

LITERATURA *mexicana*

ensayos y estudios

MARÍA ROSA PALAZÓN

Amasiato y divorcio entre historia y literatura
(anotaciones comparativas)

MANUEL PRENDES

Cerca del mundanal ruido (una interpretación
romántica de Federico Gamboa)

YÓLOTL CRUZ M.

Ciudades y mujeres: simultaneidad onírica
en Amado Nervo y H.G. Wells

ALBERTO PÉREZ-AMADOR ADAM

Faetonte reivindicado. La influencia de
Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz
en *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta

ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

Los ojos de una muerta que ninguna mano
cerró con amor. *El Madrigal por Medusa*
de Gilberto Owen

- Notas ■ Textos y documentos
- Reseñas ■ Aportación bibliográfica
- Varia ■ Resúmenes /Abstracts

Los ojos de una muerta que ninguna mano
cerró con amor. El *Madrigal por Medusa*
de Gilberto Owen

ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

*Tú haz caso al viejo dicho
y a la serpiente, mi tía:
tu divina semejanza
verás qué susto te da un día.
Goethe, Fausto, I, escena 4.*

El madrigal es por Medusa, enemiga de Atenea. Sí, por Medusa; ese ser mitológico que por cabellos tiene una maraña de serpientes; y por rostro, una mueca que nadie ha podido describir, aun cuando en ocasiones sean mencionados algunos rasgos: los colmillos de jabalí asomando por los labios; los ojos desorbitadamente abiertos y de mirada fulminante; la frente con cuernos; la boca abierta en rictus que ocupa todo el ancho de la cara; la lengua como de serpiente; el mentón peludo o barbado y las arrugas que pueblan toda la superficie de la cara. Según la versión más conocida del mito, quien mira dicho rostro de frente queda petrificado, incapaz de expresar lo que ha contemplado. Ver tal rostro supone ya no ver más; no hablar; morir. El rostro de la Medusa está prohibido a los hombres comunes y a los héroes.

No obstante, toda prohibición, al parecer, aunque pertenezca al mundo del mito, ha sido establecida para transgredirse. Perseo es el elegido para contemplar ese rostro y para cortar esa cabeza terrible. No parece importar mucho que tales hazañas se logren por medio de ciertos artilugios: la ayuda de Atenea y de Hermes, el engaño a las her-

manas de la Gorgona, el espejo o el escudo brillantemente pulimentado para no mirar directamente el rostro fatal, la hoz o la espada, las sandalias aladas, el zurrón para guardar la cabeza cortada, y la *kinés*, el casco de Atenea que hace invisible a quien lo porta. Al parecer, también, cuando se asume una transgresión, al final resulta vencedor el transgresor. Tal es el caso de Perseo, quien, en definitiva, vence a la Medusa, según la versión tradicional.

¿Siempre? Tal vez no.

La transgresión de un orden establecido da lugar a la instauración de otro orden. Primer orden: prohibido contemplar el rostro de la Medusa. Transgresión: Perseo lo contempla en un espejo y la vence. Segundo orden: la Medusa ha sido vencida por el héroe Perseo. A Gilberto Owen corresponde la ruptura de este nuevo orden, lo cual significa retornar al orden original.

La transgresión de un orden establecido es uno de los aspectos más interesantes y misteriosos en la poesía de Gilberto Owen. Sindbad el marino, el viajero por excelencia, se convierte en Sindbad el varado; la historia de Booz y Ruth es una tierna historia de amor en la Biblia; pero en el *Libro de Ruth* de Owen, dicha relación se presenta casi como un acto de vampirismo entre un hombre viejo y una mujer joven. En el Madrigal, Perseo no vence a la Medusa, sino que el monstruo vence al héroe. El contramito se impone.

El "Madrigal por Medusa" es el núcleo de toda la poesía de Gilberto Owen. Abre el libro más importante del poeta y, al mismo tiempo, justifica el título del mismo: *Perseo vencido*. La Medusa, entre otras cosas, simboliza la mujer amada, la vida y hasta la poesía. Perseo, por su parte, simboliza a un héroe solar derrotado y, al mismo tiempo, al hombre, al amante y al poeta. Ambas figuras míticas se mueven en el ámbito del mal. El desamor, la imposibilidad de huir o de salvarse, la derrota, el fracaso, la fascinación, la voz, el grito, la noche, la muerte y la poesía: todas estas son situaciones o características que fundamentan el Madrigal y que remiten al mal. Como si fuera una obertura, el Madrigal contiene y presenta los motivos fundamentales que habrán de desarrollarse a lo largo de la ópera. Obertura o núcleo; aún mejor: el Madrigal podría ser el surtidor de donde brotan las gotas del Mal que salpican a toda la poesía de Owen.

MADRIGAL POR MEDUSA

No me sueltes los ojos astillados,
se me dispersarían sin la cárcel
de hallar tu mano al rehuir tu frente,
dispersos en la prisa de salvarme.

Embelesado el pulso, como noche
feliz cuyos minutos no contamos,
que es noche nada más, amor dormido,
dolor bisiesto emparejado en años.

Cante el pez ritibundo, preso en redes
de algas en tus cabellos serpentinos,
pero su voz se hiele en tu garganta
y no rompa mi muerte con su grito.

Déjame así, de estatua de mí mismo,
la cabeza que no corté, en la mano,
la espada sin honor, perdido todo
lo que gané, menos el gesto hurano.

