura. Por fin llega a la Tierra y, para llegar al suelo, usa el elevador (también es famoso el ejemplo de Einstein: si un elevador cae en el vacío con varias personas dentro, debido a la gravitación las personas pierden todo su peso). En Owen pierden los ojos; sin embargo, como aclara en “Alusiones a x”,<sup>42</sup> de todas maneras es “una ausencia caída”, la cual, en rigor, equivale a la “sombra sin cuerpo” que se menciona en “Sombra”.<sup>43</sup>

El “cuerpo sin sombra” y la “sombra sin cuerpo”, mencionados en dicho poema, son los habitantes del mayor territorio del mal: el Infierno de Dante. En este caso, Einstein y Dante se dan la mano en la obra de Owen, y dan lugar al concepto de caída circular. Por las dudas, se hacen acompañar de Rimbaud, de Juan Ramón Jiménez y de Chesterton (“Santoral”). El ente que cae sin fin al mal afirma ser “dueño de lo que pasa en la corriente izquierda del tiempo”.<sup>44</sup> Desde un punto de vista teológico, Dante realiza una caída circular; la línea del puente que cruza se vuelve curva: desciende (cae) al infierno (al mal), llega al centro de la Tierra, lo atraviesa y, para acceder a la isla donde se encuentra el Purgatorio, debe empezar a ascender. Asimismo, para acceder al Paraíso, debe ascender más allá del séptimo cielo, a fin de captar “el amor que mueve a las demás estrellas”. Bajar es subir; el camino que baja es igual al camino que sube, y la trayectoria es —debe ser— circular, debido a la forma de litoral de la Tierra: un círculo. En este caso, la cosmología medieval se reconcilia con la teoría de la relatividad gracias al tiempo.

A la mitad de su vida, Owen encuentra a Dante y éste lo guía hacia el infierno;<sup>45</sup> para ello, lleva un mapa que consiste en un sistema de coordenadas. Desde esta perspectiva, “Perseo vencido” cobra una nueva dimensión. Como en el caso de *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, el universo poético del *Perseo* podría ser considerado, desde la perspectiva de la física moderna, como un *continuo*: las tres líneas de las coordenadas cartesianas (x, y, z) constituyen tres partes de espacio (las tres dimensiones: largo, ancho y grueso). El tiempo (línea circular) es la cuarta dimensión. El “Madrigal por Medusa” (x), “Sindbad el varado” (y) y “Tres versiones superfluas” (z) están signados por la inmovilidad, la petrificación, el naufragio, el silencio, el sueño, la oscuridad y hasta la muerte. El sujeto lírico es un hombre intemporal

<sup>42</sup> G. Owen, “Alusiones a X”, en *ibid.*, p. 112.

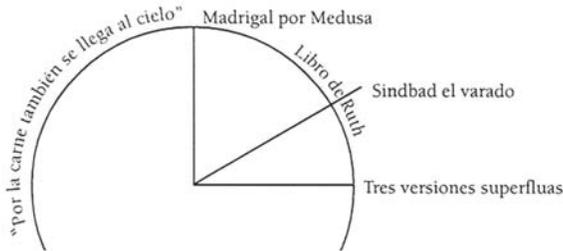
<sup>43</sup> G. Owen, “Sombra”, en *ibid.*, “Línea”, p. 51.

<sup>44</sup> G. Owen, “Santoral”, en *ibid.*, “Otros poemas”, p. 107.

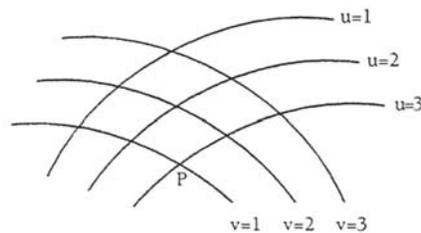
<sup>45</sup> G. Owen, “El estilo y el hombre”, en *ibid.*, “Línea”, p. 60.

petrificado por la Medusa. “El Libro de Ruth” constituye la cuarta dimensión, el tiempo, el movimiento, el transcurrir. Ahora el sujeto lírico, víctima del tiempo, es un hombre viejo (Booz), y ella, la mujer vieja, milenaria y hermosamente horrorosa (la Medusa), es una mujer joven y bella (Ruth). El trayecto por el tiempo y por el infierno ha dejado una huella indeleble: el *looping the loop* (la caída circular):

