



Intertextualidad y lírica: muestra de autores mexicanos

Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza
Francisco Javier Beltrán Cabrera

Coordinadores

CYNTHIA ARACELI
RAMÍREZ PEÑALOZA

Especialista en filología, ha publicado los libros: *Ortografía: problemas y soluciones*. *Lineamientos editoriales: ecdótica de la UAEM* y *Sintaxis del español e interfase sintaxis-semántica*. En el área de literatura ha publicado diversos artículos especializados, en particular sobre Gilberto Owen. Es profesora de tiempo completo de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, donde colabora en el Departamento de Filología "Luis Mario Schneider", con las líneas de investigación Biblia, intertextualidad, ecdótica y filología.

FRANCISCO JAVIER
BELTRÁN CABRERA

Es especialista en letras mexicanas, autor de *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen* y coordinador del libro del mismo poeta: *Gilberto Owen: cien años de poesía*. Como integrante del Centro Toluqueño de Escritores, publicó el libro *Apóstrofe de lecturas*. Ha tenido bajo su responsabilidad las publicaciones de la Universidad Autónoma del Estado de México de 2002 a 2006. Es actualmente profesor de la Facultad de Humanidades de la misma Universidad, coordinador del Departamento de Filología "Luis Mario Schneider" y se dedica a las líneas de investigación poesía e intertextualidad literaria.

Índice

Este libro fue positivamente dictaminado
conforme a los lineamientos editoriales de la
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

Intertextualidad y lírica: muestra de autores mexicanos

1a. edición 2012

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 ote.
C.P. 50000, Toluca, México
<http://www.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-422-359-0

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Edición: Dirección de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados

El contenido de esta publicación
es responsabilidad de los autores.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del
contenido de la presente obra, sin contar previamente
con la autorización por escrito del editor en términos
de la Ley Federal del Derecho de Autor y en su caso de
los tratados internacionales aplicables.

Introducción Cynthia Ramírez	9
Algunas influencias en el joven Gilberto Owen Francisco Javier Beltrán Cabrera	33
Gilberto Owen: poeta católico lector de Gide Cynthia Ramírez	65
Carlos Pellicer: poeta crepuscular. Los sonetos religiosos de <i>Práctica de vuelo</i> Carmen Álvarez Lobato	97

“Lo eterno es uno, pero tiene muchos nombres”. Olga Orozco y Rubén Bonifaz Nuño
123 Alfredo Rosas Martínez

La ruina de los huesos. Un acercamiento literario a la vejez
141 Heber Quijano

De la exasperación al silencio: el trabajo del poeta moderno en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz
163 David de la Torre Cruz

Batman, el caballero oscuro del texto: misión poética del intertexto heroico como pre-texto en el poema “Batman” de José Carlos Becerra
197 Raúl Carrillo-Arciniega

Algunas influencias en el joven Gilberto Owen

Francisco Javier Beltrán Cabrera



La obra de juventud de Gilberto Owen, escrita en Toluca de 1920 a 1923, está cobijada por el localismo; es decir, por lo que una pequeña capital estatal es capaz de proporcionar para la formación literaria. Este aspecto es muy visible no sólo en la actividad periodística, donde Owen reseña la vida provinciana, sino también en los proyectos en colaboración con jóvenes como él, escritores lugareños con los cuales comparte aprendizaje y experiencias, influencia muy determinante en su obra incipiente. Su primer contacto de peso en el terreno de las letras es Felipe Villarello, un profesor toluqueño que lo inicia en el conocimiento de la literatura y sus

formas de expresión. Fueron también sus profesores Heriberto Enríquez, Manuel Lara y Rafael García Moreno, otros poetas locales. Pero la atención del joven Owen recayó en Villarello, quien además de profesor fue poeta destacado por su impulso lírico y buen tino en el repaso de acontecimientos históricos —al menos al gusto de la época y el lugar—, así como su elegancia en el decir. Por fuerza debía ser el centro de atención de sus discípulos; en palabras de Enrique Carniado:

Iniciaba su exposición, clara, bella, inspirada, con impecable sintaxis, giros galanos y escogido léxico; pero tan justa, tan perfecta lo que él llamaba 'la concatenación lógica de las ideas', que sus frases y sus conceptos abrían surcos indelebles en la plasticidad de los cerebros juveniles (citado en Pérez Gómez, 1979: 10).

Felipe Villarello nació el 3 de julio de 1853 en Toluca; poco antes de su fallecimiento, ocurrido en junio de 1921, fue profesor de Owen. Según Gonzalo Pérez Gómez (1979), Felipe Neri Villarello escribió poco, debido a su abundante actividad en cargos públicos en el ámbito gubernamental y judicial, además de ser profesor del Instituto Científico y Literario, y director del mismo, de 1898 a 1899. Se le considera el mejor escritor toluqueño de fines del siglo xix, de "labradísimo estilo neoclásico y romántico" (Pérez Gómez, 1979: 10).

Orientaba su escritura hacia formas tales como el verso endecasílabo y el octosílabo; aunque escribió sonetos, prefirió estrofas mayores y con rima asonante, de versos cadenciosos y sobre todo rítmicos. Hábil en el manejo del hipérbaton, su

poesía se acerca al barroco de la poesía española en el tono exaltado, retórico y de abundante lenguaje. Aunque gongorino, es menos hermético, pues gusta de construir sus metáforas aludiendo no tanto a nombres míticos y religiosos, sino que está más inclinado por los hombres de ciencia o de las artes, así como personajes históricos. En cuanto a los contenidos, prefiere ir de lo general a lo particular; construye los temas con grandes rodeos y abundantes calificativos: "En áureas ondas de profusos rayos" (Villarello, 1984: 73). Por su forma y construcción, su trabajo es muy parecido a la elegía de los clásicos como Virgilio, en la tradición romántica de los temas bucólicos al modo de los latinistas, como Joaquín Arcadio Pagaza, otro notorio poeta del Estado de México.

A diferencia de la adoración del paisaje de Pagaza, en Felipe Villarello —quien no deja de construir imágenes bucólicas— los temas elegíacos se alejan de lo cursi, se orientan a lo histórico y lo científico; con aire filosófico, expresa su inclinación por valores éticos como la paz, la justicia, la belleza y el progreso, valores para él no religiosos, otro parecido con el Owen de esos años. Vehemente admirador del libro como transmisor del conocimiento, también manifiesta su afición por lo pictórico, como puede apreciarse en el soneto "Ante el cuadro de Tiziano (Museo del Prado)": "Se cubre el sol de un velo funerario". Su mirada de poeta lo orienta hacia las acciones del hombre, a sus obras o sus hechos y a su inteligencia. De tendencia positivista, es muy notoria la preferencia por el cerebro humano —a diferencia del poeta romántico, que hace del corazón

su metonimia principal en endecasílabos medidísimos y en estrofas de soneto—, como puede apreciarse en “Al cerebro humano”: “Fanal de la razón, nube divina / donde forja sus rayos la conciencia; / templo en que la sibila de la ciencia / los más hondos misterios adivina” (Villarello, 1984: 70).

