

“Canción del alfarero”: ecdótica oweniana

“Canción del alfarero”: owenian ecdotic

NILDA DAMARIS BECERRIL PÉREZ¹

Resumen. Se analizan dos ediciones del poema “Canción del alfarero” de Gilberto Owen; una de ellas publicada en la revista *La Falange* de 1923 y la segunda en 1979, por el Fondo de Cultura Económica. Esta última presenta cambios importantes en la puntuación y orden de las estrofas, lo que altera el sentido del poema. A través de un estudio formal se ubican las diferencias para demostrar que la edición original es la de 1923 pues, además de ser revisada por Owen, la coherencia de las estrofas y su idea es constante, lo que no ocurre con la edición de 1979.

Palabras clave: Owen, Contemporáneos, ecdótica.

Abstract. This essay analyses two different editions of the poem “Canción del alfarero” (“Potter’s Song”) by the Mexican poet Gilberto Owen. The first version was published in 1923, and the second in 1979. This last one shows important modifications—in the sequence of the verses and punctuation—that change and complicate the general meaning of the poem. Through a formal analysis of both editions it is shown that the original version is the one of 1923, not only because of the coherence of the verses’ sequence and the topic, but also because it was approved by Owen himself.

Keywords: Owen, Contemporaneos, Mexican poets, Ecdotic.

*Mis dedos saben un conjuro
que alumbra la arcilla sombría,
y hace brotar al barro oscuro
la flor de la luz de la armonía*

Gilberto Owen, miembro del destacado grupo Contemporáneos, fue un escritor excepcional, cuyo dominio de la lengua poética se manifestó desde temprana edad. A lo largo de su existencia, habitó en distintos países, y en cada lugar editó o colaboró con periódicos y revistas culturales. Hombre

¹ Becaria de investigación de la Universidad Autónoma del Estado de México. Correo electrónico: frog_dada@hotmail.com

entregado a la vida, ejerció la diplomacia y fue padre de familia, de manera que su producción literaria fue publicada de manera esporádica y además con escasa difusión.

Poco antes de su muerte, en 1952, Owen preparó junto con Josefina Procopio la edición de su *Poesía y prosa*, publicada en México, 1953, por la Imprenta Universitaria. La acogida de este material, su carácter de revelación del gran poeta, se manifestó en el agotamiento de la edición. En 1957, el Gobierno del Estado de México publicó un cuadernillo con los *Primeros versos*, escritos por Owen a principios de los años veinte, cuando era alumno del Instituto Científico y Literario, actual Universidad Autónoma del Estado de México. En 1979, el Fondo de Cultura Económica editó las *Obras* de Gilberto Owen, a partir de la edición de 1953, añadiendo los versos de la de 1957 y otros materiales recuperados en distintas fuentes.

Sin dejar de reconocer el mérito de la edición de 1979, los estudiosos del poeta rosarino han señalado la necesidad de revisarla y preparar una nueva.² En el marco de tan ambicioso proyecto, este artículo aporta razones para valorar las decisiones ecdóticas en lo concerniente a “Canción del alfarero”, uno de los primeros poemas de Gilberto Owen.

Las dos versiones

El poema “Canción del alfarero” se publicó por primera vez en 1923 en la sección de “Poesía de América” de la revista *La Falange*, dirigida por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano; la otra edición, póstuma, es la del Fondo de Cultura Económica que data de 1979 a cargo de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. En la edición de 1979, “Canción del alfarero” se incluye en el apartado de *Primeros poemas*, que contiene ocho composiciones, siete de las cuales corresponden a la publicación de 1957 de los *Primeros versos*, escritos en la ciudad de Toluca, conservados por Rafael Sánchez Fraustro, amigo de Owen, y editados en la colección “Cuadernos del Estado de México” bajo el auspicio del Gobierno de dicha entidad.

Cabe señalar que en las obras de Owen editadas por la Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1953 no se incluyen los *Primeros versos*, por disposición del mismo Owen. Así se señala en la advertencia de Josefina Procopio: “Esta edición se hace conforme al deseo de Gilberto

² Vicente Quirarte está a cargo de esta labor, comisionado por la UNESCO. Entre sus colaboradores de tiempo atrás se encuentra Francisco Javier Beltrán Cabrera, corresponsable del proyecto de investigación financiado por la Universidad Autónoma del Estado de México que permitió la generación de este artículo.

Owen quien, poco antes de su muerte en Filadelfia el año pasado, me dió autorización escrita para que editara su obra” (Owen, 1953: VII).

Al comparar las dos ediciones (1923 y 1979) en las que aparece “Canción del alfarero”, podemos observar disonancias en la construcción del poema. El orden de las estrofas es alterado, además de que la puntuación es “corregida” o modificada para lograr a una versión más actualizada; con esto, el sentido del poema presenta notorias variaciones y, por supuesto, una diferencia interpretativa que demostraré en las próximas páginas.

El punto de partida es la interrogante que genera el cotejo de las dos versiones: ¿por qué los compiladores de los textos de la edición de 1979 —Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Shneider e Inés Arredondo— publicaron otra versión del poema, diferente a la de la edición de 1923, con otro orden y otro sentido?

Sorprende que la diferencia de 56 años entre una y otra publicación no haya sido motivo para que en la edición de 1979 se informara de los cambios que sufre el poema; tampoco se explica si Owen modificó la versión original, lo cual no parece probable, pues el cambio se habría reflejado en la edición de 1953. Ante la duda que despiertan las diferencias entre las dos versiones de “Canción del alfarero”, me permito sostener que la versión publicada en *La Falange* es la auténtica u original, por las diferentes razones que a continuación expongo.