El Madrigal posee una armonía y una correspondencia exactas y precisas. Está escrito en endecasílabos; los versos pares poseen rima asonante. El poema consta de cuatro estrofas (cuartetos). En cuanto al uso del imperativo, el primer cuarteto ("No me sueltes...") se corresponde con el último ("Déjame así..."). Los cuartetos segundo y tercero se corresponden también por ser sintagmas no progresivos, enunciaciones metafóricas y aclarativas. Si se atiende uno a los indicios o elementos lingüísticos que fundamentan la "historia" del poema (ojos astillados, noche, canto, voz helada, muerte, grito, estatua, gesto hurano), se revela un orden lógico del discurso que va de la primera a la última estrofa. A primera vista, pareciera que todo fuera claro y simple: Perseo se enfrenta a la Medusa; sin embargo, situación novedosa, finalmente el héroe es vencido.

La situación, en realidad, es mucho más compleja.

El poema posee una ambigüedad intensa. El título mismo confundió al lector. Si, de acuerdo con la forma de pensar de Owen en su juventud (*Primeros poemas*), un Madrigal debe hablar sobre un tema

amoroso desde un punto de vista positivo (recuérdese el pesimismo del joven poeta: "No me pidas, Amiga, que mi canto / sea madrigal"); es decir, que un madrigal debe hablar de alegría, optimismo y amor, al leer el título "Madrigal por Medusa" uno no sabe a ciencia cierta si se trata de un poema de amor por la Medusa, de un triunfo o de una derrota. La palabra *madrigal* remite —debe remitir— a un Perseo en buenas relaciones con ella; la palabra *Medusa*, por el contrario, de inmediato remite al mito en el cual Perseo es el héroe vencedor y ella, la vencida. La palabra madrigal en relación con la palabra Medusa da lugar —en el contexto de la poesía de Owen— a una paradoja, la cual da lugar a la invitación morbosa para leer un poema dedicado a un ser tan repugnante. Ello no obstante que dicho monstruo simbolice la vida y la amada, el arte y la poesía. Como quiera que sea, las metáforas no logran abolir la repugnancia y el interés, la atracción y la repulsión, la sensación del bien y del mal, que suscita el solo nombre de la Medusa o Gorgona.

La ambigüedad también aparece en el tono con el que Perseo se dirige a la Medusa. ¿Ordena o implora? Ambas actitudes son posibles. Haciendo abstracción del título general del libro (*Perseo vencido*), después de leer la primera estrofa no se sabe a ciencia cierta si Perseo vence o ha sido vencido. La expresión "ojos astillados" posee un sentido incierto. Puede referirse al artilugio de que se vale Perseo para vencer a la Gorgona: según el mito, Atenea acompañó a Perseo en su aventura, y le advirtió que no debía mirar directamente al monstruo, sino sólo su reflejo en el espejo brillantemente pulimentado que le regaló para tal efecto. El astillamiento de los ojos pudo deberse al intenso brillo del espejo. De ser así, en este momento de la lectura podría pensarse que Perseo es el vencedor. Esto explicaría la expresión "prisa de salvarme".

El problema admite otra conjetura. Si el sujeto lírico habla de la "cárcel / de hallar tu mano", tal vez Perseo sí vio directamente el rostro de Gorgo. En tal caso, el choque, el encuentro de miradas produce el astillamiento de los ojos: en ese instante Perseo sufre momentáneamente una confusión total: en ese instante se le astillan los ojos, implora o exige la "cárcel" para contenerlos y, al mismo tiempo, siente la inminencia del deso de salvarse: "la prisa". Sucede todo al mismo tiempo y al mismo tiempo no sucede nada. Como en "El Aleph" de Borges, la contemplación y la conciencia del infinito, en este caso de la muerte, son instantáneas; pero para dar cuenta de ellas, es necesario asumir la sucesividad del lenguaje.

Ambigüedad plena: "ojos astillados" por mirar el rostro de la Medusa en un espejo brillantemente pulimentado; "ojos astillados" porque Perseo vio directamente tal rostro o, cabe una tercera posibilidad: el artilugio no dio resultado y, no obstante ver sólo la imagen del rostro fatal, Perseo fue petrificado. Así cobra pleno sentido la expresión "cárcel", pues supone dominación por parte de la Medusa, lo que se refuerza con la expresión en imperativo que inicia la estrofa: "No me sueltes..."

En la primera estrofa Owen sigue y, al mismo tiempo, no sigue al mito: lo confunde. No sólo en el sentido de invertirlo como contramito, sino como traslación de atributos. La cárcel que ha de evitar la dispersión de los "ojos astillados" es la mano ("tu mano") de la Medusa, pues a ella se dirige el sujeto lírico. No obstante, en las versiones más conocidas del mito jamás se detalla o se aclara si la Medusa utilizó alguna de sus manos para vencer o para defenderse al ser vencida. Sí, en cambio, aclara que Perseo estuvo al acecho cuando las Gorgonas dormían; y "guiada su mano por Atenea, vuelta la mirada hacia el escudo de bronce en el que veía la imagen de Gorgona, la decapitó" (Apolodoro 1985: 54). Olvido, confusión o mera coincidencia, el poema de Owen atribuye a la mano de la Medusa lo que en el mito corresponde a Atenea. ¿O será que el poeta inconscientemente manejó la dualidad Medusa-Atenea como una entidad antitética y complementaria? Lo cierto es que la "mano" es un elemento bastante incómodo en la primera estrofa; tan incómodo, que permite conjeturar que la Medusa intentó salvar a su agresor cubriéndole los ojos con su mano.