Fiel a su regionalismo, a los 21 años, Felipe Villarello comienza a escribir poemas de circunstancia, en los que su impulso lírico y juvenil, afiliado a los temas patrios, festeja la batalla del 5 de mayo. También escribe poemas de temas cívicos: la colocación de la primera piedra del observatorio astronómico y meteorológico del Instituto Literario; la premiación de los alumnos de la cárcel de Toluca; o a la tumba del General Juan N. Mirafuentes, gobernador del Estado de México, etcétera.

A diferencia del localismo insípido del discurso convencional, Villarello es contrario a la simplificación o la alusión directa de aquello que poetiza; su disertación lo aleja de la frase común y es convertida en una reflexión general sobre las acciones de los hombres. Se eleva, entonces, al plano mítico y a las formas retóricas de la oda, la elegía o el canto, muy familiares en la poesía de su discípulo sinaloense (*v. gr.*: “La lección del águila”). La poesía se vuelve música, porque a la exaltación de la palabra también acuden los acentos rítmicos en la segunda o tercera sílaba, con menor variación en la sexta y décima sílaba. El ritmo de la poesía de Villarello oscila del heroico puro (2, 6, 10) al melódico puro (3, 6, 10) y largo (3, 6, 8, 10). No son muchos los poemas que se conocen, diecinueve en total: tres

sonetos, cuatro poemas breves, entre ellos un nocturno, los demás son poemas de largo aliento. Por ello es posible afirmar que el verso de su predilección es el endecasílabo y que el ritmo silábico evoca la poesía latina medieval: “La cadencia regular de acentos fue el principio rítmico de la mayor parte del verso latino medieval” (Redmond, 1981: 11).

Los temas místicos o amorosos aparecen en su obra durante la última etapa de su vida. Entonces la poesía se vuelve hacia él mismo y los poemas se tornan breves. Entre sus poemas finales, tres están fechados en 1919 —cuando Owen se inscribe en el Instituto— y el último —“Al cigarro”— registra con interrogación la fecha 1920, poco antes de su muerte, ocurrida el 21 de junio de 1921. Este poema —probablemente el último que haya escrito— es el más conciso y claramente barroco, evoca más al Quevedo de los *Salmos* que al hermetismo de Góngora, ejemplifica la calidad literaria de Villarello y la admiración juvenil de su discípulo:

Al cigarro

Tan solamente tú, cigarro amigo,
eres mi amigo fiel y verdadero;
tú de mis gustos eres el primero,
de mis pesares eres el testigo.

Y si quiero tener un compañero
que me hable sin disfraz, tengo contigo;
en tu ser a mí mismo me contemplo,
tú que alientas el saber de que presumo.

Con tu fuego mis pasiones simbolizas
en que ansioso yo mismo me consumo
me pintas mi fin en tus cenizas
y retratas mis quimeras en tu humo.

Como puede apreciarse, el poema presenta irregularidades en la escritura; básicamente, está compuesto por tres estrofas de versos endecasílabos; sin embargo, dos de ellos (8 y 9) son dodecasílabos y uno (11) es decasílabo. Probablemente haya errores en la transcripción o, bien, el propio Villallero no terminó de pulirlo. Pero hay otro aspecto: la falta de similitud en la rima. La segunda estrofa no tiene rima y las otras difieren entre sí (ABBA y ABAB). ¿Qué puede “salvar” a este poema? El acento rítmico: en la primera estrofa es sáfico corto pleno (acentos en 1, 4, 6, 10) y en las dos finales melódico corto (acentos en 1, 3, 6 y 10). Al parecer don Felipe prefirió el acento rítmico a la rima. Otro aspecto que “salva” al poema es el tratamiento retórico: la prosopopeya del cigarro como “amigo fiel y verdadero”, compañero del saber y las pasiones es, al final, una imagen de dos aspectos de la vida, el bíblico fin de la vida reducida a cenizas y quimeras.

El calificativo de “latín de cocina” con que Villarello menospreciaba los poemas de Owen se hace evidente en quien ya venía escribiendo con soltura. Así, desde esta pasión por el lenguaje y la poesía, don Felipe daba la última lección a su pupilo.

Pero también es importante el acercamiento de Owen a escritores nacionales, incluso jóvenes como él que se inician en las letras o el activismo cultural que también comparten. El año de 1923

es importante en este sentido por algunos nexos amistosos ya establecidos que le permiten las primeras publicaciones. Desde luego que también las lecturas de las obras de la literatura universal son parte importante en su vocación literaria inicial, mientras se desempeñaba como bibliotecario en la Biblioteca Central de Toluca.

La poesía que Owen escribió a sus 16 años ya tenía sus antecedentes en el ámbito de la poesía mexicana. Una parte de este hecho puede deducirse de la nómina de autores reproducidos en las revistas que leyó y en las que colaboró o dirigió. Si bien el ánimo romántico y sentimental se expresa en la mayoría de los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX —aspecto bastante atractivo para un escritor en ciernes—, los buenos predecesores se encuentran en aquellos que se adhirieron al rigor formal del verso, en quienes unieron su preocupación por hacer de la métrica un arte y una expresión de la época. Contrariamente a lo que se piensa, muchos lo intentaron y pocos lograron la forma adecuada para su expresión estética. El modernismo había puesto énfasis en el verso y sus cualidades rítmicas, así que a nadie avergonzaba iniciarse en las formas clásicas de la lírica española ni en los cambios que los modernistas introdujeron en estas formas tradicionales.

La flexibilidad —que consistió en unir la versificación tradicional consolidada durante el Siglo de Oro español con las variantes que el atrevimiento modernista insertó— propició una idea del verso bastante moderna, que —sin temor

a equivocarse—es el gran legado de la poesía finisecular del XIX. Puede afirmarse que la mayoría de los poetas afines a esta definición y ejercicio del verso practicaron el soneto, sobre todo aquel escrito en endecasílabos y alejandrinos. El “Idilio salvaje” de Manuel José Othón está compuesto por siete sonetos endecasílabos; en *Lascas*, Salvador Díaz Mirón no fue ajeno a esta forma; Francisco A. de Icaza escribe sonetos como el de la “Aldea andaluza” en su *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva*; Luis G. Urbina —en sus libros *Puestas de sol y Glosario de la vida vulgar*—insiste en reunir en el soneto su mirada del paisaje (“Mientras las aves lentamente giran”) y su ánimo sentimental: “Yo dejo que mi espíritu se aduerma, / y me pongo a soñar en que me miran / tus ojos tristes de esmeralda enferma”. Estos cuatro poetas, y otros con similar estética, con mirada de “esmeralda enferma”, producen su poesía al terminar el siglo y sobresalen entre los muchos poetas de su tiempo.

