

UN ESTUDIO SOBRE EL EROTISMO Y LA VIRGINIDAD EN *ASH WEDNESDAY* DE T. S. ELIOT Y *PERSEO VENCIDO* DE GILBERTO OWEN

Se dice que, cuando la serpiente bíblica tentó a Eva a comer del árbol del fruto prohibido, y Eva a su vez tentó a Adán y éste comió, el pecado entró a través de la mujer (*Nueva Biblia Latinoamericana*. Gen. 3) y ésta indujo a Adán al sexo. Sin embargo, también Dios dijo que, a través de una mujer, la raza humana se restauraría (*Nueva Biblia Latinoamericana*. Gen 3.12), como presagio del nacimiento del Salvador a través de una mujer virgen, que sería posteriormente María de Nazaret. En otras palabras, el pecado entró a través de una mujer erótica y la salvación entraría a través de una mujer virgen y casta.

En *Miércoles de Ceniza*, el poeta norteamericano-inglés T. S. Eliot trabaja precisamente esta idea: las profecías vetotestamentarias de que el Mesías judío vendría a través de una mujer virgen, y el poema justamente está situado en la época en que inicia la cuaresma cristiana —la preparación para la resurrección de ese Mesías prometido (el cumplimiento de la profecía de la salvación humana) que nació de María de Nazaret, quien a través de la concepción virginal de su Hijo le devolvió la esperanza a la raza humana y al yo poético, pues, si bien este ensayo no es de índole biográfica, conviene señalar que, como escribe Peter Ackroyd, *Ash Wednesday* está permeado de referencias a la tradición judeocristiana debido a la conversión de Eliot a la rama más ortodoxa de la iglesia anglicana, conocida como anglo-catolicismo, por su adhesión a las ideas de la Iglesia Católica, de la cual se separó Enrique VIII en el siglo XVI, para formar la iglesia anglicana (164). “*Ash Wednesday* was the prelude to an unrelieved Lent, with a gloom intensified by the darkening skies of Europe” (Hamilton 85).

Sin embargo, el poeta mexicano de origen galés¹ Gilberto Owen, en su colección *Perseo Vencido*, plantea una historia muy diferente: el yo poético desea dejarse llevar por algunos mitos griegos primigenios que señalan a las mujeres como eróticas, como apunta Robert Graves en *Los mitos griegos* en que la Gran Diosa madre “[t]enía amantes, pero por placer, y no para proporcionar un padre a sus hijos” (13-4).

Desea, pues, que la Medusa² lo envuelva con sus serpientes e integrarse a ella. Sin embargo, la

¹ Si bien se ha creído que Guillermo Owen, el padre de Gilberto Owen, era un minero norteamericano de origen irlandés, Guillermo Sheridan señala que, dentro de la poca información con la que se cuenta sobre Gilberto Owen, “[e]n términos biográficos se sabe poco del padre; Owen lo reduce a decir que es ‘un gambusino de origen irlandés’ (citado en Sheridan 8), que *arrasa* con su madre y que se muere en la calle un martes trece de febrero [...]. Pero Guillermo Owen no es gambusino sino minero, y Owen no es apellido irlandés, sino de Gales, que a diferencia de Irlanda, sí es tierra de mineros. Owen arraiga su versión en Irlanda por prestigio poético” (Sheridan 8).

² “According to Ovid (*Metamorphoses*, IV. 779ff), the reason for the dispute lay in Poseidon's rape of Medusa inside the temple of the virgin goddess. The goddess is supposed to have punished Medusa by transforming her face, which therefore made Medusa an innocent victim for the second time. However, another tradition, used by Mallarmé in *Les Dieux antiques* (1880), stressed a more personal rivalry: Medusa had boasted that she was more beautiful than Athena. In Christian symbolism, Medusa represents the dreaded enemy and death, and thus becomes an embodiment of the Devil [...]. Robert Graves (*Greek Myths*, 1958) believes that the myth of Perseus preserves the memory of the conflicts which occurred between men and women in the transition from a matriarchal to a patriarchal society [...]. This terrible woman, the paragon of all women, whom every man simultaneously fears and seeks and for whom Medusa is the mask, is in fact the mother, i.e. the

tradición judeocristiana, a través de las iglesias, transformará esta imagen erótica en una imagen envuelta en un sudario de inocencia, y hará que el yo poético, en lugar de entregarse a esta mujer erótica, la transforme en una mujer estéril y que él mismo pierda su esperanza.