La primera razón, la más simple, es que “Canción del alfarero”, en la versión de *La Falange*, fue revisada por Gilberto Owen. En la contraportada de la revista sus directores dejaban claro que no se hacían responsables de la opinión y ortografía de los autores, situación que legitima mi pregunta: ¿por qué no respetar el orden estrófico y de puntuación, si esa edición fue revisada por el poeta conforme a su criterio?

La siguiente razón para considerar como la versión auténtica del poema la editada por *La Falange* es que la visión costumbrista y local, parte esencial del poema, coincide con otros poemas escritos por Owen durante su estancia en Toluca. En 1917 Gilberto Owen se encontraba en la ciudad de Toluca realizando estudios de educación primaria; en 1919 se inscribió en la secundaria —entonces en el Instituto Científico y Literario del Estado de México—; posteriormente trabajó en la Biblioteca Pública de Toluca, desde abril de 1921 hasta de agosto de 1923, fecha en la que oficialmente dejó la capital mexiquense para fijar su residencia en el Distrito Federal.³ De acuerdo con lo ya señalado, “Canción del alfarero” fue

³ Esta información procede de Francisco Javier Beltrán Cabrera, quien ha revisado los archivos de la ciudad de Toluca y cuenta con reproducciones de los documentos institucionales donde se registra cada una de las actividades aquí referidas.

publicado en septiembre de 1923 en *La Falange*, revista editada en la Ciudad de México. ¿Cómo llegó el poema a la revista? Aún no se encuentra un nexo claro, pero se sospechan relaciones previas con personas cuyos nombres son ahora inseparables de Contemporáneos.⁴

La anterior cronología permite suponer que “Canción del alfarero” fue escrito en Toluca; pero hay más elementos para fundamentar esta suposición, como es la presencia de imágenes alusivas a experiencias de adolescente, similares a las de sus *Primeros versos*, el tema⁵ e incluso el tono provinciano con que alude a la gente, a las iglesias y al clima:

“No me pidas, amiga...”

Y debe ser así. Ya la casona,
marco de mis ensueños, está en ruinas,
y con su rubio absurdo ya festona
la yedra aquel balcón, que de divinas
pláticas los recuerdos aprisiona.

“Canción del alfarero”

Y en un corredor de casona
de aldea, mis tiestos serán
reloj en que una solterona
cuenta los mayos que se van...

Por si las razones anteriores fueran subjetivas para considerar la primera versión como la original, y ante la falta de evidencia que pruebe la indicación directa de Owen para los cambios señalados, hemos acudido a la objetividad del análisis literario, según el modelo que se deriva del concepto de función poética establecido por Roman Jakobson (1984): fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico. A partir de los elementos de análisis, me referiré a la forma y el fondo de “Canción del alfarero”, en ambas ediciones, para justificar mi planteamiento y, a la vez, revelar la importancia de los diferentes criterios ecdóticos en ambas versiones del poema.

Para efectos de la exposición del análisis me referiré a “Canción del alfarero” por sus ediciones. Llamaré primera versión a la que se publicó en la revista *La Falange* en 1923 y segunda versión a la que aparece editada por el Fondo de Cultura Económica en 1979.

⁴ Además de lo señalado por Guillermo Sheridan (2003), Miguel Capistrán tiene la hipótesis de que Gilberto Owen y Jorge Cuesta se conocieron en Córdoba, Veracruz, antes del famoso encuentro en el Distrito Federal.

⁵ Indudablemente, el tema de “Canción del alfarero” hace referencia a Metepec —municipio colindante con Toluca—, famoso por sus productos artesanales de barro, material que se ha trabajado en la región desde el periodo preclásico hasta la fecha (Chávez, 2000: 105ss).

Nivel fónico fonológico

En este nivel, que se refiere de manera primaria a la armonía entre los fonemas que conforman las palabras, así como su presencia y distribución dentro de una unidad sintáctica, tendremos que recordar aquellas figuras retóricas que acústicamente ciñen la lengua.

“Canción del alfarero” parece resolverse la unidad poética, pues el título aclara que es una canción. Generalmente conformada por estrofas de seis versos, “la unidad estrófica de la canción es, muy frecuentemente, la *estancia* o *estanza*, formada por versos de ambos metros (heptasílabos y endecasílabos) combinados al gusto del poeta” (Valencia, 2000: 167). Los metros a los que hace referencia Henoc Valencia son heptasílabos y endecasílabos, rigidez estructural propia de las canciones del Siglo de Oro español. Con el tiempo, estas formas se fueron modulando hasta simplificarse a la unión de metros a gusto del poeta, como puede apreciarse en el poema de Gilberto Owen, que no tiene estrofas de seis versos, ni heptasílabos ni endecasílabos, como en la *estanza*; lo único que se puede discernir es que está hecha a gusto del poeta y que su curiosa estructura se repite, según veremos a continuación.⁶

El poema, en ambas versiones, consta de dieciocho estrofas isométricas, de las cuales diecisiete son cuartetos —cuatro versos de arte mayor— que están encabezados por un dístico. Los versos tienen rima cruzada, consonante, exceptuando cuatro de ellos con rima asonante.⁷ Al analizar el número de sílabas que tiene el poema descubrimos que los versos son eneasílabos.