Amado Nervo está muy cerca de Urbina, a comienzos del siglo XX, preguntándose en alejandrinos sobre la poesía: “Quién es esa sirena de la voz tan doliente, / de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna?” y él mismo responde con heptasílabos en cada estrofa del poema a esta pregunta: “es un rayo de luna”, “es un soplo de viento”, “son las nubes que pasan”, “es la imagen del cielo”, “un poquito de ensueño”.

Estos fueron los bardos “mayores” que rodearon la poesía del Owen adolescente que se inspira en la creación de imágenes de

Othón, Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo, principalmente. Desde los primeros poemas escritos por Owen, se aprecia el interés por las imágenes; aspecto que habrá de conservar en su poesía madura, haciéndolas más complejas hasta llevarnos a las de su vida interior, pero finalmente inspiradas en la poesía de estos autores. A estos nombres se habrán de unir los de López Velarde y Alfonso Reyes. Al parecer, son las “coordenadas” principales, si situamos nuestra mirada en la poesía mexicana como antecedente de la oweniana —y de otros poetas de su generación—, así como en el modo de insertarse en nuestra tradición lírica.

A estos nombres finiseculares del XIX, se unen otros modernistas más recientes que pintan esa época: Enrique González Martínez, Rafael López, Efrén Rebolledo, Manuel de la Parra y —como novedad de la poesía— José Juan Tablada, por citar poetas mexicanos muy cercanos a la generación de Contemporáneos, a quienes Owen se incorpora al llegar a la Ciudad de México.

La síntesis anterior tiene el propósito de explicar la filiación de Owen a una poesía cuya característica principal es concebir el verso como una construcción métrica, casi matemática, imaginativa y sintética a la vez; a este rigor con el verso se agrega la entrega a una vocación u obsesión por la lírica que es más una fatalidad que un oficio o una forma de vida. Tanto el rigor como la entrega total hacia la poesía son elementos importantes que Owen mantendrá a lo largo de su vida, pero que, de mo-

a equivocarse—es el gran legado de la poesía finisecular del XIX. Puede afirmarse que la mayoría de los poetas afines a esta definición y ejercicio del verso practicaron el soneto, sobre todo aquel escrito en endecasílabos y alejandrinos. El “Idilio salvaje” de Manuel José Othón está compuesto por siete sonetos endecasílabos; en *Lascas*, Salvador Díaz Mirón no fue ajeno a esta forma; Francisco A. de Icaza escribe sonetos como el de la “Aldea andaluza” en su *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva*; Luis G. Urbina —en sus libros *Puestas de sol* y *Glosario de la vida vulgar*—insiste en reunir en el soneto su mirada del paisaje (“Mientras las aves lentamente giran”) y su ánimo sentimental: “Yo dejo que mi espíritu se aduerma, / y me pongo a soñar en que me miran / tus ojos tristes de esmeralda enferma”. Estos cuatro poetas, y otros con similar estética, con mirada de “esmeralda enferma”, producen su poesía al terminar el siglo y sobresalen entre los muchos poetas de su tiempo.

Amado Nervo está muy cerca de Urbina, a comienzos del siglo XX, preguntándose en alejandrinos sobre la poesía: “Quién es esa sirena de la voz tan doliente, / de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna?” y él mismo responde con heptasílabos en cada estrofa del poema a esta pregunta: “es un rayo de luna”, “es un soplo de viento”, “son las nubes que pasan”, “es la imagen del cielo”, “un poquito de ensueño”.

Estos fueron los bardos “mayores” que rodearon la poesía del Owen adolescente que se inspira en la creación de imágenes de

Othón, Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo, principalmente. Desde los primeros poemas escritos por Owen, se aprecia el interés por las imágenes; aspecto que habrá de conservar en su poesía madura, haciéndolas más complejas hasta llevarnos a las de su vida interior, pero finalmente inspiradas en la poesía de estos autores. A estos nombres se habrán de unir los de López Velarde y Alfonso Reyes. Al parecer, son las “coordenadas” principales, si situamos nuestra mirada en la poesía mexicana como antecedente de la oweniana —y de otros poetas de su generación—, así como en el modo de insertarse en nuestra tradición lírica.

A estos nombres finiseculares del XIX, se unen otros modernistas más recientes que pintan esa época: Enrique González Martínez, Rafael López, Efrén Rebolledo, Manuel de la Parra y —como novedad de la poesía— José Juan Tablada, por citar poetas mexicanos muy cercanos a la generación de Contemporáneos, a quienes Owen se incorpora al llegar a la Ciudad de México.

La síntesis anterior tiene el propósito de explicar la filiación de Owen a una poesía cuya característica principal es concebir el verso como una construcción métrica, casi matemática, imaginativa y sintética a la vez; a este rigor con el verso se agrega la entrega a una vocación u obsesión por la lírica que es más una fatalidad que un oficio o una forma de vida. Tanto el rigor como la entrega total hacia la poesía son elementos importantes que Owen mantendrá a lo largo de su vida, pero que, de mo-

mento, lo llevarán de esa poesía primeriza que escribió mientras permaneció en Toluca a otra con mejorías considerables.

Para contextualizar lo anterior y presentar evidencia de los nombres de autores que se han escrito en el presente trabajo, es fundamental la existencia de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta y publicada en 1928, pues en ella se muestran la predilección y la deferencia que la generación de Contemporáneos lleva a cabo en la revisión que hace de la lírica de esa época en nuestro país.

Como ha explicado Guillermo Sheridan, la polémica *Antología de la poesía mexicana moderna* constituye la visión del grupo sobre lo mejor que se había escrito en materia de poesía en México; es la expresión y coincidencia en la percepción de lo que es la poesía para esta generación.

En los primeros textos de Owen que han sido rescatados las alusiones al poeta nayarita Amado Nervo no sólo son frecuentes, sino que parecen determinantes en la novatez de Owen. Por tal motivo se le distingue entre los predecesores de la lírica mexicana que lo influyeron.

Cuando Owen comenzó a escribir en 1920, estaba reciente la muerte de Amado Nervo, ocurrida el 24 de mayo de 1919. El Instituto Científico y Literario se declaró en día de duelo por tal motivo y hubo ceremonia luctuosa en la ciudad de Toluca. Los múltiples lectores, sobre todo lectoras, resintieron tal hecho por ser Nervo el poeta más leído de su tiempo. El autor de *Plenitud*,

Perlas negras, Místicas, Los jardines interiores y el Estanque de los lotos dejó en el ambiente una idea de la poesía muy cercana a los sentidos y sentimientos místicos de quienes pudieron leerlo en esos años a través de las múltiples publicaciones que lo incluyeron entre sus páginas. Owen no fue la excepción. La conservadora ciudad de Toluca le rendía culto disfrutando y sufriendo los musicales versos de dolor, tristeza, asombro, sensualidad y religiosidad del nayarita.