Este ensayo tomará como base la idea de Paul Ricœur que señala que “la tradición, aún entendida como transmisión de un *depositum*, es tradición muerta si no se interpreta continuamente” (*El conflicto de las interpretaciones*, 31). En otras palabras, este proyecto analizará la reinterpretación y el reto que hace *Perseo vencido* a la tradición judeocristiana y modernista británica (que equivale a la vanguardia en la América hispana) —representada esta última por Eliot en *Miércoles de ceniza*—de la mujer pura y virginal a través de la mujer erótica que sucumbe ante esta tradición, y, sobre todo, del hombre que es derrotado en su deseo de una mujer sexual y que

great Goddess Mother whose rites were concealed by the Gorgon's face. Countless texts illustrate Medusa's affinity with the depths of the sea and the terrible power of nature, e.g. Hugo's *Les Travailleurs de la Mer* (1864), Lautrémont's *Chants de Maldoror* (1869) and Pierre Louÿs' *Aphrodite* (1896), but the most explicit example is probably the text written by Freud in 1922: *Das Medusenhaupt -- 'Medusa's Head'*” (Brunel pars. 11-18). Es decir, el mito de Medusa fue, durante el patriarcado, el de una mujer bella y erótica que seduce a un hombre por placer; y que, después de la instauración del patriarcado, es castigada por eso. En otras palabras, el patriarcado castigó a esta mujer erótica que busca su placer. Por esta razón, en este ensayo, la Medusa será igual a esa mujer sexual y apasionada que vivía antes del patriarcado, y a la que se aplastó con el dominio de éste, empujándola hacia el abismo—es decir, hacia el despojo de su eros y a la inexistencia. Cuando el yo poético de *Perseo vencido* hable de la Medusa, será de la mujer seductora del mito primigenio del patriarcado, que él querrá que lo seduzca. Sin embargo, en *Ash Wednesday*, la voz poética no mencionará a este personaje mitológico, y sólo hablará de la Virgen, pues ya le habrá otorgado la connotación cristiana de demonio y la habrá condenado al abismo del olvido. Aunque el primer fragmento de *Perseo vencido*—y el título mismo—hagan una referencia a este mito griego de Perseo y Medusa—y, si bien la connotación patriarcal se transporta a la Antigüedad clásica—, se hará una referencia más minuciosa a la tradición judeocristiana, pues es la tradición en común que manejan T.S. Eliot en *Miércoles de Ceniza* y Gilberto Owen, al final de su colección, con “El Libro de Ruth,” y con algunas referencias a las iglesias en “Sindbad el varado.”

recibe a cambio una mujer casta. El poema de Owen será, pues una metáfora viva—una reescritura crítica—del texto de Eliot y de la tradición británica y patriarcal del poema de este autor inglés.

Owen tomará algunos elementos de este poeta inglés, pues si bien él “[e]n una carta de Nueva York, fechada el 29 de noviembre de 1929 [...] comunica a su amigo Xavier Villaurrutia [...] que prefiere a Paul Valéry sobre T. S. Eliot” (García 24), cabe recordar que “Sindbad el varado,” en la colección *Perseo Vencido*, comienza con un epígrafe tomado de *Miércoles de ceniza*—*Ash Wednesday*—de este poeta norteamericano nacionalizado británico, que seguramente, por la fecha de la carta, Owen habrá leído después de que Álvaro Obregón, en 1928, “gave Owen a diplomatic position in New York City” (Flores 628).

Además, como señala Daniel Sada,

[S]i hemos de concentrarnos en las luces que emanan de *Perseo vencido*, y especialmente de *Sindbad el varado*, habrá que decir que los versos no obedecen a un esquema fijo o a las formas tradicionales de la perceptiva española; más de una vez se descubren escalas métricas menores, como los versos bisílabos, o elementos de la retórica inglesa, como pueden ser las aposiopeses o las perífrasis (63).