40



*Looping the loop*: hacer el rizo; darle la vuelta a la línea recta. Poesía, tiempo y mal. De hecho, toda línea recta no es sino la parte mínima de una infinita línea circular. Euclides y Einstein dan lugar a un absurdo de ingeniería civil, el cual cobra pleno sentido mediante la lógica poética. Lo circular se debe y remite al tiempo. Geografía, física y poesía se funden en la poesía de Owen. Una referencia más. Si el planisferio (paralelos y meridianos) se combina con la perspectiva temporal y circular de la teoría de Einstein, cosa curiosa, resulta exactamente la propuesta geométrico-analítica de las coordenadas gaussianas (propuestas por Gauss), las cuales, debido al tiempo, están formadas por paralelos y meridianos curvados:<sup>46</sup>



<sup>46</sup> A. Einstein, *op. cit.*, p. 77.

Influencia o coincidencia, el azar se convierte en destino. Ya mencioné la influencia definitiva de T. S. Eliot en Owen. Es bastante probable que de él haya tomado la idea de la caída circular. Al analizar los *Cuatro cuartetos*, de Eliot, Northrop Frye escribe:

We begin [...] on the horizontal line of time, in a mood and with imagery that see the tonality for that poem. Then we go on to a vision of plenitude [...] which in three of the Quartets is reached through a “loop in time” (a phrase from *The family reunion*), and is associated with the past.<sup>47</sup>

En efecto, realizar un *looping the loop* es una vuelta o una caída en el tiempo pasado (el mal, el infierno en la poesía de Owen). Nada obsesiona ni atormenta más a Owen que el tiempo pasado, la memoria. Owen sabía que viajar —desplazarse, ubicarse en el espacio— en realidad significa transcurrir; que ubicarse en el espacio es, más bien, ubicarse en el tiempo; que “El compás roto” equivale a “la memoria a la deriva”: la brújula es un reloj:

Pero esta noche el capitán, borracho  
de ron y de silencios,  
me deja la memoria a la deriva,  
y este viento civil entre los árboles  
me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,  
a memoria morosa en las heridas,  
a norte y sur de rosa de los tiempos.<sup>48</sup>

La figura del *looping the loop* posee un valor ético, humano: descenso circular al infierno del pasado y retorno al tiempo presente. Desde una perspectiva teológica, es el descenso necesario al mal (infierno) para poder acceder al bien (paraíso). Owen era contundente en este sentido: “Por la carne también se llega al cielo”:<sup>49</sup> hermosa herejía que contradice de manera brutal el pensamiento de san Pablo<sup>50</sup> y sabiduría milenaria de poeta maldito. No es nada casual que el individuo que realiza el *looping the loop* en “Santoral” diga desde casi abajo y cayendo sin fin:

Me sé la sombra del que palpo en el espejo  
Y que es dueño de lo que pasa en la corriente izquierda del tiempo

<sup>47</sup> Northrop Frye, T. S. Eliot. *An introduction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 78.

<sup>48</sup> G. Owen, “Día siete, El compás roto”, en *op. cit.*, “Sinbad el varado”, pp. 73-74.

<sup>49</sup> G. Owen, “Libro de Ruth”, en *ibid.*, p. 103.

<sup>50</sup> Cf. Epístola a los corintios I y II.

Su sombra más pasado más sexo  
Y muchas otras cosas más o menos  
O es él mismo el pasado inmortal y siempre joven  
O es nada más el tiempo nunca joven  
O el pasado mañana ya tan joven  
O alguien no más que pronuncia mal mi nombre  
[...]  
Y el limón de no sé si los vicios o los libros<sup>51</sup>

42

Libros y vicios: el mal y la poesía, y su estigma: el tiempo. Por una parte, y a despecho del principio de impersonalidad, la poesía de Owen es la más subjetiva, la más confesional y la más sensual de todo el grupo de Contemporáneos. Por otra parte, y al mismo tiempo, la “ley de Owen” indica que, en cuestiones de poesía moderna, la función poética consiste en elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo y que, por lo tanto, “el paisaje no es un estado de alma / sino un sistema de coordenadas” (planisferio, coordenadas cartesianas y *looping the loop*) tendido como una red curvada para tratar de cazar lo inasible por medio de la poesía.

<sup>51</sup> G. Owen, “Santoral”, en *op. cit.*, “Otros poemas”, pp. 107-108.