Los versos de nueve sílabas no son de uso común, los antecedentes de esta forma versal datan del siglo XIII en la literatura española;⁸ algunas canciones del

⁶ En su trabajo sobre el “Madrigal por Medusa”, Alfredo Rosas (2005) ha demostrado que Owen conocía la preceptiva clásica, de manera que intituló “madrigal” a la antítesis temática de esta forma lírica, conforme a uno de los recursos poéticos owenianos más frecuente: la inversión. El título de “Canción del alfarero”, muy anterior al “Madrigal por Medusa”, se inscribe en la etapa oweniana de inicio de ruptura con los parámetros escolarizados: “Yo no soy capaz de escribir así, porque una vez nos peleamos don Felipe N. Villarelo, mi profesor de retórica y poética, y yo. Se atrevió a decirme que mis versos en latín estaban bien, pero que era ‘un latín de cocina’, y en el mismo instante me dediqué a lo que tanta gracia llaman verso libre” (Owen, 1979: 292).

⁷ Los versos que tienen rima asonante son: *Sahumador de iglesia preclara / que retorcerá su plegaria y porque al decorarlo pondré / o una chinaca por musmé*. En el primer caso es paroxítona y en el segundo oxítona. Estos versos son iguales en ambas versiones, los primeros se ubican en la quinta estrofa; los segundos, en la edición de 1923, se encuentran en la estrofa doce y en la edición de 1979 son parte de la estrofa siete.

⁸ *Razón de amor* es un ejemplo claro del uso de los eneasílabos: “Qui triste tiene su corazón / benga oyr esta razón” (Valencia, 2000: 60).

siglo XVI eran compuestas por eneasílabos, pero siempre acompañados de octosílabos o decasílabos (Navarro, 1959: 79); entrado el siglo XIX, según Marcelino Menéndez y Pelayo este tipo de verso era “duro, ingrato, desapacible al oído y por lo mismo poco usado”. Para el siglo XX, Plancarte (1954: 177) afirma que “los modernistas fueron quienes lo levantaron del olvido”.

En el poema de nuestro estudio, los eneasílabos están organizados en cuartetos, lo que nos permite valorar la compleja construcción poética de Owen. Los cuartetos son la composición típica de las dos primeras partes del soneto —además, se usa un cuarteto como estrofa independiente—; son versos de arte mayor, es decir, de más de ocho sílabas. Los eneasílabos de “Canción del alfarero” son cuartetos, excelentes en su métrica y debieran ser apreciados por lo inusual, difícil y buen trabajo de Owen.

El poema es polirrítmico, sólo mantiene el acento fijo en la penúltima sílaba, las demás se distribuyen según la combinación de las palabras o a discreción del poeta. Los acentos en la octava sílaba son necesarios por la forma de los versos, generalmente en los eneasílabos, por la concreción de sílabas nones, la musicalidad se vierte siempre en las sílabas pares por efectos del uso de la lengua y del ritmo, que en este caso es de canción, es decir, hecha para adaptarla a una partitura.

El poema “Canción del alfarero” es modificado en los acentos gráficos, las comas, las retenciones y otros elementos gramaticales que en la segunda versión se omiten o se agregan. En la página siguiente puede verse un cuadro que enlista, obedeciendo el orden del poema, dichas diferencias.⁹

Como puede observarse, hay trece cambios en los signos de escritura, doce de los cuales corrigen erratas o adecuan la escritura a la norma vigente. Sólo la diferencia entre el verso 20 en la primera versión y 32 en la segunda implica cambio de sentido: sin la coma la exclamación se lee como el complemento directo del verbo *nacerá*; con la coma el sentido de la exclamación es de aposición.

Nivel morfosintáctico

Una vez que notamos la similitud en los resultados acústicos del poema, acudimos al análisis del nivel morfosintáctico para estudiar la construcción en ambas versiones. Los metataxas (figuras de construcción) permitirán comprobar que el

⁹ Cabe señalar, además, que en ambas versiones —versos 29 y 41, respectivamente— se omite el tilde de la palabra *tahúr*. También en ambas versiones se cierran signos de admiración que nunca se abrieron, al estilo de la escritura en lenguas como inglés y francés; caso de los versos 62 y 70.

Primera edición 1923	Modificación	Segunda edición 1979
Título: “CANCION DEL ALFARERO”	Tilde en mayúscula	Título: “CANCIÓN DEL ALFARERO”
V.3. Mis dedos saben un conjuro	Cambio de mayúscula a minúscula	V.3. mis dedos saben un conjuro
V.11. Con un temblor de fé en mi mano	Elisión de tilde en monosílabo	V.11. Con un temblor de fe en mi mano
V.20. nacerá ¡cacharro sonoro	Se agrega coma antes de la exclamación	V.32. nacerá, ¡cacharro sonoro
V.38. cuenta los mayos que se van....	Se corrige el número de los puntos suspensivos	V.50. cuenta los mayos que se van...
V.54. un palacio provincia-no....	Se corrige el número de los puntos suspensivos	V.54. un palacio provincia-no...
V.66. de alumbrar el negro terrón....	Se corrige el número de los puntos suspensivos	V.66. de alumbrar el negro terrón...
V.40. —¡loco de amor!— llegue a encender	Se agrega coma después de la incidental	V.20. —¡loco de amor!—, llegue a encender
V.59. y, —por la luna alucinante—	Se suprime la coma antes de la incidental	V.59. y —por la luna alucinante—
V.62. del noble cisne girovago!	Tilde en esdrújula	V.62. del noble cisne giróvago!
V.64. por el que dió su corazón	Elisión de tilde en monosílabo	V.64. por el que dio su corazón
V.69. con un temblor de fé en la mano	Elisión de tilde en monosílabo	V.69. con un temblor de fe en la mano
V.70. y un soplo divino en la sién!	Elisión de tilde en monosílabo	V.70. y un soplo divino en la sien!