La metáfora viva implicará, “la tensión entre las palabras, o más precisamente entre las dos interpretaciones, una literal y otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido de la que una retórica clásica sólo puede ver el sentido [...]” (Ricœur *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, 65). En otras palabras, Owen tomará algo de Eliot—la retórica—pero hará una re-visión de la temática religiosa del poeta norteamericano nacionalizado inglés para hacer unos poemas completamente diferentes a los de éste. Sin embargo, este ensayo se enfocará más a la temática que a la retórica, pues es la temática el principal reto de Owen a Eliot, puesto que “dice también Owen que él fue la conciencia teológica de su grupo, el que estaba allí para recordarles que eran mortales, que las obras de los hombres son

mortales, que lo son Dios y los ángeles [...]"(Segovia, "Gilberto Owen y el rescate" 61). En cuestiones de retórica, simplemente se dirá que el mejor reflejo de la influencia de Eliot en Owen es el final de "Sindbad el varado,"

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez.

(Owen, "Día Veintiocho. Final" 17-20)

Estos versos son muy parecidos al epígrafe de esta colección, tomado del comienzo de *Ash Wednesday* de Eliot,

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn.

(Eliot, I, 1-3)

Se nota la repetición en ambos fragmentos. Sin embargo, la desesperanza convertida en esperanza de resurrección en *Ash Wednesday* será una desesperanza perpetua en el poema del escritor mexicano.

Para analizar esta reinterpretación al texto escrito en inglés, se trazará una línea, a la luz de *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* de Hélène Cixous y *Psyché: inventions de l'autre y Psyché: inventions de l'autre II* de Jacques Derrida, del desarrollo del concepto de la mujer casta que la tradición judeocristiana construye a través de las profecías mesiánicas de Eliot, y el concepto de la mujer erótica que termina en casta de Owen y ver el reto que significa el poema de este último para la tradición judeocristiana y modernista británica del primero.

Se comenzará diciendo que una metáfora es un tropo—según Helena Beristáin, es una alteración "del significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua" (495). La metáfora "se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de

palabras que en ella participan [...]. Es decir, la metáfora implica una coposesión de semas [...] que se da en el plano conceptual o semántico [...]" (Beristáin 310-1).

El lenguaje, según Cixous, se organiza por:

Siempre la misma metáfora: la seguimos, nos transporta bajo todas sus normas, por todas partes donde se organiza un discurso [...]. El pensamiento siempre ha funcionado por oposición [...]. Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. Superior/Inferior [...]. Y todas las parejas de oposiciones son *parejas*. ¿Significa eso algo? El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento todos los conceptos, los códigos, los valores, a un sistema de dos términos, ¿está en relación con « la » pareja, hombre/mujer? (14).

La respuesta es afirmativa, pues el privilegio de jerarquizar es masculino, y

Tradicionalmente se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/pasividad [...]. Que en la filosofía, la mujer siempre está del lado de la pasividad [...]. O la mujer es pasiva o no existe [...]. De la mujer, de la que él ya no depende, sólo conserva este espacio, siempre virgen [el himen], materia sumisa al deseo que él quiera dictar. Y si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo [...]: (en la medida en que significa, la literatura está regida por lo filosófico). Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer.

(Cixous 15-6)

Por esta razón, todos los cuentos de hadas implican a una bella que, dormida en el bosque, espera por un príncipe que la despierte. Pasiva y, por lo tanto, bella. En otras palabras, no hay lugar para tal cosa como la mujer activa dentro de la escritura porque:

[L]a realización es peligrosa [...]. El deseo no debe desaparecer. Para nosotros, vosotras, las mujeres, representáis la eterna amenaza [...]. Se-

ducidnos, enervadnos, es todo lo que os pedimos. No hagáis de nosotros unos seres blandos, aletargados, femeninos, sin preocupaciones de tiempo ni de dinero. Para nosotros, el amor a vuestro modo es la muerte [...]

(Cixous 19-21)

Sin embargo, es necesario para los hombres que la feminidad esté asociada a la muerte para excitarse de espanto y tener miedo a las mujeres, como un Perseo que camina, trémulo, de espaldas. No obstante, las mujeres lo dan todo, a costa de ser tratadas como muñecas, desnudadas y explotadas. Por esta razón, hay que cambiar la forma de dar, que no sea un amor que sea cómplice de la historia de muerte ni que implique el asesinato del otro. Sería, pues, reinventar el amor.

Pero en el esquema [...] del reconocimiento (hegeliano) no hay lugar para el otro, para otro igual, para una mujer entera y viva. [...] La mujer buena será, por tanto, la que «resista» bastante tiempo para que él pueda experimentar su fuerza y su deseo (quiero decir que «existe»), y no demasiado, a fin de darle a gozar, sin demasiados obstáculos, el retorno a sí mismo que él realiza, crecido—afianzado ante sus ojos [...]. (Cixous 35-7).