Llama la atención en la *Antología de la poesía mexicana moderna* que la presentación de Amado Nervo parece más una disculpa sobre su inclusión que justificar su presencia en el polémico libro. Los antólogos incluyen lo que distinguen como dos momentos en la trayectoria del nayarita: los poemas de juventud y la carga de moralidad, que agobia, en su poesía madura. Reconocen dos cosas: “Su inquietud artística, dicha en voz baja, íntima, musicalmente grata y la de su madurez religiosa y moralista” (Cuesta, 1985: 78). El moralismo domina sobre la inquietud artística, por lo que reniegan de Nervo aunque no lo excluyen. Al menos para Gilberto Owen, de quien se afirma fue el segundo colaborador más importante en la elaboración de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, es una lectura determinante, como pretendo demostrarlo.

La presencia de Nervo en la obra del rosarino es tan lejana como los primeros textos de Owen. Recordemos que, en diciembre de 1920, Owen escribe el soneto “Confiadamente, corazón...”; pero, además, en las páginas de *Manchas de Tinta*, revista donde

fue el Secretario de Redacción, publica calificativos como “el divino Nervo” y “el poeta monje”, los cuales parecen indicar una afiliación, o al menos revelan un gusto y un conocimiento por lo que Nervo escribió. El texto completo escrito por Owen a propósito del poeta de la “sublime inquietud” es una declaración de fe, de la cual sólo se toma un fragmento para muestra:

Nosotros hemos sentido con el ritmo de sus musicales ritornelos, y hemos meditado con sus pensamientos hondos y consoladores, que traen el aroma de su sencillez y de su plenitud; y también, hemos musitado con toda el alma una oración, escuchando a la Hermana de la fuente que llora una elegía pálida y tenue, con sus piadosas voces de cristal... y esta oración es:

¡Padre Nervo que estás en los cielos...! (Owen, 1920: 12).

Al más puro estilo de Nervo, tal declaración es una identificación. Durante esos años, Owen se muestra un ávido lector de esta poesía mística, de hombre que sufre prácticamente por todo; no sólo incluye poemas de Amado Nervo (“En voz baja”, “Cobardía”, “Tel qu’en songe”) en las revistas donde trabaja, sino que cita versos o palabras del poeta nayarita: “Como en el poema de Nervo, ‘murieron los quién sabe, callaron los quizá’; como en la máquina de escribir de Carniado, las interrogaciones se han quebrado” (Owen, 1922a: 9).

Así se expresa, en *Raza Nueva* (1922), mientras diserta sobre el feminismo en sus “Efemérides triviales”. Owen vuelve a citar al poeta nayarita en su anécdota quevedesca “El muerto que se casó”:

Y a Calimaya fui; la vi, y volvíme una hora después, trayéndome muy adentro, en el romántico y esperanzado corazón, algo de esa impresión de desamparo y de frío, de paz, y de ventura, del que acaba de visitar un cementerio, lo que quiere decir que desmentía el último verso del cantar, ya que, aunque solo por literatura, lo confieso, Nervo y yo amamos “la calva deslumbrante de los difuntos viejos” (Owen, 1922b: 8).

En Nervo, los versos son: “¡Oh muerte! ¡Oh paz! ¡Yo adoro la calva deslumbrante / de los bruñidos cráneos de los difuntos viejos” y el poema se llama “Los difuntos viejos”, de *Los jardines interiores*, publicado en 1905.

La prosa de Owen, de la cual ya se ha advertido el carácter lúdico, es también confesional en lo que a Nervo se refiere, pues revela conocerlo cada vez mejor. En las páginas de *Esfuerzo*, dos años después de su primera confesión, aunque menos afiliado a la estética del nayarita, no deja de proyectar con humor y divertido su juicio o apreciación del nombre y la poesía de Nervo:

Es lógico, digamos más bien natural, que los poetas, o, cuando menos, su nombre, jueguen *foot ball*, ¿caso ustedes creen que Amado no gustaba de los deportes?... ¡fatal equivocación! si no se dedicaba a ellos, no fue por falta de ganas, seguramente, sino por sobra de precaución. Además, un poeta que ha perdido en este siglo su aire de exquisita espiritualidad (ahora la cocinera de mi casa hace “versos”) para ser un completo hombre a la moda, necesita forzosamente saber equitación, perder a la hora propicia un juego de naipes con su suegra, hablar como hombre autorizado de las maquinaciones de Lloyd George, burlarse discretamente de los suspiros románticos de la

señorita neurótica, vestir irreprochablemente a la moda, rasurarse siquiera cada dos días, ponerse los guantes con cierto ademán chic, hablar de *foot* y *base ball*, saber perfectamente el árbol genealógico del caballo que ganó la última carrera, discutir sobre el tratado Lamont-de la Huerta, jugar tenis... en fin, tantas cosas!

Para corroborar lo anterior, y en afán de apreciar el juego que contiene el texto de ese Owen incipiente, juvenil, adolescente, primitivo en su aventura literaria, conviene leerse completo el texto intitulado “Glosario inofensivo, el club de *foot-ball* ‘Amado Nervo’”.

Entre los escritores que menciona o recuerda en sus prosas iniciales, Owen repite más el nombre de Nervo que de cualquier otro. Tiene el tono dogmático de quien cita de memoria los textos fundamentales. Al mencionarlo de manera tan familiar, se distingue de él, pues Owen no está de acuerdo en “ponerse los guantes con cierto ademán chic” —muy contrario al paisaje social de Toluca—, pero puede estar de acuerdo en “burlarse discretamente de los suspiros románticos de la señorita neurótica”, como lo hace en sus crónicas muy emparentadas con la estética mística del autor de *Plenitud*.

Los ejemplos anteriores aparecen en las primeras prosas del sinaloense, pero es en la poesía donde funciona mejor la cercanía entre los dos poetas, más identificados con la temática, a través de los motivos. El parecido no ocurre a nivel formal por las diferencias en cuanto a la calidad en el manejo de la métrica y por la filiación estética. Obviamente Nervo lleva la delantera,

y se espera no cometer una injusticia con Owen al tratar de acercarlos. Ejemplo:

Owen, “Confiadamente, corazón...”, 1920	Nervo, Perlas negras, 1898
Similitud extraña hay entre el cielo, encapotado en funerario manto, y mi alma enlutada... (como un velo doliente y frío, la envuelve el desencanto...) ...falta el sol de un amor que rompa el hielo de su inmensa frialdad de camposanto...!	XXXIII Amiga, mi larario está vacío: Desde que el fuego del hogar no arde, Nuestros dioses huyeron ante el frío; Hoy preside en sus tronos el hastío Las nupcias del silencio y de la tarde.