distinto orden de las estrofas en la segunda versión cambia bruscamente los periodos sintagmáticos y con ello el sentido del poema. Esta segunda versión es la que está publicada de manera “diferente”, ya que la primera, por razones cronológicas y, como mencioné anteriormente, fue revisada por Owen y es punto de partida para fundar los contrastes.

El encabalgamiento es la figura retórica morfosintáctica más importante en la “Canción del alfarero”; esta figura abre la posibilidad de señalar lo que llamo

errores ecdóticos de la segunda versión y que afectan el sentido del poema, pues existe una absoluta ruptura entre sujeto y adjetivos.

La diferencia fundamental entre ambas versiones aparece en el orden de las estrofas. La versión de 1979 cambia las estrofas 11, 12 y 13 y las inserta después de la 5. Este cambio produce la interrupción del sentido de las estrofas 5 y 10, como puede apreciarse en el anexo al final de este artículo. Enseguida expondré los casos de encabalgamiento en ambas versiones, a fin de presentar con claridad la discordancia.

Edición de 1923		Edición de 1979	
<p>Y en un corredor de casona de aldea, mis tiestos serán reloj en que una solterona cuenta los mayos que se van</p> <p>...o en ellos, quizá urente y fiel —loco de amor!— llegue a encender las rojas llamas del clavel algún corazón de mujer.</p>	<p>El encabalgamiento en estas estrofas se da entre el sujeto y la oración complemento: “los tiestos” serán nombrados por elipsis al comienzo de la siguiente estrofa.</p>	<p>Reinará en la sala sencilla mi prócer jarrón, que decora mi fervor con la maravilla de nuestra fauna y nuestra flora;</p> <p>Y el juguete del niño pobre nacerá, ¡cacharro sonoro en cuyo vientre dará al cobre, la ilusión, repiques de oro</p>	<p>En este caso el encabalgamiento es sintagmático, por el uso del punto y coma y la conjunción copulativa “y”, pero la idea de cada estrofa es perfectamente entendible, aunque a diferencia de la primera versión este orden fragmenta cada estrofa, las hace independientes, y rompe la coherencia de la totalidad del poema.</p>
<p>Reinará en la sala sencilla mi prócer jarrón, que decora mi fervor con la maravilla de nuestra fauna y nuestra flora;</p> <p>(o en un desliz arquitectónico tal vez lo ponga algún profano de digno remate inarmónico en un palacio provinciano....)</p> <p>o alzára su curva florida en una extática alameda, bajo la fronda ennoblecida por un rumor de alas de seda;</p> <p>y, —por la luna alucinante— su gálbo, al borde del lago, será el inmóvil consonante del noble cisne girovago!</p>	<p>En estas estrofas hay un encabalgamiento lógico, el sujeto se describe en la primera estrofa: “el jarrón”, después se mencionan los lugares en donde posiblemente aparezca. La estrofa parentética, si es omitida, nos permite entender claramente que hay una reciprocidad entre la primera y la tercera. La primera estrofa termina en punto y coma, lo que nos indica que es “período de más de una oración” (Zavala, 2005); además, la tercera comienza con la conjunción ‘o’ que une oraciones disyuntivas, es decir, la primera excluye a la segunda por el sentido de la idea. Lo mismo pasa con la tercera y la cuarta estrofas, pues esta última comienza con una conjunción copulativa y hace de la primera oración una coordinada copulativa con la precedente</p>	<p>Y en un corredor de casona de aldea, mis tiestos serán reloj en que una solterona cuenta los mayos que se van ...</p> <p>(o en un desliz arquitectónico tal vez lo ponga algún profano de digno remate inarmónico en un palacio provinciano...)</p> <p>o alzára su curva florida en una extática alameda, bajo la fronda ennoblecida por un rumor de alas de seda;</p>	<p>En estas estrofas es muy impreciso saber cuál es el sujeto que preside a las descripciones de las tres últimas estrofas. Si omitimos la estrofa parentética, tenemos dos posibilidades: que sean los tiestos quienes alcen su curva florida o las solteronas. Por otro lado, si hacemos caso de la estrofa que se muestra entre paréntesis nos preguntamos ¿quién o qué es lo que va a poner algún profano?, ¿los tiestos?, entonces existe una discordancia de número, los tiestos y los mayos son plural y el verbo “ponga” antecedido del artículo “lo” implica a un sujeto que realiza la acción, es singular. En esta oración elíptica el gramema del verbo tendría que hacer previsible al sujeto, sin embargo no lo hay.</p>

A partir de esta comparación, se distingue inmediatamente que el diferente orden de las estrofas cambia el sentido de algunas oraciones; además, salta a la vista la dificultad para leer la segunda versión, debido a la tajante ruptura de las ideas de una estrofa a otra.