La *primacía del falo* se establece, pues, por la astucia y la violencia masculinas que consisten en jerarquizar las diferencias sexuales valorizando un elemento de reacción. Por lo tanto, en la oposición masculinidad/feminidad, la masculinidad se reafirma “con un movimiento conflictual disputado de antemano [...]. De ese abismo que funciona como metáfora de la muerte y del sexo femenino [...]” (Cixous 37).

Pero escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y *del otro* sin el que nada está vivo [...]. Aún hoy, la relación de lo masculino con lo propio es más estrecha y más rigurosa que la de la feminidad. Todo se desarrolla como si el hombre

estuviera más directamente amenazado que la mujer en su ser por lo no propio (Cixous 47).

También está la cuestión de que, al ser madres, la relación con el hijo pueda ser una trampa que propague el falocentrismo. Sin embargo, la paternidad es un invento—una ficción que refleja la astucia de los hombres para “repatriar” a los hijos y hacer pasar como suyos los frutos de las mujeres. A la mujer su cuerpo ni siquiera le pertenece.

¿Qué es un padre? Aquel a quien se considera como padre [...]. La paternidad es la falta de ser denominada Dios [...]. El padre «elegido». Y [...] se acabó el matriarcado se acabó el matriarcado: los hijos dejan de ser hijos de madres y se convierten hijos de padres. La cuestión de la filiación oscila, cambia de orientación: ¿Qué es una madre? Y ya nadie pregunta: ¿quién es más seguro?, sino: ¿quién es más fuerte? [...]. El vínculo con la madre se afloja. El vínculo con la palabra pone en tensión [...]. En lo sucesivo, será preciso que lo jurídico acuda en ayuda del orden del padre. Que se instaure una nueva relación entre el cuerpo y la justicia. (Cixous 66-71)

Si bien, como señala Derrida en *Psyché: Invention de l'autre II* « [!]a différence sexuelle ne serait pas à hauteur de différence ontologique » (15-16), se considerará aquí que “lo masculino” es ese constructo patriarcal de querer coartar el erotismo femenino e implantar una imagen femenina virginal y casta.

Al hablar del retiro de la metáfora—le retrait de la métaphore—Derrida de la lengua de la madre, en la que se da el propio dialecto,

[L]e propre du dialecte se donne comme la mère de la langue mais que, loin de avoir avant cela ce qu'est une mère, un tel renversement nous donne peut-être seul à approcher l'essence de la maternité. Langue maternelle ne serait pas une métaphore pour déterminer le sens de la langue mais le tour essentiel pour comprendre ce que « la mère » veut dire. Et le père ? Ce qu'on appelle le père ? Il tenterait d'occuper la place de la

forme, de la langue formelle. Cette place est intenable et in ne peut donc *tenter* de l'occuper, parlant dans cette seule mesure la langue du père, que pour la forme. C'est en somme cette place et ce projet impossible que Heidegger désignerait au [...] sur les noms de « métalangage » [...] ou de Métaphysique. Car finalement, l'un des nomes dominants pour la forme ce projet impossible et monstrueux du père, comme cette maîtrise de la forme pour la forme, c'est bien Métaphysique (Derrida, *Psyché: Invention de l'autre*. 76-7).

Es decir, la lengua del padre es hueca. Sin embargo, la lengua de la madre o lengua materna, a la cual está tratando Derrida de traducir del alemán al francés la palabra *retrait*, es mediante la que este francés encuentra el sentido "à l'intérieur du contexte qui est ici le notre, et seulement dans les limites de ce contexte. La mise à l'épreuve d'un tel transfert (en même temps que votre patience), voilà donc que j'essaiera ici avec vous, sous un forme évidemment schématique et programmatique" (Derrida 77). En otras palabras, cuando se escoge una traducción de un idioma a otro, se hace en la lengua de la madre—en la que tiene más sentido. Por esta razón, la "traducción" y crítica de la tensión metafórica que hace Owen del poema de Eliot criticará la oquedad de la tradición patriarcal, en la cual hasta los hombres saldrán perdiendo.

Ash Wednesday—Miércoles de Ceniza—es una colección de poemas que narra, al comienzo, la desesperanza que siente el yo poético,

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
[...]
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign?
(Eliot, I, 1-8).