La cercanía, con variantes temáticas, entre el “larario vacío” de Nervo y “frialdad de camposanto” o “alma enlutada” de Owen se da por el tema de la ausencia y el “frío” que produce. La actitud doliente del sujeto lírico los identifica en lo sentimental y su fervor por las ausencias. Sólo que Owen centra la atención en el símil entre cielo y alma enlutada, mientras que la ausencia de la amada es más íntima para Nervo, pues la sitúa en “el fuego del hogar”; paralelamente, para Nervo se trata del “hastío”, frente al “desencanto”, para Owen. El “fuego del hogar [que] no arde” es equivalente al “falta el sol de un amor”. Es decir, se trata de compartir el mismo sentimiento de abandono, de soledad; sin embargo, la metáfora “nupcias del silencio y de la tarde” hace más brillante al Nervo modernista, en cambio, romántico y tético al primerizo Owen. Pero, lo curioso son los parecidos. Otro caso:

Gilberto Owen, "Canción del alfarero", <i>Primeros versos</i>	Amado Nervo, "Mi verso", <i>Los jardines interiores</i>
Mis dedos saben un conjuro que alumbra la arcilla sombría, y hace brotar al barro obscuro la flor de la luz de la armonía.	que fuera entre mis manos como el barro en la mano genial del alfarero

Nuevamente la cercanía temática, ahora con el motivo del alfarero como creador: en Nervo es el creador de sus versos, en Owen crea la "luz de la armonía" refiriéndose a los objetos creados por las manos del alfarero, más paisajista en éste que en aquél. En Owen es una caracterización, mientras que Nervo acude a la comparación; la primera persona identifica al sina-loense, mientras que para el nayarita la tercera persona es más apropiada. Otro ejemplo más:

Gilberto Owen, "Invernal", <i>Primeros versos</i>	Amado Nervo, "Doctrinando", <i>Los jardines interiores</i>
Fue un minuto trágico, como el en que Raymundo	Y el teólogo de faz de crucifijo de gran melena y de mirar profundo,
Lulio descubrió el seno de su amada inmortal, De su Blanca, roído por el cáncer inundo;	feliz de doctrinar, "¡Oh! Blanca —dijo—,
Fue en una hora infinita, negramente fatal...	Dios es el alma inmaterial del mundo.

Nervo usa la metáfora "El teólogo de faz de crucifijo", expresión referencial más lírica que la opción de Owen, quien no atina más que a poner el nombre de Raymundo Lulio para referirse al mismo personaje. Además, Owen adopta la visión romántica y fatal de Blanca —la del escritor español Gaspar Núñez de Arce—, donde ésta es roída por el cáncer; mientras que en Nervo, Blanca es completamente sensual, tanto, que

dice: "Yo prefiero tus labios... ¡Dame un beso!". A pesar de las diferencias, el motivo romántico los emparenta.

En "Delicta carnis", de su libro *Místicas*, publicado en 1898, Nervo escribió: "Carne, carne maldita que me apartas del cielo". Parece que este verso y esta idea persiguieron a Owen durante muchos años; como castigo o flagelo de esta idea fue rumiando este verso, repitiéndolo —seguramente también atormentado por el significado— hasta que en 1946, cuando *Libro de Ruth* se publica en México (editorial Firmamento), escribe la respuesta a su inquietud y afirma, en oposición al tradicional planteamiento cristiano del nayarita: "Por la carne también se llega al cielo".

Ésta es su mayor toma de conciencia y síntesis de su teología: de carne está hecho el hombre, es su condición de mortal y por ello es posible su redención. No hay pecado si se ejerce la carne con esa idea, ni muestra de arrepentimiento, parece la respuesta a Nervo. Al margen de este diálogo a la distancia entre poetas, parece demostrarse que la influencia de Nervo va más allá de lo inmediato. Cuarenta y seis años hay de diferencia entre estos dos poemarios; muestra de que Owen nunca olvidó al determinante Nervo, quien reaparece en su poesía madura.

El asunto de la carne, muy visible en ambos poetas, también es tratado por otro autor cuyo nombre empezó a crecer a partir de su primera publicación en 1916. Se trata de Ramón López Velarde y su primer libro *La sangre devota*. El segundo libro de este autor, *Zozobra*, se publica en el año en que Owen se inscribe al

Instituto Científico y Literario Autónomo, en Toluca (ICLA). Del primero tuvo noticia a través de *Revista de Revistas*, casa que lo editó. El segundo, 1919, se publica justo cuando Owen se prepara para iniciar su vocación poética.

Pero no sólo la coincidencia de los años liga a Owen con López Velarde. La gran coincidencia es la poesía, la idea de poesía que Owen compartirá conscientemente en años posteriores y de la que ya encontramos rasgos en los primeros poemas que escribe. La cercanía en el tiempo es visible al compartir el hermetismo en la poesía. Pareciera que Owen asimila, atiende y comprende que la poesía es un sistema de claves que aluden a lo que rodea al poeta. No se trata de transcribir, sino de reescribir. La edición crítica de la obra poética del zacatecano, coordinada por José Luis Martínez (*Obra poética* de 1998), así como los múltiples estudios que sobre ella existen —tal es el caso de los incluidos en la edición de José Luis Martínez— son la mejor prueba del hermetismo de Velarde, a quien los críticos se aproximan llenos de explicaciones e interpretaciones a las diferentes referencias que contiene *Zozobra*, así como la cantidad de notas que exploran las posibilidades de sentido que cada poema tiene. Son claves que dan cuenta de un sistema estético que apunta en dos direcciones: hacia el hermetismo y hacia el universalismo.

El hermetismo como lo más sobresaliente de un lenguaje sintético y simbólico, distante del lenguaje referencial que es claro y directo. Cada verso contiene un sinnúmero de posibilidades de interpretación que cuando son inteligentes son razonables; pero

sobre todo imprime ese aire de misterio, de duda o adivinanza, reconstruido, disminuido o revalorado por los significados que cada símbolo empleado puede tener en la vida cultural o en el entendido de cada lector. Es el juego del autor que responde a un sistema de creación literaria, a la idea de que la poesía es un mecanismo indirecto para decir más de lo que comúnmente decimos. Es también un modo de ocultar, elegantemente —como los gentiles caballeros—, lo que dicho de otro modo es vulgar y reducido. Ahí está lo importante de la creación artística: decirlo de tal manera que la situación a la que se refiere sea elegante y atinadamente dicha. La elegancia está ligada a la tradición, a lo propio, a los cánones y reglas construidos y aceptados como el lenguaje de la poesía y lo que de universal tiene este lenguaje.

Lo otro, lo universal en López Velarde, ya es mucho más claro en *Zozobra*. Es lo particular, pero tan particular que resulta común o propio de todos los hombres en todos los tiempos. Lo propio es convertido así en ajeno por ser compartido: ya no sólo mío.