También se nota la falta de coherencia que, a mi parecer, se ocasiona entre oraciones sintagmáticas por el cambio en el orden de las estrofas. En la edición de 1979, el cambio en el orden de las estrofas indica una concepción fragmentaria del poema, como si las estrofas fueran independientes y pudieran ser reagrupadas de mejor manera, sin instrucciones del autor. Este hecho es contrario al criterio de

que un poema debe entenderse como una totalidad, y por lo mismo todos sus elementos —sean metafóricos, simbólicos, de sentido, incluso de estructura— deben mantener cierta correspondencia.

En la primera versión se lee:

Sahumador de iglesia preclara
y de camposanto rural,
que retorcerá su plegaria
en espirales de copal.

Y el juguete del niño pobre
nacerá ¡cacharro sonoro
en cuyo vientre dará al cobre,
la ilusión, repiques de oro!

Las estrofas se separan con un punto y aparte, lo que determina la culminación de una idea; la estrofa 6 comienza con conjunción copulativa, la cual establece ese tipo de relación coordinada, lo que en el orden lógico indica la enumeración de las posibles creaciones del alfarero. Por el contrario, a partir de la estrofa 5, la segunda versión muestra el siguiente orden:

Sahumador de iglesia preclara
y de camposanto rural,
que retorcerá su plegaria
en espirales de copal.

...o en ellos, quizá urente y fiel
—¡loco de amor!—, llegue a encender
las rojas llamas del clavel
algún corazón de mujer.

En este caso las estrofas no mantienen ningún tipo de conexión semántica, pues vemos que la primera termina en punto y aparte: cierra la idea del sahumador; la segunda comienza con una reticencia. Estos puntos suspensivos nos indican que se oculta o se calla algo (se dice así más de lo que se calla) o son utilizados para dejar incompleto el primer verso. Si quisiéramos buscar una correspondencia de sentido entre una y otra estrofa no encontraríamos quiénes son “ellos”, ¿los espirales?, ¿quién llegaría a *encender las rojas llamas del clavel*?, ¿el sahumador o el copal? Estas interrogantes no se resuelven.

Nivel léxico-semántico

Es tiempo de hacer notar el principal error ecdótico ocasionado con el cambio de orden de las estrofas en la segunda versión. Este nivel de análisis permite apreciar el uso del lenguaje, en él “se descifra el poema y se realiza un primer intento de comprensión del efecto global de sentido [...] se intenta entender *qué dice el poema*” (Beristáin, 1989: 95).

El léxico del poema se compone de palabras de uso poco frecuente; denotan, por un lado, el manejo oportuno del lenguaje y, por otro, el nivel cultural del sujeto lírico.

En ambas versiones el poema se estructura en cuatro partes; de las cuales coinciden plenamente en dos, lo que determina un notorio cambio semántico en la versión de 1979. En la primera versión, la disposición de las estrofas permite distinguir los referidos cuatro momentos, con pausas largas entre las estrofas, así como la renovación de ideas en torno al tema del oficio del alfarero y la creación;¹⁰ en la segunda versión, al cambiarse las estrofas, se pierde la ilación. Según se describe enseguida, la primera versión se lee con mucha mayor agilidad y coherencia que la segunda:

Primera versión	Segunda versión
Primer momento. Comprende las cinco estrofas iniciales. Trata el oficio del alfarero como un don divino, atributo que le permite transformar la “tierra del pantano” en un artificio de iglesia (una composición sagrada que retribuirá a la divinidad su propia creación).	
Segundo momento. Abarca desde la estrofa 6 a la 11. Enumera con pasajes acogedores cada uno de los objetos que el artesano-artista puede crear, lo que maximiza al alfarero y lo hace partícipe del “juguete de niño pobre”, de las “bandejas policromas”, del “jarro que los labios besa y desgarrá”, del “cántaro de olor” y los “tiestos”.	Segundo momento. De la estrofa 6 a la 10. Como señalé anteriormente, la estrofa seis de la segunda versión comienza con una reticencia que insinúa un pronombre en plural —“ellos”—, por lo que este pronombre se convierte en el sujeto que preside las estrofas consecuentes. No obstante, en el segundo verso “—¡loco de amor!—, llegue a encender”; ¿quién es el que llegará a encender? La primera lectura apunta al sujeto lírico, pero más adelante encontramos que la respuesta es <i>algún corazón de mujer</i> , que aparece al final de la estrofa. La confusión surge al involucrar dos sujetos, uno de los cuales, hemos visto, no es concordante.

¹⁰ Se señalan los cuatro momentos para determinar cómo se ve afectado el orden sintagmático. En el estudio del nivel léxico-semántico se acentuará el significado y la justificación de cada uno de ellos.