En otra parte de esta sección primera, el texto dice, "And pray to God to have mercy upon us [...] Because I do not hope to turn again" (Eliot, I

26, 30). Es decir, se espera la misericordia de Dios—plegaria que culmina con las últimas líneas de este fragmento, "Pray for us sinners now and at the hour of our death/ Pray for us now and at the hour of our death" (Eliot I 40-1). Estas dos últimas líneas pertenecen a la oración católica a María de Nazaret, que será la gran intercesora ante Su Hijo y la gran esperanza del cristianismo—por gestar en su vientre al Salvador—y del yo poético de este texto. Aquí se vislumbra, pues, el tono del poema: la salvación del mundo—y del yo poético—será a través de una mujer casta, que está del lado de la pasividad, no de una mujer sexual y activa. "Specifically, Eliot's project is driven by the denial of a host of related psychosexual forces whose power derives from their negation." (Lamos 18).

La siguiente sección de *Ash Wednesday* comienza con la referencia a una mujer: "Lady, three white leopards sat under a juniper-tree" (Eliot II 1). A partir de ahora, "the 'Lady' may be a nun, or even a Virgin, or again she be a beautiful woman; but she is presented [...] with the solemnity of a religious figure" (135). Esta imagen es, en sí misma, una profecía de Isaías, en la que una mujer virgen dará a luz a un hijo del árbol de Jesé (*Good News Bible*. Isa. 7. 10-14, 11:1-2).³

La siguiente imagen implica también la referencia a una profecía de esperanza: en el libro del profeta Ezequiel, Dios lleva a éste a un valle en donde hay un montón de huesos secos, para que Ezequiel le ordene al viento, en el nombre de Dios, que sople sobre los huesos y los vuelva a la vida. Efectivamente, los huesos se convierten en cuerpos y se levanta. Dios dice que así pasará con el pueblo de Israel: en ese momento están desesperanzados porque viven en el exilio de Babilonia, pero Dios los llevará de regreso a su tierra de Israel (*Good News Bible*. Ezek. 37. 1-14).

In the hollow round of my skull. And God said
Shall these bones live? Shall these
Bones live? And that which had been contained
In these bones (which were already dry) said
chirping:

³ En este caso se ha usado una Biblia en inglés por ser la lengua en que está escrito este poema.

Because of the goodness of this Lady
And because of her loveliness, and because
She honours the Virgin in meditation,
We shine in brightness (Eliot II, 4-11).

En otras palabras, ya empieza a haber una esperanza de resurrección—marcada por el inicio de la cuaresma, culmina con el domingo de Pascua, cuando resucita Cristo, gracias a María de Nazaret, la Virgen pasiva que concibe a su Hijo sin la mancha del sexo. Por está razón, el poema se refiere a María: “The single Rose/Is now the Garden” (Eliot II, 32-3). Es decir, cuando esa Eva erótica tentó a Adán con el sexo, la humanidad se enemistó con Dios. “And he [God] said to the woman, “I will increase your trouble in pregnancy and your pain in giving birth. In spite of this, you will still have desire for your husband, yet you will be subject to him” (*Good News Bible*. Gen. 3.16). Ya no hubo oportunidad de re-producir este paradigma de mujeres sexuales a través del vientre de Eva y del contacto sexual.

La maternidad ya habrá propagado el falocentrismo. La única mujer buena será la Rosa en el Jardín, Aquella que, a través de su virginidad, dé a luz al Hijo de Dios y restaure el Paraíso. “Earlier in Part II of *Ash Wednesday*, Eliot has inserted a poem celebrating under the image of the rose garden that love is not a desire manifesting itself in movement [...]” (Brook 90). Por esta razón, se propagará, a través de su vientre, la idea de que la mujer buena es la mujer casta, que no siente sus impulsos eróticos.

Por esta razón, la sección tercera dice,

Lord, I am not worthy
Lord, I am not worthy
But speak the word only (Eliot III 22-4).