La ambigüedad también predomina en el segundo cuarteto. Sobre todo por mencionar "Embelesado el pulso". En primera instancia, "pulso" remite a la mano de la Medusa mencionada en la primera estrofa. La mano es la "cárcel" de los "ojos astillados" de Perseo. No obstante, el verso admite otra conjetura: podría tratarse de la mano de Perseo al momento de querer cortar la cabeza de la Gorgona. También, quizá, podría ser la de Atenea, según se vio al comentar la estrofa anterior. De cualquier manera, es una imagen plástica y estática, la cual, sin embargo, por medio de la ironía va de lo positivo y optimista a la desolación total: el pulso embelesado es noche feliz, es noche nada más, es amor dormido. No obstante, todas las linduras mencionadas no son otra cosa que "dolor bisieso emparejado en años". No hay contemplación de algo importante que sea gratuita y el amor es lo me-

nos recomendable. El último verso remite a inmovilidad y a petrificación; también a muerte. Aquí se puede empezar a sospechar el triunfo de la Medusa.

El enigma caracteriza a la tercera estrofa: ¿Quién es el "pez situbundo" que ha de cantar? Hay varias posibilidades: el sujeto lírico desdoblado en una tercera persona, Owen, Pegaso, quien, según el mito, brota del cuello de Gorgo (aunque esto último es prácticamente improbable ya que la cabeza de Gorgo no será cortada). El Perseo de Owen se enfrenta con lo inconcebible. En el enfrentamiento con lo inconcebible siempre hay una dídiva; en este caso es la posibilidad del canto. Al mismo tiempo, la contraparte es el precio alto que el poeta debe pagar: el cantor estará preso, su canto será una voz ahogada en la garganta de la Medusa; y esa voz será sólo un grito. Owen no poetiza el mito de Perseo: lo destruye; tampoco el poeta crea un mito personal: en los encuentros con lo inconcebible, el poeta no crea, sino que *encuentra*, como si fuera una fatalidad —azar o destino—, su mito personal. En Owen no hay hazaña (esto es propio de los héroes vencedores), sino derrota: el héroe no rehúso cortar la cabeza de Medusa; más bien no pudo hacerlo.

La cuarta estrofa confirma la derrota y, al mismo tiempo, la victoria de Perseo. El sujeto lírico exige o implora a Medusa que lo deje así petrificado, muerto ("de estatua de mí mismo"). No obstante, y para no variar, el segundo verso agudiza la ambigüedad por medio de la anfibología. La disposición sintáctica refuerza la ambigüedad; en una primera instancia, prosificando la estrofa, el sentido sería el siguiente: Perseo pide —ordena a la Medusa— que lo deje petrificado, con la espada sin honor en la mano, perdido todo, la cabeza que no cortó, excepto el "gesto hurano".

Pero la situación no es tan sencilla. La expresión "Déjame así de estatua de mí mismo" con que se inicia la estrofa rige el sentido de toda ella y provoca su ambigüedad. Por el hecho de que la expresión "en la mano" aparezca situada en medio de las dos expresiones "la cabeza que no corté" y "la espada sin honor", la ambigüedad se impone: la lógica propia del lenguaje poético, por medio de un quiasmo, permite leer hacia la derecha, hacia abajo, hacia arriba y en cruz:

| | |
|------------------------|--------------|
| la cabeza que no corté | en la mano |
| la espada sin honor | perdido todo |

La lectura de esta estrofa se vuelve compleja y ambigua, dando lugar a diversas lecturas. Si se considera el primer verso de esta cuarta estrofa como un eje de simetría, los tres versos siguientes permiten establecer una bimetración; la cual, a su vez, permite una lectura horizontal y otra vertical. En ambas instancias la antítesis como ambigüedad rige y determina los sentidos de la estrofa:

| | |
|------------------------------------|-----------------------|
| Déjame así, de estatua de mí mismo | |
| la cabeza que no corté | en la mano |
| la espada sin honor | perdido todo |
| lo que gané | menos el gesto hurano |

Con base en esto se puede entender que si bien Perseo ha sido vencido, no se trata de una derrota total y definitiva, única. Perseo ha sido vencido y, al mismo tiempo, ha derrotado a la Medusa, pues al final de la estrofa se habla de estar dispuesto a *perder* todo lo que *ganó*, "menos el gesto hurano", el cual puede formar parte de lo ganado. La ambigüedad, la polisemia y la lógica del lenguaje poético impiden dar una respuesta definitiva. Para colmo de ambigüedad, nunca queda claro si Perseo pide quedarse de estatua de sí mismo, perdido todo, menos lo que ganó ("el gesto hurano"), o, por el contrario, podría entenderse que Perseo pide quedarse así, de estatua de sí mismo, pero no con el "gesto hurano".

Aun leyéndolo completo y de una sola vez, el "Madrigal por Medusa" es un enigma. En este sentido, no debe olvidarse la anécdota que el mismo Owen cuenta respecto del misterio de la poesía: una amiga suya, norteamericana, viaja a México. Owen le recomienda leer la poesía que han escrito algunos de sus amigos poetas. La amiga promete hacerlo. Ya en México, fatiga librerías y, sin proponérselo, se encuentra con toda una teoría poética: pregunta al encargado de una librería por "Muerte sin fin" y por "Nostalgia de la muerte". El librero trata de recordar si tiene tales obras o no. Piensa; duda; frunce el ceño y, por fin, para no errar, pregunta a la ávida lectora si se trata de novelas policíacas. En lugar de reírse o enojarse, cuando Owen se entera de esto, afirma que tal vez el librero no andaba tan despijado porque, en

el fondo, es probable que la poesía sea una especie de novela policiaca, en la cual cada lector debe buscar y encontrar su propia solución al crimen cometido (Owen 1996: 288). La poesía de Owen es una invitación y un reto en este sentido; sobre todo si se toma en cuenta que para Owen perder es ganar: Perseo es vencido por la Medusa, pero gana el "gesto hurano". El mismo poeta reconocía su obsesión por estos términos: "Gilberto Owen es un bailarín flaco, modesto y disciplinado; habla dogmático desde que, hace cuatro años, jugó un reverso heroico de la apuesta de Pascal, y empezó a tirar los dados del arte para *no ganar nada*, acertando, a *perderlo todo*, por temor de equivocarse" (199) [las cursivas son mías].