Primera versión	Segunda versión
	<p>Agreguemos que al leer “nuestro” en la estrofa 7 se asume un referente plural; son ellos, los sujetos o personajes que se nombran. A partir de allí el poema adquiere una entonación hogareña: con su creación enamorará a alguna mujer, hará un tabor que será de “ellos”, su jarrón “reinará en la sala sencilla” y como el panorama se torna de sencillez y humildad “el juguete del niño pobre / nacerá ¡cacharro sonoro” y en las “bandejas policromas vivirá el alma lugareña” así como la inscripción “Viva mi dueña”.</p> <p>La subjetividad de la poesía permite esta lectura; la “dueña” será aquella mujer que enamoró; por otro lado los rasgos de humildad, de carencia, de sencillez y el uso del término <i>chinaca</i>¹¹ señalan su perspectiva sobre la patria, su visión desde provincia y sobre todo de la inteligencia peculiar de la población “rural” que hace trascender su trabajo, sencillo, hasta retribuir lo que la misma divinidad ha creado.</p>
<p>Tercer momento. De la estrofa 12 a la 16. Siguiendo la idea de la creación del alfarero, ahora atinadamente se menciona cuáles son los lugares en donde será admirada su obra. Hará competencia a los jarrones de loza chinos que se adornan con dragones (<i>tabor</i>); en la sala sencilla de una provincia, su jarrón —adornando con blasones patrióticos—</p>	<p>Tercer momento. De la estrofa 11 a la 16. Se entiende el furor de las fiestas y la participación inherente de los jarros, de los cántaros y sobre todo de los “tiestos” que son “reloj de una solterona” que “cuenta los mayos que se van”.¹² De igual forma, las estrofas consecuentes refieren el lugar donde se encuentra la obra (jarrón de barro). Lo que no está claro</p>

¹¹ Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), se trata de un sustantivo femenino usado en México como sinónimo de *pobretería*, es decir, “conjunto de pobres”. Sin embargo, por el contexto del poema se nota que su uso es otro, en este caso, para referirse a *china poblana*, pues “a fines del siglo XIX en México la palabra *chinaca* era utilizada como sinónimo de *china*, tal como podía observarse en un verso en romance de Guillermo Prieto, el cual a pesar de titularse *El roto y la china*, decía ‘Que yo soy chinaca / Que usted es un señor’” (Marre, 2000: n6). Asimismo, la palabra *musmé* se emplea como sinónimo de *japonesa*, como sucede en “La hija de la japonecita”, un tango cantado por Gardel: “Mira que la pobre musmé, nacida en la orfandad, se muere de dolor” (Guevar, 2001).

¹² Entre las acepciones registradas por el DRAE para la palabra *mayo* se encuentran “ramo o enramada que ponían los novios a la puerta de sus novias” y, en plural, “música y canto con que en la noche del último día de abril obsequiaban los mozos a las solteras”, interpretación presente en este poema, según veremos más adelante.

Primera versión	Segunda versión
<p>decorará la estancia; asimismo será el jarrón que por su belleza rompa fronteras o estratos sociales; de ahí que “algún profano” lo ponga en un “palacio provinciano”. El jarrón, como metonimia del barro, no cesará su existencia, utilidad y belleza. Un objeto de barro puede pertenecer a todas las personas o estar en “una extática alameda” y ser todos, porque representa su origen e identidad (la artesanía es valorada como símbolo de nacionalidad).</p>	<p>en esta parte es el segundo verso de la estrofa catorce: “tal vez lo ponga algún profano” pues no hay un antecedente del sujeto que el profano va a poner, quizá sean los tuestos o los mayos.</p>
<p>Cuarto momento. Las últimas dos estrofas acentúan la labor del alfarero, una vez que el sujeto lírico nos ha dado un amplio panorama de la transmutación del barro en artífugio sagrado, de ornamento, de juego, de fiesta o donde se depositan esperanzas que florecen o se marchitan. El sujeto lírico se conforma con saber que él hace florecer el lodo del pantano, aunque nadie lo valore o lo aprecie como un arte convertido en necesidad para vivir.</p>	

Como puede verse, “Canción del alfarero” cumple con el cometido de cantar al oficio que transforma el barro en artesanía. Es coherente y entendible la idea principal, las descripciones hechas por el sujeto lírico son anafóricas con un claro antecedente. Las cinco estrofas iniciales acentúan el don del hombre para trasladar su composición del pantano a la iglesia preclara; de convertir el lodo en un católico sahumador, pero con la humildad característica de aquel que hace su trabajo de buena voluntad, con amor y alegría, de darlo para el bien de su comunidad. El modo en que presenta el barro —sombrio, oscuro, duro, lodo de pantano y el cambio que logra hacer con sus manos alumbrarlo, armonizarlo como flor de luz, católico sahumador, incluso refugio de sus penas o de su canto— es una exaltación que ennoblece su tarea. Transforma la tierra sombría en un objeto de uso sagrado, que purifica, “que retorcerá su plegaria / en espirales de copal”.

El sujeto lírico habla de sí mismo; es el alfarero que reflexiona mientras mira sus manos y actúa, porque sabe que esas manos fueron para el arte. Una vez que se ha mirado asume la inspiración; de esta manera, su deseo de creación y habilidad parten no sólo del don que se le ha concedido, sino de su propia sangre y del amor que profesa a su tierra.

La disparidad de versiones es altamente notable en la segunda parte. En la primera versión, el sujeto lírico enumera los efectos y la alegría que su obra, reducida a un jarrón, puede llevar a los habitantes de su región: la iglesia preclara será dueña de un católico sahumador; en el niño creará la ilusión de un juguete

único; el alma lugareña se viste de los colores de las bandejas (su dueña, como así lo afirma, no es otra cosa que la patria concebida por Owen: la provincia, el barro, el oficio de alfarero y las imágenes que nos regala); las fiestas son esfera del jarro con que se brinda y al que se besa en un instante de recuerdo; en su casa, la solterona cuida pacientemente las macetas en donde cuenta los mayos que se van —es una fotografía específica de lo que significan las flores ante una mujer desesperanzada que ve marchitarse la flor de mayo o los ramos que ofrendaban los mozos a sus novias, la primavera, la vida—, pero en ellos, en los tiestos, renace, si no la flor de mayo, el rojo clavel que enamora y que puede prender del saco de su amado.