Estas nociones, hermetismo y universalismo, son las coordenadas mayores que ligan a Owen con López Velarde, pero en etapas maduras. Por lo pronto, en Owen es aspiración, tendencia o rumbo. López Velarde muere en 1921, cuando Owen escribe los *Primeros versos*: uno termina, cuando el otro inicia. Es entonces cuando Owen escribe uno de sus primeros versos herméticos:

En la bruma se pierde la lejana
montaña tutelar [...]

(*Confiadamente, corazón...*)

Por el contexto de este verso sabemos que el paisaje que describe es la imagen de El Nevado de Toluca, pero en ellos forja su visión personalísima de lo que para él representa el valle de Toluca, en el que destaca el Xinantécatl: el lugar que le da cobijo y tutela durante su adolescencia. La parte biográfica de estos versos es similar a la que años después reconstruirá durante el trayecto del marino cojo: “Y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán” (*Día tres*). El hermetismo de “Sindbad el Varado” ya se perfilaba en los años iniciales de lírica búsqueda:

Amigo Recuerdo, manso anacoreta
parlanchín: no me hables ya de los que han muerto

Los temas como la provincia (“Ya el jardín pueblerino, que nos daba / el amparo de su romanticismo”), los valores o principios religiosos (“Tú, Nuestra Señora Dulzura, hazme bueno / y casto, y ahorca los siete milanos / de mi instinto sórdido”), y la mujer —que por esas fechas son también temas de Owen— en realidad los separan. No se puede identificar la provincia, la sagrada provincia de Velarde con el provincianismo desarraigado de Owen. Para Velarde, la provincia lo es todo; para Owen, es una circunstancia. Mientras que el primero está plenamente identificado con su Jerez, Zacatecas, Owen resiente su origen en el lejano Rosario, Sinaloa, pero ya va en su recorrido por otros lugares a los que llega por ajenas voluntades, lugares con los cuales tampoco se identifica.

La poesía de Owen de esos años, que formalmente muestra preocupación, está lejana de la sinceridad (“Dulzura: tú dales alas a mis larvas / porque mi amor sea abeja, como el / amor de ella es miel”). Mientras que a Velarde le escurre la entrega y la pasión por su tierra, sus principios y sus mujeres. Por ellos escribe su poesía y quizá por ello los poemas primeros de Owen no sean tan buenos, a pesar de las atinadas imágenes y metáforas que contienen. Finalmente, Owen es un desarraigado y eso le duele ante la presencia de la poesía velardiana. No puede amar igual ni es ése su camino. Owen habrá de buscar la universalidad fuera de la provincia, justamente donde Velarde ubica las “flores negras”. La sensualidad contenida en la poesía de Velarde no tiene cabida en la de Owen. Las imágenes aromáticas, prístinas del paisaje diurno o nocturno, la mirada en los detalles de su mundo, las manos, el rebozo, los domingos, el seminario, los amigos, Águeda o Fuensanta, a cuya vida está ligada, contrastan con las de Owen, donde la distancia que el poeta y su objeto establecen es más fría que cálida, a pesar de los buenos términos.

Aunque los acerca el asunto de la provincia, lo verdaderamente velardiano no está en el pasado sino en el porvenir de Gilberto Owen, en lo que habrá de asimilar como poesía; tampoco está en los temas, pues lo que para Velarde es arraigo para el otro es desarraigo. Y sin embargo, Owen emula a Velarde en sus temas, y percibe, en la grandeza del zacatecano, las virtudes poéticas del hermetismo y el universalismo.

En Owen es más o menos común asimilar características formales y temáticas que toma como modelos y a partir de ellos escribir su propia poesía. Desde luego que una vez visualizados y asimilados establece similitudes que difícilmente se reconocen. Es un adolescente curioso que en el terreno de la poesía se propone escribir lo suyo, muy a pesar del modelo. De modo que es posible encontrar muchas resonancias de otros poetas y poemas en los versos de juventud. Sorprende el caso de “No me pidas, Amiga...”. Todo el poema gira en torno al abandono de la amada (“la trivial aleluya de otros días / se apagó en mi fracaso de rosales”), de los recuerdos con la amada en el “balcón oliente al primitivo / aroma de sus manos” y en el “jardín pueblerino”. El sujeto lírico reconoce que la amada se fue “como demente / golondrina que busca sin reposo / el sol”. La situación amorosa cambió con la desaparición de la amada, ahora “en mis corvinas / elegías sólo vibra el desencanto”. La resonancia de Poe vibra en este último verso que alude a la elegía famosa de “El cuervo”. Éste es convertido en una golondrina en el poema de Owen, que desde luego lo hace distante de la oscura y sonora figura que visita al enamorado del poema de Poe. Sin embargo, la elegía mencionada por Owen es una composición lírica de tipo fúnebre, de modo que “corvinas elegías” es la alusión al poema donde el sujeto lírico de “El cuervo” lamenta la muerte de Leonor. Así, la elegía de Poe se convierte en motivo literario para escribir una elegía temáticamente emparentada, pero más acorde con el sentimentalismo y regionalismo del mexicano.

Después de salir de Toluca, Owen mantuvo vínculos con el viejo ICLA. Así lo prueba el hecho de que en 1927 fuera comisionado por José de J. Núñez Domínguez y Rafael Heliodoro Valle para ser el contacto entre el Instituto y la comisión que festejaría el Centenario del nacimiento del poeta Salvador Díaz Mirón. Tal es el marco desde el cual Owen inicia su reflexión sobre Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios; el propio poeta rosarino construye la imagen que nos lo presenta mirando el viejo edificio que fue su escuela, valorando —cuatro años después de su salida de Toluca— lo que había sucedido durante su paso por las aulas del Instituto.

Esta reflexión tiene un año preciso: “Fue hacia 1927, cuando se acercaba el centenario de mi cárcel y pretendía un regreso a ella, hijo pródigo siempre fracasado, que me encontré con Lope y me detuve a descansar, afuera, en lo que tanto había condenado desde adentro” (Owen, 1979: 204). Es característica de Owen —tanto en verso como en prosa— la acumulación de datos en muy poco espacio, y, además, insinuados; aquí se refiere a un hecho que efectivamente sucedió en 1927 y que prueba mi lectura de este ensayo. En 1827 se expidió el decreto para la creación del Instituto Científico y Literario; además del contexto de fiesta que se vivía en la capital del estado, Owen informa de sus pretensiones de regresar a Toluca, un año antes de que su vida se orientara hacia Estados Unidos, lo cual nos revela una doble situación: el deseo de ir de un lugar a otro —que fue característico en su vida— y, lo curioso, que Owen pensaba regresar a Toluca. La simple consideración del regreso

a la provinciana capital sorprende, porque Owen satisfizo su propósito de llegar a la Ciudad de México, de la misma manera que lo hizo cada vez que llegaba a un nuevo domicilio, siempre a la aventura y al goce que le proporcionó el viaje, como tema y como forma de vida.