Así las cosas, habrá que saber, hasta donde sea posible, en qué consiste la derrota (perder) y la victoria (ganar) de Perseo ante la Medusa; y, sobre todo, qué importancia o relación tiene dicha paradoja en la contemplación de esta imagen con el resto de la obra del poeta Gilberto Owen.

Contemplar una estatua griega o renacentista no siempre se limita a una experiencia entendida como una mera complacencia estética. Los dioses griegos, como centro propiamente dicho de la representación ideal del arte clásico, han provocado que se hable de un arte humanista. No obstante, los griegos, en realidad, no produjeron un arte humanista. La razón principal estriba en que los griegos no eran humanistas, en el sentido que se le ha dado a este término sobre todo a partir del Renacimiento. Para Heidegger, por ejemplo, el arte griego no es humanista, ya que el concepto de humanismo se inicia en la época de la república romana.

En Roma encontramos el primer humanismo. De ahí el que éste sea un fenómeno específicamente romano, surgido del encuentro de la romanidad con la cultura del helenismo. El llamado Renacimiento de los siglos XIV y XV en Italia es una *renascencia romanitatis*. Porque lo que importa es la *romanitas*, se trata de la humanitas, y por eso de la *paideia* griega. Pero lo griego se ve en su figura tardía y ésta misma romanamente (Heidegger 1989: 15).

Los griegos poseían la convicción sobre la existencia de los dioses: los dioses existen y no mueren; los hombres también existen, pero son mortales. La existencia de los dioses es la condición necesaria de la existencia del poema y de la estatuaría, pues estos elementos:

Representan la celebración de lo divino por parte de los mortales. Ni el poema ni la estatuaría están en efecto a disposición libre de los humanos: no se trata allí de producir la más hermosa de las formas humanas para complacerse en ellas (ésta es la interpretación de la estética moderna). Se trata de responder mediante la ofrenda de la obra al mensaje generoso que los dioses nos dirigen (Sichère 1996: 37).

Al contemplar una estatua griega se establece la relación entre lo inmortal y luminoso, propio de los dioses, y lo opaco y finito de los mortales. En lugar de expresar la preeminencia de lo humano, el arte griego es un arte donde lo humano aparece radicalmente subordinado. Contemplar es reconocer la diferencia y la relación.

La relación entre dioses y hombres se da en una instancia del Ser llamada *cosmos*. Dicha instancia está situada más allá de los dioses mismos y brilla desde siempre, antes que los dioses. Por tanto, ahí se encuentra, al mismo tiempo, el límite y el acuerdo propio de los seres mortales. Y es en este espacio del Ser, que existe desde siempre, donde los dioses y los hombres deben disponer de sus facultades propias. Ambos se encuentran situados en un espacio propio, pero que tiene como punto de referencia *otro espacio* en el cual prevalece la perfección y la inmutabilidad anteriores a los dioses mismos. La situación jerárquica es invariable: Cosmos-Dioses-hombre. Todo lo que pudiera venir del Cosmos tendría que pasar primero por los dioses. La lejanía de lo humano con lo cósmico es insalvable, lo cual supone una limitación. La limitación que es carencia se convierte en deseo, necesidad de algo que, de suyo, es inalcanzable e incomprendible: la noción del mal entre los griegos consiste en este pensamiento cósmico relativo al hombre y su relación con lo Otro que, desde siempre, le es completamente diferente, ajeno e incomprendible.

Esta situación aparece, principalmente, en la tragedia clásica. En ella, la palabra *tybris* (*tybris*) en principio designa una desmesura, una forma de conducirse que va más allá de lo debido. En el fondo —afirma Bernard Sichère—, tal palabra remite a una guerra, una disensión, una querrela "no ya entre los hombres y ni siquiera entre los hombres y los dioses, sino en el mismo seno del Ser, por cuanto éste entraña una oscuridad primera que nada permite disipar por completo, una especie de crueldad anterior a toda malevolencia subjetivamente asignable" (1996: 37). Se trata de lo que sucede en ese más allá —el Cosmos— y

que es completamente inaccesible al hombre común, aunque, tal vez, no del todo a los artistas.

Tal es el caso de Gilberto Owen. Cuando el poeta contempla la estatua en la que Perseo le ha corrado la cabeza a la Medusa, en lugar, o además, de experimentar una emoción estética, obtiene una revelación: no obstante lo representado, en el fondo Perseo siempre ha sido derrotado y a la Medusa jamás se le ha corrado la cabeza. El poeta intuye la guerra, la querrela, entre la monstruosa Gorgona y el héroe Perseo. Pero esta querrela no solamente tiene que ver con el hombre Gilberto Owen, ni solamente con el héroe Perseo y la monstruosa Gorgona: es la querrela, el mal, que se da en la instancia profunda del Ser mismo, en la instancia llamada *cosmos*. Con esta revelación Owen experimenta o se enfrenta al mal desde el ámbito del pensamiento griego. Lo que se representa ante los ojos del poeta Gilberto Owen “es la radical subordinación [...] a una potencia mucho más antigua, a una concepción del Ser que obliga al hombre a reconocerse vasallo de una maldad inmemorial” (Sichéte 1996: 40). De aquí que cuando Owen piensa en el título que habrá de llevar su libro más importante, sugiere a Luis Alberto Sánchez que sea el de *Perseo vencido*. La razón principal estriba en que el origen de este libro es el “Madrigal”, el cual, dice Owen, “lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía” (279).