Este pasaje, de la liturgia católica y anglo-católica, es extraído de un pasaje en que Jesús es visitado por un centurión romano para que sane a su sirviente. Cuando Jesús quiere ir a casa del romano, éste le contesta que no es digno de recibir a Cristo en su casa, pero con una orden de Él, su sirviente será sanado (*Good News Bible*

Matt. 8.5-8). Es decir, será sanado ya por esa palabra hueca con la que Dios creó la luz y la separó de las tinieblas (*Good News Bible*. Gen. 1. 3-4). Será, en palabras de Derrida, « l’un des nomes dominants pour la forme ce projet impossible et monstrueux du père, comme cette maîtrise de la forme pour la forme » (Derrida 77). Es un proyecto monstruoso porque se aleja del modo primigenio de dar vida: a través del vientre de la madre, y no a través de la “repatriación” de los hijos hacia el padre—hacia la palabra masculina que sale de su boca, a falta de un cuerpo para engendrar hijos—y que ahora a la madre ni su cuerpo le pertenece.

Debido a esto, la única mujer que está en el jardín detrás de su dios en una monja que va vestida de azul y blanco, “in Mary’s colours” (Eliot IV 4), y que además no habla, pues no le corresponde crear el mundo a través del discurso, un don que el falocentrismo ha adjudicado a los hombres;

The silent sister veiled in white and blue
Between the yews, behind the garden god,
Whose flute, bent her head and signed but
Spoke no word (Eliot IV 22-4).

Por este motivo, la sección cinco comienza con esta alusión al evangelio de San Juan, en donde el Verbo—the Word—era lo primero, el Verbo era Dios y estaba con Él (*Good News Bible* John 1.1). Es decir, esta sección comienza con esta palabra creadora masculina, que será después la oración de la monja:

If the lost Word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken Word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent Word
[...]
Will the veiled sister pray for
Those who walk in the darkness, who chose thee
and oppose thee,
Those who are torn on the horn between season
and season,

time and time, between
 Hour and hour, word and word, power and
 power, those
 who wait
 In darkness? [...]
 (Eliot V 1-9, 20-4)

Es decir, sólo una monja, a quien se le ha quitado la capacidad de re-producirse—su erotismo—a cambio de parecerse a María de Nazaret, que “sólo conserva este espacio, siempre virgen [el himen], materia sumisa al deseo que él quiera dictar” (Cixous 15-16)., es quien se encargará de orar por aquéllos que se apartan de la forma de vida patriarcal. Por esto, la última imagen de esta colección es precisamente la monja orando por estos que viven lejos de la luz patriarcal del Génesis bíblico:

Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain,
 spirit of the garden,
 Suffer us not to mock ourselves with falsehood
 Teach us to care and not to care
 Teach us to sit still
 Even among these rocks,
 Our peace in His will
 And even among these rocks,
 Sister, mother
 And spirit of the river, spirit of the sea,
 Suffer me not to be separated
 And let my cry come unto Thee.
 (Eliot V 25-35)

Este poema termina con el grito—la palabra—que Dios debe oír, aquella palabra que sigue al patriarca que, a falta de modo natural de producir hijos, los crea a través de la palabra.

El siguiente texto a tratar es la colección *Perseo vencido*, de Gilberto Owen. Esta colección está formada por tres segmentos: “Madrigal por la Medusa,” “Sindbad el varado (bitácora de febrero),” “Tres versiones superfluas (para el día veintinueve de los años bisiestos)” —que se divide en “Discurso del paralítico,” “Lamento del ciego,” y “Regaño del viejo” — y “Libro de Ruth,” que comprende las siguientes partes: “Booz se impacienta,” “Booz encuentra a Ruth,” “Booz canta a su amor,” “Booz ve dormir a Ruth,” “Celos y muerte de Booz.” En este texto, se encuentra una idea muy diferente:

El título del libro, con sus dos palabras, es toda un reinterpretación, del mito de Perseo. Owen ha “descubierto” que Perseo no venció a la Gorgona, como explica en una carta a la que tendremos ocasión de volver a aludir. El título de la primera parte, que consiste en un solo poema. Es “Madrigal por Medusa.” Y aquí, si el título se limita a mencionar la forma y el tema, el texto mismo se encarga de mostrar en la nueva y “verdadera versión el mito de Perseo, a la vez que se presenta a Medusa bajo un aspecto muy particular (Segovia. “Owen, el símbolo y el mito,” 556).

Sin embargo, la voz poética será vencida por la tradición patriarcal en la cual hasta los hombres salen perdiendo: no podrá disfrutar de esa mujer erótica que él quisiera tener, y tendrá que conformarse con una mujer casta, como la Ruth de la Biblia. “Madrigal por la Medusa” comienza y termina con unos versos que indican el deseo del yo poético por ser seducido por la mujer:

No me sueltes los ojos astillados
 Se me dispersarían sin la cárcel
 de hallar tu mano al rehuír tu frente,
 dispersos en la brisa de salvarme
 [...]
 Déjame así, de estatua de mí mismo,
 la cabeza que no corté, en la mano,
 la espada sin dolor, perdido todo
 lo que gané, menos el gesto huraño
 (1-4, 14-16).