Muchos años después del periodo juvenil, en Bogotá —a los 31 años de edad y 12 después de que saliera de Toluca—, al inicio de su madurez como poeta, lejos en el tiempo y la distancia, Owen rememora el inicio de su formación literaria, en la que destaca dos periodos: el que corresponde a los años de 1920 a 1923 y el segundo, cuando ya en la Ciudad de México conoce a sus compañeros de la generación de Contemporáneos, de 1923 a 1928. Estas fechas no dejan de ser arbitrarias, pero son útiles para ubicarnos en el viaje o trayectoria literaria que, a la par de su vida, son significativos para explicar la consolidación de su poesía.

En Bogotá, Owen escribe un ensayo cuyo motivo central es el escritor español Lope de Vega; de paso, le sirve para repasar la transformación que como escritor tuvo en sus años juveniles. Desde luego, el ensayo sobre Lope de Vega,¹ como mucha de la escritura oweniana, es un autorretrato, juego que

¹ El ensayo “Motivos de Lope de Vega” fue dado a conocer en México por Luis Mario Schneider en *El Sol de México en la Cultura*, Suplemento Cultural núm. 197, fechado en la Ciudad de México, DF, el 9 de julio de 1978. Sin embargo, fue publicado por primera vez en una página de *El Tiempo* de Bogotá, Colombia, el 16 de marzo de 1935. El título de dicha página es *Suma de ocios*, firmada por Gilberto Owen e integrada por dos textos diferentes: “Nota al título” y el ensayo ya referido: “Motivos de Lope de Vega”.

se sugiere desde el inicio, con la alusión a Rembrandt, lo que es una invitación a leerlo como el repaso de dos momentos de su trayectoria literaria: a) el reconocimiento de haberse iniciado con Góngora —señalamiento que hoy me parece una presunción que oculta el deseo de escribir como su maestro Villarello—, de quien aprende la importancia de la forma y las virtudes del latinismo y algunas figuras retóricas del barroco, y b) su encuentro con la libertad formal, añorada entonces sin saberlo, pero aprendida más tarde, en otros mundos y con otros autores, principalmente Marinello y —desde luego— Lope de Vega. Es decir, Owen reconoce el inicio de su formación literaria, pero también su necesario rompimiento.

El ensayo está dividido en tres partes: “Prisión del orden”, “Catálogo de diatribas” y “Rompí mis cadenas”. De acuerdo con la versión periodística publicada en 1935, la disertación sobre Lope de Vega comienza con “Prisión del orden”, donde de entrada anuncia: “Salí de Góngora como de una cárcel —siguiendo a Marinello—, ‘con el juramento de vivir en libertad’” (Owen, 1979: 200). Esta cárcel, que geográficamente es Toluca y literariamente el Góngora de su profesor de retórica —según la nota autobiográfica publicada en 1933: “Hice versos gongorinos y salté a México” (Owen, 1979: 197)— describe la norma literaria con la cual escribe sus primeros versos y se autocritica: “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” (Owen, 1979: 201). Primer momento de franqueza, pues realmente, como poeta, nació en ese romanticismo que rechaza, aunque fácil es afirmarlo *a posteriori*.

Su visión autocrítica le permite retratarse como un aprendiz de brujo que se divide entre la iniciación —la prisión gongorina— y la libertad, menos formal y más conceptual, aprendida posteriormente y reafirmada en su recién adquirida visión de Lope.

“Catálogo de diatribas”, el segundo segmento del ensayo, es un recorrido por los primeros contactos de Owen con Lope. Es su primera mirada al vasto mundo literario producido por Lope y su contraste con los pocos títulos escritos por Owen. Así, Lope es un “latifundio sin mojones” (Owen, 1979: 202) que el rosarino mira figurativamente desde su prisión a través de unos cristales: ve lo vasto a través de los cristales del mundo reducido y limitado que es su cárcel, sus límites en cuanto a conocimiento del ejercicio literario y cantidad de obra producida. Un provincianismo frente a lo universal de la obra de Lope: “Allá iba Lope, pidiendo que le ensillaran su ‘potro rucio’, y desde mi ventana se le volvía ‘asno rucio’ sin remedio” (Owen, 1979: 202).

La metáfora de la ventana que Owen usa para referirse a la prisión en la que se encontraba viene acompañada de otros términos que la completan: clausura, “desde mi clausura”; cristales y postigo, “los cristales de mi postigo”. Ese lugar suyo, pequeño y encerrado —al que habría de renunciar para adherirse

al universalismo que pregonaron los Contemporáneos—, limitado a lo que alcanza a ver por la ventana, reducido todavía más a lo poco y mal que puede percibir por los cristales del postigo —forma de referirse a lo insuficiente de su aprehensión de Lope, aunque adivinaba su grandeza; es una metáfora de su formación literaria en el Instituto Científico y Literario: “Lo cómico de aquel maestro mío de Literatura en el Instituto de Toluca, sordo y zurdo, contribuía a ello, cuando quería infundirme un amor a Lope que él mismo no sentía” (Owen, 1979: 202).

Ésa fue su cárcel mientras escribía en Toluca, lo cual explica por qué la segunda parte del ensayo sobre Lope se intitula “Catálogo de diatribas”, pues constituye una serie de denuestos en respuesta a diversas experiencias vividas en el Instituto. Esta segunda parte, además, está nutrida de enigmas, juegos fónicos y asociaciones entre el listado de obras escritas por Lope de Vega y la lectura-enseñanza que Owen desprende de cada una de ellas. En lugar de describir el contenido de las obras o versos que menciona —la forma simple—, juega con las referencias:

El santoral de sus comedias nos olía a posible chamusquina de la Inquisición, leyéndolo profesión de fe mahometana (“celebren chusmas moras nuestros cantos de cigarras”), y veíamos cómo en aquel mundo se iban a las manos Lot y Lamec por la paternidad de Ylec, y les echábamos encima a Joab, Jafet, Jacob y el rey Acab (Owen, 1979: 203).²

² Los personajes referidos en la cita anterior como pobladores del mundo de Lope de Vega se encuentran en dos poemas: el soneto 200 del madrileño y el poema en que Góngora le contesta.

O cuando se divierte con el sentido, juega con las palabras y sus sonidos: “pelo de esta Marta es”, aparente absurdo hasta que se lee a manera de palindroma silábico: “esta Marta es de Lope”. La poesía es un juego creativo cuya característica principal está en el lenguaje mismo, en sus posibilidades lúdicas y de sentido.

Lope de Vega es grande a los ojos de Owen, quien sólo puede reconocer esta grandeza a través de términos que lo invoquen: “Insolente poeta tagarote” (Owen, 1979: 203), de ahí el reclamo a su viejo profesor.