Cierto, la estatua que contempla Owen, realizada probablemente por Benvenuto Cellini, corresponde al arte humanista del Renacimiento. No obstante, el motivo principal, el tema (Perseo venciendo a la Medusa), pertenece por completo al pensamiento no humanista de los griegos.

El *cosmos* es el espacio de lo que es siempre y de lo que asigna un destino. En consecuencia, intuir el *cosmos*, por parte de un poeta, le proporciona la confirmación de su destino. Si la Medusa representa la amada y la vida, la poesía y el arte, la atracción y la repulsión, la dualidad del bien frente al mal, todo esto acentúa más el sentido de lo terrible y de lo monstruoso, ya que la maldad inmemorial (el mal) revelada por la estatua de Perseo y la Medusa consiste “en el extravío del estrago y de la devastación que lleva a los mortales a esa región extrema donde el horror les hace perder el rostro”, escribe Bernard Sichéte.

En el caso de un poeta, la querrela contiene la queja, pero no como forma de canto, sino de poesía como grito. Lo que no se puede captar por la vista debido a su monstruosidad, cuando menos se puede escuchar. La querrela del mal en el seno del Ser es la voz del sufrimiento que brota del corazón; esa voz habla —grita— en el corazón del mal. “Como pensamiento del mal —escribe Bernard Sichéte— el poema trágico expresa en definitiva dos cosas: que el hombre desaparece con la irrupción del exceso del mal y que en el momento de desaparecer llega un canto que para el sobreviviente es el exorcismo de ese exceso” (Sichéte 1996: 41). La poesía de Owen no es un canto, sino un grito desgarrado:

Cante el pez sitibundo, preso en redes
de algas en tus cabellos serpentinos,
pero su voz se hiele en tu garganta
y no rompa mi muerte con su grito.

Desde el fondo del *cosmos*, la querrela hace que cante el pez sitibundo con la esperanza y el temor de que el grito no rompa su muerte. El “Madrigal por Medusa” es el grito de lo que no puede verse en apariencia, pero que se puede intuir (el sumo mal): el Madrigal está sabiamente construido alrededor del momento de horror como un homenaje; así como se construye un templo para la honra de los dioses.

Toda construcción que tenga que ver con los dioses, los héroes y los monstruos revela y, al mismo tiempo, esconde su significado profundo. La construcción sagrada siempre es simbólica; muestra una apariencia inmediata, reconocible, y simultáneamente permite intuir la inminencia de una revelación. Es un llamamiento de lo maligno, pero verdadero, que está más allá de los juegos de sombras opacas del mundo aparente, y al que sólo tienen acceso unos pocos. El poeta Gilberto Owen contempla la imagen artística en la cual el héroe Perseo vence al monstruo —la Medusa—, cortándole la terrible cabeza poblada de serpientes y el rostro con la mucca petrificadora. Sin embargo, el poeta, ante esta apariencia inmediata, intuye los ecos lejanos de una situación milenaria, como un motivo musical que prometera entregar —poco a poco— una melodía completa. Cuando logra captarla, el poeta puede, al fin, vislumbrar lo contrario de lo que está contemplando: el héroe —en realidad— es el vencido; y el monstruo

femenino, el vencedor. Al mismo tiempo, capta que en estos niveles de la intuición humana, perder es también una forma de ganar. Se trata del contramito, de la consolidación de lo que podría llamarse *la visión al revés* y ambigua del mundo en la poesía de Gilberto Owen.

La *visión al revés* del mundo (el mal) remite a la época arcaica. La "Conciencia teológica", del grupo de Contemporáneos, como se autodenominó Owen, revela—en términos de C. G. Jung—el inconsciente colectivo en relación con la diosa primitiva, con la Gran Madre, anterior a los sistemas religiosos patriarcales (judaísmo, cristianismo, islamismo, mitología y religión griegas). El reconocimiento de tal deidad femenina se remonta a las civilizaciones del neolítico y de la Edad de bronce. Esta figura mítica posee un simbolismo dual: en la tierra la representa la serpiente; en el cielo, la luna. La diosa poseía su propio edén. La representación de esta deidad solía aparecer en una especie de mítico jardín, edén o paraíso. Los elementos o figuras de la composición corresponden a diversas formas: seres humanos (hombres y/o mujeres); animales (serpientes, leones alados); vegetales (el árbol—*axis mundi*—, flores, ramas, frutos); astros (la luna, el sol); elementos (el agua de la vida). Todo ello no es otra cosa que "la máscara de un principio finalmente incalficado, más allá de todos los nombres y las formas, pero sin embargo, habitiándolo" (Campbell 1992: 30).

El sistema patriarcal acabó con todo esto. El nacimiento del héroe está asociado a la espada y a la lanza, a la batalla y al saqueo, y se opone a la forma de comprender la naturaleza y las necesidades de la vida fundamentalmente orgánica y vegetal. Si antes prevalecía el culto tanto de los aspectos oscuros como de los luminosos, ahora sólo importa esto último. Ahora el héroe conquistador ha de vencer al monstruo y obtener una recompensa (un rostro, una doncella, un reino, Crisaor y Pegaso...). El héroe del sistema patriarcal surge como un gran poder totalmente superior a la figura femenina de la Madre Tierra, del Señor Serpiente y de la Señora Luna. Los héroes se presentan primero, y principalmente, como protesta contra la adoración de la tierra y de los demonios de la fertilidad de la tierra. A medida que la atención del hombre se centra más y más en su propia humanidad, tal culto es una fuente obvia de peligro y enfermedad, aclara Joseph Campbell.