En otras palabras, el yo poético quiere dejarse seducir por la Medusa; quiere empezar a ser pasivo y no activo, a no tener que jerarquizar, como en la tradición falocéntrica que implica el dominio, en donde la mujer es la pasiva e inferior y el hombre es el activo y superior. Es decir, está demostrando que, como escribe Derrida en: *Inventions de l'autre II*, no hay una diferencia esencial entre hombres y mujeres (115-116).

En “Sindbad el varado (bitácora de febrero),” el primer día, presenta la siguiente imagen:

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas,

sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
[...]
Y luché contra el mar toda la noche,
desde Homero a Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su aren *Psyché* a leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere.
(Owen, "Día primero, Naufragio," 14-24)

Siendo la escritura el modo de crear una identidad, y, como escribe Cixous el yo poético quiere "leer" ese texto femenino, que no está en la tradición patriarcal de Homero y Conrad, para dejarse traspasar por "lo otro" o femenino—cosa que no han hecho los autores que este texto menciona. Pareciera que la voz poética está deseando no reproducir el esquema de amor que lleva a la muerte. En el segmento "Día tres, al espejo," se dice algo parecido;

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.
Adentro, todos trenzan sus efímeros lazos,
yo solo afuera, sin amor, mas prisionero,
yo, mozo sin cordel, con mi lamento, a tu ventana,
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.
(Owen, "Día tres, Al espejo," 1-5)

Aquí, el yo poético está dentro de las pupilas de una mujer; y, sin embargo, dice estar solo y triste mientras todos adentro se entrelazan. Parecería que la voz poética empieza a separarse de la identidad de la mujer. "Todo se desarrolla como si el hombre estuviera más directamente amenazado que la mujer en su ser por lo no propio" (Cixous 47). Sin embargo, al decir "yo, mozo sin cordel, con mi lamento, a tu ventana" (Owen, "Día tres, Al espejo," 4), expresa su deseo de seguir perteneciendo a una fémina.

En el día cinco, titulado, "Virgin Islands," las islas-mujeres huelen a aromas exóticos: sándalo, canela, y son como el ébano y las perlas (1-5). Tienen nombres de mujeres muy disímbolas: desde Heloísa, María y Martha, Juana de Arco y su armadura, hasta Alicia con su País de las Ma-

ravillas, Julieta e Ifigenia. Están las Once mil vírgenes que sirven, "la plena de gracia, la más fuerte/ahora y en la hora de la muerte" (Owen, "Día cinco, Virgin Islands," 29-30), como la virgen María de Eliot. Son diferentes mujeres, algunas activas, otras pasivas, que huyen del narrador por ser demasiado cautas. Sin embargo, tienen la sensualidad de sus aromas y sus tonos de piel; aún son mujeres eróticas que seducen al narrador con la vista. En el "Día dieciséis, el patriotero," el texto enuncia;

La catedral sentada en su cátedra docta,
dictará sumas de arte y teología,
pero ya en mis orejas sólo habita el zumbido,
de un diablillo churrigueresco
y una cascada con su voz de campana cascada
(19-22).

Es decir, la religión judeocristiana—de índole patriarcal—aún no separa al yo poético de la mujer, de su otro yo que está en un principio en el niño y la niña, según Cixous (47). Por esta razón, en el siguiente fragmento, el texto expresa;

Ella estará deseándome en su vientre
frente al gran ojo insomne y bovino del lago,
y no lo sé, pero es posible que me sienta nonato
al recorrer en sus sueños algún nombre
"Isla de la Doncella que aún Aguarda"
(Owen, "Día diecisiete, Nombres," (17-21).

En otras palabras, está dispuesto a dejarse engendrar por una mujer—aunque sea en el inconsciente de ella—para que no se propague el falocentrismo. La madre todavía es consciente de su cuerpo, pues ella lo desea en su vientre y él se siente nonato—es decir, en el vientre de ella, como feto—y desea recorrer en los sueños de ella un nombre. "O volveré a leer teología en los pájaros/a la Luz del Nevado de Toluca" (Owen, "Día diecisiete, Nombres," 22-23). Es, pues, una teología atada al dialecto natural de la madre, en lugar del discurso monstruoso y artificial del padre.