“Rompí mis cadenas”, título de la última parte del ensayo, es la metáfora más común para referirse a la libertad, a la libertad personal y a la de su escritura posterior como una sucesión de decisiones que son a la vez metas y puntos de partida —“la libertad es una sucesión de cárceles” (Owen, 1979: 204)— o bien, en términos que atribuye a Gide: “Cada libertad es provisional y no consiste sino en elegir la propia esclavitud o al menos la propia devoción” (Owen, 1979: 204).

Hasta aquí su consideración del primer momento en su evolución literaria. La etapa en que se percibe en ese momento, en 1935, es otra. Difiere de la escritura que practicó en los primeros años de la década de los veinte, doce años después incorpora a su poesía los aspectos ejercidos por los poetas del barroco.

Muy a su pesar, entre el dilema de Lope o Góngora, Owen explica su ejercicio literario reconociendo que —aun en su similitud con Lope—, en su seguimiento a este escritor, él

no ha dejado de asimilar y de ejercer la propuesta literaria de Góngora, proponiéndonos así los dos ejes de la poesía oweniana: la libertad formal de Lope y los herméticos giros expresivos de Góngora:

Existía aún, para conturbarme y abismarme, lo desmesurado, lo infinito de la parcela del Fénix. Todavía viejo prejuicio gongorino, lo que mi vista y mi razón no sujetaban me irritaba. Yo quería mis dioses comprendidos, y quería poder echármelos a la espalda cuando ardiera Troya, y acariciarlos en la noche, cuando perdidas las llamas del incendio sólo pudiera verlos con cada poro de mis dedos y de mi deseo (Owen, 1979: 204).

Pero esto no lo aprendió en Toluca. A los 19 años de Owen, Lope de Vega es un desconocido. Son otros autores, otro el momento y otra la percepción de la poesía. A los 19 años se entiende la mirada introspectiva, local, nacionalista, finalmente romántica. Pero ser romántico a los 35 no va con Owen. Por lo anterior, queda claro el olvido intencionado de los primeros poemas por él escritos, pasos necesarios, importantes, en la evolución de su poesía. Así que el salto que Owen da de Toluca a la Ciudad de México es también un salto literario que lo obliga a dejar el modernismo y su nómina de escritores, principalmente de lengua española, para acercarse a otras literaturas, a otras formas y otros autores también determinantes en la evolución de la poesía del poeta que ha sido motivo de estas páginas.

Bibliografía

Ayala López, María Lucina y María Antonieta Rosales Carmona (1997), *Los estudios literarios en el Instituto Científico y Literario del Estado de México (1900-1920)*, tesis, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Cuesta, Jorge (1985), *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, Lecturas Mexicanas núm. 99. Primera edición 1928.

Navarro, Luis Alberto (1995), "Gorostiza, Novo, Owen: seis poemas no coleccionados", en *Periódico de Poesía*, Nueva Época, núm. 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Nacional de Bellas Artes, invierno 1995-96: 85.

Nervo, Amado (2006), *El libro que la vida no me dejó escribir*, México, Fondo de Cultura Económica / f,l,m, / Universidad Nacional Autónoma de México.

Owen, Gilberto (1920), "Al divino Nervo", en *Manchas de Tinta*, núm. 1, Toluca, 30 de mayo, p. 12.

——— (1922a), "Efemérides triviales", en *Raza Nueva*, revista quincenal ilustrada, núm. 1, Toluca, 3 de junio, p. 9.

——— (1922b), "El muerto que se casó", en *Esfuerzo*, núm. 1, Toluca, septiembre 17, p. 8.

——— (1923), "Canción del alfarero", en *Revistas literarias mexicanas modernas, edición facsimilar de La Falange 1922-1923*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 340-342.

——— (1941), "Tres versiones superfluas", en *Amistad. Cuadernos trimestrales*, núm. 1, octubre, Bogotá, Bolívar.

——— (1953), *Poesía y prosa*, ed. de Josefina Procopio, pról. de Alí Chumacero, México, Imprenta Universitaria.

——— (1957), *Primeros versos*, Toluca, Cuadernos del Estado de México.

——— (1958), *Primeros versos*, en Ernesto Higuera, *Antología sinaloense*, vol. I, Ediciones Culturales del Gobierno del Estado de Sinaloa, pp. 317-325.

——— (1965), "No me pidas, amiga...", en Luis Mario Schneider, "El poema olvidado, primera antología de los Contemporáneos", en *El Rehilete*, núm. 13, abril, México, pp. 25s.

——— (1979), "Primeros poemas", en *Obras*, ed. de Josefina Procopio, pról. de Alí Chumacero, recopilación de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1ª reimpresión, 1996.

Pérez Gómez, Gonzalo (1979), *La Biblioteca Pública de Toluca*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

Otras publicaciones del área

Humanismo mexicano del siglo XX, tomos I y II, Alberto Saladino García (compilador).

Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana, Carmen Álvarez Lobato (coordinadora).

La mirada propia y la ajena en las reseñas de la revista Contemporáneos, Celene García Ávila (coordinadora).

Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935), selección, prólogo y notas de Celene García Ávila y Antonio Cajero.

Miradas a la ciudad, la representación del imaginario urbano en el discurso latinoamericano de mediados del siglo XX, Guadalupe Isabel Carrillo Torea.

En la tierra del quetzal (ensayos y entrevistas reunidos sobre Miguel Ángel Asturias y su obra), Saúl Hurtado Heras.

¡Ay!, qué bonito es volar: representaciones contrahegemónicas de la brujería en Latinoamérica, Saúl Hurtado Heras, Lino Martínez Rebollar, Guadalupe Melchor Díaz y Gabriel Hernández Soto.

Édgar Allan Poe en Malinalco, Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza y Francisco Javier Beltrán Cabrera (coordinadores).

Con el indiscriminado uso a lo largo de los años, el término intertextualidad ha ido perdiendo el significado que puede apreciarse en los trabajos de Kristeva, Barthes y otros posestructuralistas franceses de finales de los sesenta y principios de los setenta. Actualmente, es imposible establecer una única definición de este concepto, ni siquiera dar cuenta cabal de los distintos usos e interpretaciones que ha recibido; sin embargo, nos hemos interesado por abordar una de las numerosas polémicas al respecto: ¿es la poesía monológica?, ¿o puede ser leída desde la polifonía?, ¿o al menos como una construcción dialógica?

Por supuesto, concluimos que la poesía es dialógica y hasta polifónica; el propio Bajtín especificó que la dialogía y la polifonía podían rebasar el ámbito de lo textual para incluir "imágenes de otras artes" (Bajtín, 1981: 258). También dijo que la dialogía es parte de la propia lengua; por lo cual, toda enunciación es dialógica en principio. Invitamos al lector a sumarse a la polémica, no sólo leyendo nuestros textos, sino —mejor aun— replicándolos.