Pese a lo anterior, y por fortuna, existen imágenes simbólicas y míticas en las que todavía subyace la presencia de las fuerzas oscuras de la tierra maldita, aunque fecunda. En tales imágenes pareciera que al-

quien hablara y—escribe Joseph Campbell—dijera: "¿Pero no oyes la canción más recóndita y profunda?"

El mito de Perseo y la Medusa es una de ellas. Entre los diversos motivos que estructuran dicho mito sobresale uno: Esculapio, dios de la Medicina, gracias a la ayuda de Atenea, guarda la sangre de las venas de la Medusa, tanto del lado izquierdo como del lado derecho. La sangre del lado izquierdo quita la vida; con la del lado derecho, sana y devuelve a la vida. En Medusa, por tanto, coexisten los poderes antitéticos de la vida y de la muerte; de la destrucción y la resurrección. En este tipo de símbolos subyace la ambigüedad, la ambivalencia. Tales imágenes simbólicas "dirigen un mensaje pictórico al corazón que es exactamente el contrario del mensaje verbal dirigido al cerebro" (Campbell 1992: 34).

El corazón del poeta Gilberto Owen escucha los ecos de esa canción recóndita y profunda. Cuando esta situación permanente se ve amenazada, el enfrentamiento de los contrincantes provoca el enfrentamiento de voces contrarias. En el "Madrigal por Medusa" las voces contrarias son las del monstruo y las del héroe. Sospecho que en el Madrigal, además del sujeto lírico, también habla la Medusa. Al comentar dicho poema, mencioné la traslación de atributos: la mano que se menciona en el primer cuarteto—que en el mito se refiere a Atenea—, Owen la atribuye a Medusa. No obstante, si la Medusa también habla, la situación es por completo diferente. Hay un dato interesante en el mito de Perseo y la Medusa. Jean Paul Vernant menciona el detalle siguiente: "Medusa [...] en el momento de morir vuelve sus ojos hacia Perseo" (*La muerte en los ojos*), y cuando esto sucede, el héroe aparta su mirada prudentemente" (Vernant 1986: 101). Este detalle es particularmente interesante, toda vez que en la mayoría de las versiones conocidas del mito, se dice que la Gorgona estaba distraída o, de plano, durmiendo cuando Perseo le cortó la cabeza.

Desde esta perspectiva, el enfrentamiento de Perseo con la Medusa es encuentro y reconciliación. El que se diga que Medusa se da cuenta de lo que sucede, de la inminencia de su perdición y de su muerte, volviéndose para mirarlo, para ver, a su asesino, permite afirmar que el madrigal de Owen, en su primera estrofa, posee un tono de imploración—ya no puede ser de mando—, y quien habla e implora es la Medusa: "No me sueltes los ojos astillados". Por tanto, es bastante probable que la "mano" sea la de Perseo en relación—y para no va-

riar— con la ambigüedad: la mano sosteniendo el espejo, la mano con la espada, o la mano al tomarla de los cabellos serpentinos. Ante esto, la segunda estrofa también es pronunciada por la Medusa y se trata de toda una declaración de amor. Es interesante notar cómo en las estrofas una, tres y cuatro, el que habla lo hace en primera persona de singular; mientras que en la segunda, se habla en primera de plural:

Embelesado el pulso, como noche
feliz cuyos minutos no contamos,
que es noche nada más, amor dormido,
dolor bisiesto emparejado en años.

La entidad femenina queda fascinada ante el pulso embelesado de una mano que está a punto de destruirla y, al mismo tiempo, hace una promesa de felicidad y de amor. Esa promesa de amor es un dechado de ironía perversa: ella (la madre, la amante, la hermana, la hija, la vida, la poesía, el arte...), sólo ella puede brindar una “noche feliz” durante la cual ellos, como buenos amantes, sean capaces de abolir el tiempo (“cuyos minutos no contamos”), puesto que es una “noche nada más”, un “amor dormido”. Pero lo esencialmente irónico y perverso es que esa noche feliz y eterna y amorosa sea, en realidad, un “dolor bisiesto emparejado en años”. Ante una promesa tan tentadora e irresistible, al poeta sólo le queda aceptarla como si fuera una fatalidad. Y, para que no se diga que no hay justicia poética del universo, también cuenta con dos estrofas para contestar en forma admirablemente antiheroica: la voz y el canto —aunque terminen siendo grito—, no obstante que el precio sea la muerte; y el “gesto huracán”, aunque el precio sea el deshonor. En el fondo, pero muy en el fondo y de acuerdo con el contramito y con la *visión al revés* y ambigua del mundo, la paradoja se impone: las situaciones negativas mencionadas (lo antiheroico y el deshonor) en realidad remiten a lo contrario; pero ese contrario está mucho más allá de la vulgaridad heroica y del honor común y corriente.

El espejo o escudo brillantemente pulimentado pudo tener otra función definitiva para que la Medusa implorara “No me sueltes los ojos astillados”. En efecto, a partir del siglo V de nuestra era se subraya el recurso del espejo que Perseo utiliza para no mirar de frente al monstruo. Roger Caillou (1978) propone una variante en el enfrentamiento entre Perseo y la Medusa: “Perseo encuentra a las Gorgonas

dormidas en una caverna. Apartando los ojos y ayudándose con el espejo, decapita a Medusa sin mirarla (Yo sospecho que se sirviera más bien del espejo para reenviar al monstruo su propio ojo fascinante)” (122). El enfrentamiento de la Gorgona con su propio rostro en el espejo provoca el astillamiento de sus ojos, los cuales se dispersarían sin la cárcel de hallar la mano (“tu mano”, la mano de Perseo), “al rehuir tu frente, / dispersos en la prisa de salvarme”. Es más coherente —a propósito de visiones al revés— considerar que es la Medusa quien se preocupa por salvarse al enfrentarse a su propio rostro petrificador.