En la segunda versión existe confusión. La estrofa 13 habla de sus tiestos, que como ya dije fungirán de reloj a una solterona por las flores que se marchitan, está entendido que el tema plural de esa estrofa son los tiestos; en la estrofa continua se habla del desliz arquitectónico en el cual algún profano *lo ponga* en un palacio provinciano; aquí el tema es singular, *poner ¿a quién*, a los tiestos?, entonces sería *los ponga*. Inmediatamente después de esta estrofa se dice: “o alzaré su curva florida” ¿quién?, ¿el jarrón o la mujer?, porque no existe un referente inmediato, el jarrón aparece cuatro estrofas antes y la mujer dos antes, es la ambigüedad del sujeto en que recae la acción, se puede entender como uno u otro pero, a diferencia de la primera edición, el jarrón preside estas estrofas y se convierte en el sujeto.

La tercera parte, en la edición de 1923, es un recuento de los lugares en donde el alfarero ubica su creación; estará el prócer jarrón adornando una casa sencilla porque es de lodo y no de otra cosa; pero, por gustos y culturas, se tenderá a colocarlo en un palacio provinciano; lo que desde su punto de vista constituiría un desliz arquitectónico, pero también la oportunidad de que su creación llegue a grandes espacios. De tal forma hay cierta insinuación a la trascendencia que su obra debe tener; a su condición de creador capaz de romper esquemas y colocarse en la atmósfera deseada. Por su parte, la edición de 1979 muestra en este tercer momento un compendio de la singularidad de la obra del alfarero; es decir, el furor de las fiestas y la participación inherente de los jarros, de los cántaros y sobre todo de los “tiestos” que son “reloj de una solterona”, la utilidad de los objetos creados por el alfarero son primordialmente para la comunidad que lo guarda como artesano ineludible.

La última parte se caracteriza por cerrar el poema de la misma manera en que lo empieza; como dije anteriormente, es la conveniente reiteración del oficio de alfarero. Es un compendio emocional que hace énfasis en la labor del alfarero; ya no está en el artista, sino en el ser humano que crea y ve que su obra es capaz de transformarse porque ella misma ha sido transformada.

Después de releer el poema, aquella constante idea de saberse creador y de procurar su obra, su inspiración, es paralela a lo que el poeta hace con el lenguaje. Las palabras son exquisitas dependiendo del contexto, en ocasiones pueden perder su valor, lo mismo es el lodo, dependiendo de la perspectiva nos puede servir porque se transforma.

En “Canción del alfarero”, la voz poética de Gilberto Owen tiene ecos de contemplación, abandono de los vínculos del mundo y urente conciencia que acepta su fatalidad. Es un ejercicio de admiración, necesario para la identificación propia del poeta y del hombre como hacedor primigenio del lodo del pantano. El poeta y el alfarero confunden su creación en la vertiente espiritual que ofrenda tanto la ensoñación que abre las puertas para valorar el oficio del alfarero, como aquel, el poeta, cuyo material es la evocación de su origen, el barro.

Conclusión

La primera versión de “Canción del alfarero” es la más coherente; en ella el sentido sigue un hilo de delicada contemplación ante el oficio del alfarero. En contraste, la versión de 1979 rompe ese hilo y estropea de cierta forma la lectura. Por lo expuesto en el presente artículo se corrobora que el poema publicado en *La Falange* es la versión original, revisada por Owen. Por otro lado, se reconoce que la segunda edición es coherente, pero introduce otro tipo de sentir no justificado ni confiable, dado que no hay ninguna nota en la edición que explique las razones y criterios del cambio de estrofas.

Finalmente, no se pierde de vista que Gilberto Owen es un poeta de mucho valor, aunque sus primeros poemas sean de un tono provinciano son clave para conocer la evolución de su escritura. En su trayectoria como poeta, cada poemario es una etapa diferente, pero sus temas y la evolución y valoración consciente de cada verso son desprendimiento de lo que escribió con anterioridad.

Anexo

LAS DOS VERSIONES DE “CANCIÓN DEL ALFARERO”

1923

Mis dedos saben un conjuro
de Amor, Humildad y Alegría;

Mis dedos saben un conjuro
que alumbra la arcilla sombría,
y hace brotar al barro oscuro
la flor de la luz de la armonía.

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

Con un temblor de fé en mi mano
y en mi sien un soplo creador,
yo haré del lodo del pantano
un católico sahumador.

Sahumador de iglesia preclara
y de camposanto rural,
que retorcerá su plegaria
en espirales de copal.

Y el juguete del niño pobre
nacerá ¡cacharro sonoro
en cuyo vientre dará al cobre,
la ilusión, repiques de oro!

En mis bandejas policromas
vivirá el alma lugareña;
—choza y mujer, rosa y palomas,
y esta inscripción: *¡Viva mi dueña!*

Para la fiesta del cotarro,
de tahir, criolla y guitarra,
pondré mi atavismo en el jarro
que los labios besa y desgarrá.

1979

Mis dedos saben un conjuro
de Amor, Humildad y Alegría;

mis dedos saben un conjuro
que alumbra la arcilla sombría,
y hace brotar al barro oscuro
la flor de la luz de la armonía.

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

Con un temblor de fe en mi mano
y en mi sien un soplo creador,
yo haré del lodo del pantano
un católico sahumador.