La expresión “rehuir tu frente” es misteriosa; ¿quién rehuye la frente de quién? En el mito clásico, Perseo rehuye la frente, el rostro de la Medusa; en la hipótesis de Caillou y en el poema de Owen, la Medusa, al ver su propio rostro en el espejo, trata de rehuir su propia frente. No obstante, al mismo tiempo, Perseo ve, en el mismo espejo (pues Atenas se lo había proporcionado para tal efecto), el rostro del monstruo: Medusa viéndose a sí misma equivale a que Perseo vea a Medusa en el espejo. Ambas criaturas constituyen una sola entidad. Hablé antes de encuentro y reconciliación.

La cara de Gorgo es el Otro —escribe Jean Paul Vernant—, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo (ese espejo en el cual los griegos sólo podían mirarse de frente y con la forma de una mera cabeza), pero una imagen que es a la vez más y menos que tú, simple reflejo y realidad del más allá, una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolvarte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su muesa el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra (Vernant 1986:105).

Y de esto, en el fondo, no debería salvarse ni Perseo; de hecho no se salva.

El poeta Gilberto Owen intuyó esta fatalidad al escuchar la vieja melodía milenaria —anterior a los mitos patriarcales, contemporánea del mar—, revelada directamente a su corazón. Owen mismo se daba cuenta de la experiencia inaudita que había sufrido al contemplar la estatua; de la revelación de su propia maldad y de la Maldad por excelencia que supone el acto de la escritura poética entendida como una derrota ante la deidad femenina. Sobre todo cuando esta entidad asu-

me la forma de la luna, es cuando el poeta compare la misma actitud con los perros, lobos, zorros, chacales y coyotes que intentan cantarle.

La deidad femenina también posee su espacio en la interioridad del individuo. Es la parte femenina de un ser masculino. C. G. Jung la llama *anima* o "Madre", entendida como símbolo de todo lo que acciona maternalmente (madre, hija, hermana, la diosa celeste, la vida, la amada).

Todo hombre — escribe Jung — lleva la imagen de la mujer desde siempre en sí, no de la imagen *de esta* mujer determinada, sino de *una* mujer indeterminada. Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente, que proviene de los tiempos primitivos y, grabada en el sistema vivo, constituye un arquetipo de todas las experiencias de la serie de antepasados de naturaleza femenina, un sedimento de todas las impresiones de mujeres, un sistema de adaptación psíquica heredado... (Jung 1990: 409-410)

Esta "Señora del Alma" en Gilberto Owen contiene a Clementina Otero, Josefina Procopio, Winona, Ernestina la beata y todas aquellas mujeres de carne y hueso — más de carne que de hueso — que tuvieron algo que ver con el poeta (que dejaron huella en su inconsciente personal); pero también cuentan las "Once Mil [vírgenes] que se arrancan los rostros y los nombres / por servir a la plena de gracia, la más fuerte / ahora y en la hora de la muerte", como parte de su inconsciente colectivo.

Inconsciente personal e inconsciente colectivo se le revelan juntos a Owen: la amada es la Medusa. Si en sus *Primeros poemas* el joven-viejo imploraba "No me pidas, Amiga, que mi canto / sea madrigal... / Ella se fue, y en mis corvinas / elegías sólo vibra el desencanto", muchos años después aún prevalece el desencanto, aunque, al mismo tiempo, ella, la amiga, ha regresado con las más negras intenciones como la Medusa. Y no es casual. Cuando Fausto y Mefistófeles disfrutaron la noche del Sabbath, Fausto ve a una jovencita pálida y bella, sola y apartada, parecida a Margarita. Ante esto, Mefistófeles lo amonesta:

¡Deja eso! Contemplar aquello no le hace bien a nadie. Es una figura hechizada, sin vida, un fantasma. No está bien tropezar con ella. Su mirada fija hieda la sangre del hombre. Quien la mira queda petrificado. Tú has oído hablar de Medusa.

Y Fausto le contesta:

Es verdad. Son los ojos de una muerta que ninguna mano cerró con amor. Aquel es el pecho que Gretchen me brindó, el suave cuerpo que yo gocé.

Entonces Mefistófeles le proporciona la revelación:

¡Eres un imbécil! ¿No ves que es obra de encantamiento? A cada uno se le aparece como si fuera su enamorada (Praz 1969: 44).

Que la Amada se corresponda con la Medusa y que estas dos entidades femeninas, a su vez, se correspondan con el *anima* del poeta, lo prueba una estrofa de *Sinbad el varado* (*Día veinticinco. Yo no vi nada*), en la que hay un desdoblamiento de voces y de entidades tan propio de Owen. Aquí habla su *anima*:

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

El poeta y su *anima* (Perseo y Medusa—Poeta y Amada) constituyen una sola entidad. Se cuenta que una de las estatuas de Cellini revela los mismos rasgos para Perseo y para la Medusa (Siebers 1993: 39-40).

El contramito y la *visión al revés* y ambigua del mundo en la poesía de Owen permiten una doble revelación. Por una parte, Medusa es la vencedora porque —y su nombre así lo indica— es "la suprema sabiduría femenina". Por otra, Medusa representa lo femenino y Perseo, lo masculino. A su vez, lo masculino remite a la diosa Atena. Por tanto, Atena también es el doble de Medusa. En el decorado de un jardín helénico de estilo greco-egipcio, se observa la cabeza con casco de Atena en uno de los lados, y de una Gorgona de hermoso aspecto en el otro. En otra imagen se muestra a Atena de perfil, mientras detrás de ella se distinguen las serpientes de su égida y una máscara de isleño, la cual parece en verdad formar parte de su encendido casco, pero que se explicaría mejor como su gorgona vista de perfil (Siebers 1993). Al fusionarse la Medusa con Atena, se confun-

de la piedad con la impiedad, la brutalidad con la civilización y lo monstruoso con lo divino. Las diferencias extremas se desvanecen cuando se descubre que Atenea y Medusa son las cabezas de un monstruo bicéfalo. Todo esto explica el hecho de que Atenea lleve en su égida el rostro de la Medusa. Además, el símbolo fundamental de Atenea es la serpiente: el principal atributo de Medusa.