Sahumador de iglesia preclara
y de camposanto rural,
que retorcerá su plegaria
en espirales de copal.

...o en ellos, quizá urente y fiel
—¡loco de amor!-, llegue a encender
las rojas llamas del clavel
algún corazón de mujer.

Será nuestro el tiburón exótico,
porque al decorarlo pondré:
por dragón, un blasón patriótico,
o una chinaza por musmé.

Reinará en la sala sencilla
mi prócer jarrón, que decora
mi fervor con la maravilla
de nuestra fauna y nuestra flora;

Y al mediodía, para que sea
como amanecer en frescor,
le daré el agua azul que orea
y aroma el cántaro de olor.

Y en un corredor de casona
de aldea, mis tiestos serán
reloj en que una solterona
cuenta los mayos que se van

....o en ellos, quizá urente y fiel
—¡loco de amor!- llegue a encender
las rojas llamas del clavel
algún corazón de mujer.

Será nuestro el tiburón exótico,
porque al decorarlo pondré:
por dragón, un blasón patriótico,
o una chinaca por musmé.

Reinará en la sala sencilla
mi prócer jarrón, que decora
mi fervor con la maravilla

de nuestra fauna y nuestra flora;

(o en un desliz arquitectónico
tal vez lo ponga algún profano
de digno remate inarmónico
en un palacio provinciano....)
o alzaré su curva florida
en una extática alameda,
bajo la fronda ennoblecida
por un rumor de alas de seda;

y, —por la luna alucinante—
su gálibo, al borde del lago,
será el inmóvil consonante
del noble cisne giróvago!

.....

Y no importa que nadie inquietara
por el que dió su corazón

Y el juguete del niño pobre
nacerá, ¡cacharro sonoro
en cuyo vientre dará al cobre,
la ilusión, repiques de oro!

En mis bandejas policromas
vivirá el alma lugareña;
—choza y mujer, rosa y palomas,
y esta inscripción: *¡Viva mi dueña!*

Para la fiesta del cotarro,
de tahir, criolla y guitarra,
pondré mi atavismo en el jarro
que los labios besa y desgarrá.

Y al mediodía, para que sea
como amanecer en frescor,
le daré el agua azul que orea
y aroma el cántaro de olor.

Y en un corredor de casona
de aldea, mis tiestos serán
reloj en que una solterona
cuenta los mayos que se van ...

(o en un desliz arquitectónico
tal vez lo ponga algún profano
de digno remate inarmónico
en un palacio provinciano...)

o alzaré su curva florida
en una extática alameda,
bajo la fronda ennoblecida
por un rumor de alas de seda;

y —por la luna alucinante—
su gálibo, al borde del lago,
será el inmóvil consonante
del noble cisne giróvago!

.....

Y no importa que nadie inquietara
por el que dio su corazón

a la humilde y jovial quimera
de alumbrar el negro terrón....

Yo iré sembrando en el pantano
la flor luminosa del Bien,
con un temblor de fé en la mano
y un soplo divino en la sién!

a la humilde y jovial quimera
de alumbrar el negro terrón...

Yo iré sembrando en el pantano
la flor luminosa del Bien,
con un temblor de fe en la mano
y un soplo divino en la sien!

Bibliografía

- Beristáin, Helena (1977), *Guía para la lectura comentada de textos literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1989), *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2001), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Chávez Maya, Marco Aurelio (dir.) (2000), *Metepéc, monografía de municipio*, México, Ayuntamiento de Metepéc.
- García Barrientos, José Luis (1998), *Las figuras retóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- Guevar Munar, Carlos (2001), “Musmé: la japonesita enamorada”, en *Historia del tango*, <http://www.elportaldeltango.com/historias/musme.htm>.
- Jakobson, Roman (1984), “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, pp. 347-395.
- Marre, Diana (2000), “Identidades excluidas en la construcción de identidades nacionales argentinas. Una propuesta para el rescate de las chinas de los márgenes de la nación”, <http://www.desafio.ufba.br/gt4-009.html>.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1954), *Díaz Mirón, poeta y artífice*, México, Antigua Librería Robredo.
- Navarro Tomás, Tomás (1959), *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones.
- Owen, Gilberto (1923), “Canción del alfarero”, en *La Falange*, núm. 6, septiembre, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 398-400.
- _____ (1953), *Poesía y Prosa*, México, Imprenta Universitaria.
- _____ (1957), *Primeros versos*, México, Gobierno del Estado de México.
- _____ (1979), *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 22-25.
- Peñalosa García, Inocente (2000), *¿Quiénes fueron los institutenses?*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Pfeiffer, Johannes (2005), *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Quilis, Antonio (1964), *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Aguirre.
- Sheridan, Guillermo (2003), *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Valencia, Henoc (2000), *Ritmo, métrica y rima*, México, Trillas.
- Zavala Ruiz, Roberto (1991), *El libro y sus orillas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 4ª reimpresión de la 3ª edición, 2003.

Recibido: 23 de agosto de 2006
Aceptado: 24 de septiembre de 2006

Nilda Damaris Becerril Pérez es Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Encargada del proceso de dictaminación de los libros que edita la UAEM, en la Dirección de Divulgación Cultural, Correctora de estilo en la Dirección General de Programación, Control y Normatividad de la Obra Pública del Gobierno del Estado de México. Becaria de proyecto de investigación la UAEM: “Luis Mario Schneider”.