En el poema de Owen la situación es más intensa y conflictiva. Al comentar el "Madrigal por Medusa" intenté explicar de quién podría ser la mano cuyo pulso está embelesado. Dije que, como en el mito clásico, se afirma que Atenea conduce la mano de Perseo, tal vez Owen inconscientemente había intuido que la dualidad Medusa-Atenea constituye en el fondo una sola entidad. Ahora estoy tentado a afirmarlo con seguridad, sin olvidar por supuesto la tremenda ambigüedad del Madrigal. Medusa fue importada de Libia por los griegos. En ese lugar era venerada como uno de los aspectos de la Diosa Triple de Libia: Athena. Medusa representaba el aspecto destructor. Entre otras muchas cosas, Medusa preservaba los misterios femeninos y las fuerzas de la Gran Diosa Primordial: los ciclos del Tiempo (pasado, presente y futuro); los ciclos de la Naturaleza (vida, muerte y resurrección). Ella es Creatividad universal y Destrucción en la eterna Transformación; es la guardiana de los Umbrales y la Mediadora entre los Reinos del cielo, de la tierra y de las regiones subterráneas; Ella es la Señora de las Bestias...

La situación cambió con el paso del tiempo. Con la llegada de los sistemas patriarcales, los héroes y los dioses son creados para dominar y subyugar a las fuerzas maternas y oscuras de la naturaleza. La Triple Diosa es desmembrada por los griegos. Estos héroes guerreros cercenaron las raíces antiguas de la cultura femenina. De la entidad triple (Athena, Metis y Medusa) se excluyó a Athena. Metis y Medusa se convirtieron en madre e hija enemiga, respectivamente. Según los griegos, Zeus violó y se tragó a Metis. La sabiduría de ésta era tan grande que impregnó la cabeza de Zeus y de ella surgió la nueva Athena: Atenea. Atenea traicionó su antiguo linaje y devino hija obediente al servicio de los hombres y de los héroes solares. La traidora Atenea representa los valores patriarcales.

Cuando Owen contempla la estatua renacentista, intuye la certeza anterior. La melodía milenaria, no obstante, identifica a Medusa con Atenea; la mirada petrificante de la Gorgona se corresponde con los

inmensos y abiertos ojos del búho en el corazón de la oscuridad de la noche, a condición de saber que el búho, en la época arcaica, era el símbolo del pájaro de la muerte y de la regeneración, así como de la sabiduría femenina, de la oscuridad, de la noche, de la luna y del misterio. Al mismo tiempo, el poeta, al enfrentarse consigo mismo, aparte del rostro de la Medusa reconoce a la traidora Atenea, pues él, como poeta-Owen-Perseo, representa el mito patriarcal y solar: Atenea también es él mismo. Ante este dilema, Owen capta el sentido profundo de la imagen, y si de traiciones se trata, él decide, como quería el poeta, "traicionar al acorado ejército de los hombres" ante la Medusa, la "mujer cómplice única terrible hermana".

En los enfrentamientos con lo inconcebible, los poetas se encuentran con su mito personal como si éste los hubiera estado esperando desde siempre. Con los poetas no queda más remedio que retornar al orden original y arcaico de las cosas. En la crítica sobre los Contemporáneos, es un lugar común mencionar la gran influencia que tuvo en ellos la famosa frase de Fenelon, y que prácticamente se convirtió en su divisa: es necesario perderse para encontrarse. Gilberto Owen, que no se andaba con ingenuidades, y siempre fiel al contramito y a la *visión al revés* y ambigua "...el mundo, tuvo la implacable certeza de que al contemplar la imagen de Perseo y la Medusa en realidad se había encontrado para perderse irremediablemente.

El madrigal es por Medusa, enemiga de Atenea. Sí, por Medusa; que ser mitológico que por cabellos tiene una maraña de serpientes y por rostro una nueca que nadie ha podido describir. En la noche de Walpurgis que fue la vida de Gilberto Owen, como un Fausto ansioso por conocer lo prohibido desde la perspectiva del contramito y de la *visión al revés* y ambigua del mundo —el Bien frente al Mal—, Mefistófeles bien podría haberle advertido: "Tú haz caso al viejo dicho / y a la serpiente mi ta: / tu divina semejanza / verás qué susto te da un día".

Y vaya que se lo dio.

BIBLIOGRAFIA

- APOLODORO. *La Biblioteca*. Madrid: Gredos, 1985.
- CAULLIUS, ROGER. *Medusa y Cta. Pimura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza del hombre*. Madrid: Seix-Barral, 1978.
- CAMPBELL, JOSEPH. *Las máscaras de Dios. Mitología occidental*. Trad. Isabel Cardona. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- GRAVES, ROBERT. *Los mitos griegos*. Trad. Luis Echavarría. 2 vols., Buenos Aires: Losada, 1968.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Carta sobre el humanismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- JUNG, C. G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Trad. María Rosa Borrás. Madrid: Seix-Barral, 1990.
- OWEN, GILBERTO. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PRAZ, MARIO. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Avila, 1969.
- SICHERE, BERNARD. *Historias del Mal*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.
- SIEBERS, TOBIN. *El espejo de Medusa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- VERNANT, JEAN PAUL. *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1986.