En el "Día veintisiete, Jacob y el ángel," que es una re-creación de la historia del Génesis, que retrata la lucha de Jacob con Dios y queda cojo—y su nombre es cambiado a Israel o Fuerza

de Dios (*La Biblia Latinoamericana* Gen. 32. 4-29)⁴—se dice:

Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con
sexo pero mucho más despiadada,
[...]
cuando si eres silencio te rompes y en mis manos
repican a rebato tus dos senos,
cuando apenas he dicho amor y ya en el aire está
sin boca el beso y la ternura sin empleo aceda,
cuando apenas te nombro flor y ya sobre el pra-
do ruedan los labios del clavel,
cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu
cifra y te me esfumas.
(1-5).

En lugar de luchar contra Dios, el yo poético lucha contra una mujer, y no le importa sucumbir ante la seducción de ella y hacerla poesía—escribir la identidad de ella dentro de la identidad de él.

En “Tres versiones superfluas” tampoco hay la separación y la subyugación de la parte femenina del yo poético, pues es una extensión de “Sindbad el varado.” Es sólo el día extra para los años bisiestos. Hasta menciona la lumbre de sus ojos cuando se esfumaba Lady Godiva como nube frente a los ojos del yo poético, pues, como todos los pobladores de Coventry, tuvo que cerrar sus ventanas cuando pasó ella, la bondadosa esposa del gobernante avaro, que tuvo que salir desnuda a cambio de que su esposo dejara de cobrar excesivos impuestos (39-44); y en “Laberinto del ciego” menciona que “y sí me hallaron teólogo en Toluca” (15), pues sigue profesando la teología de los pájaros, atada a la lengua materna, que profesaba en “Sindbad el varado.”

Sin embargo, “el ‘Libro de Ruth’ sí es en cambio un poema [que] traza una parábola del amor que va de la soledad, de la necesidad del amor, al encuentro amoroso, para terminar de la separación [...]” (Alcántara 28). En otras palabras, aquí es donde la tradición masculina irá a aplastar el erotismo que el yo poético espera de las

mujeres. En “Booz se impacienta,” el yo poético le dice a Ruth,

Deja la luz sin sexo en que te ahogas,
ángel, mientras mi lecho no te erija mujer;
[...]
deja la arcilla informe que habitas y que eres
en tanto que mis dedos no modelen tu estatua
(Owen 26-32).

En este fragmento ya ha cambiado mucho el discurso: en lugar de ser alguien que quiere “leer” el rostro de una mujer, él ya quiere modelarla con sus dedos y “aparece un conflicto entre los polos masculino y femenino [...]. Por lo pronto, se trata de un ‘femenino no especificado [...], es casi totalmente gramatical, pero abierta, dispuesta a recibir un contenido que podría biográfico, mitológico, literario, etcétera” (Alcántara 66). Es decir, ya comenzará a llevarse a cabo la construcción falocéntrica de la identidad femenina, pues ya se está tratando con una identidad no especificada que el falocentrismo puede manipular. En la sección “Booz encuentra a Ruth,” hay un segmento que dice,

De mí saldrás exangüe y destinada a sueño como
las mariposas que capturan los dedos crueles de
los niños;
De mí saldrás seca y estéril como las maldiciones
escondidas en los versos de amor que nadie es-
cucha.
Huye de mí, que soy *elvientoendiablo* que te
arrastra.
(Owen 9-11)

Al salir del hombre seca y estéril, la identidad femenina se está transformando en lo que el hombre quiere: es como si la maternidad se hubiera vuelto ya cómplice del falocentrismo y que la mujer, al no ser dueña de su cuerpo ni de los frutos de éste, será engendrada, no por su vientre, sino por una palabra—una ficción—patriarcal artificial. Si el hombre no puede engendrar hijos biológicos a través de su cuerpo, los engendrará por la palabra. Es decir, la mujer será hija del padre a través de la palabra y tendrá que ser casta y pura, en vez de ser erótica y de-

⁴ En esta ocasión, se consulta la traducción al español de la Biblia, pues es el lenguaje en que está escrito el poema de Owen.

seable. Durante el segmento “Booz canta su amor,” una estrofa enuncia:

[...]. Hay sueños
de los que dos fantasmas se despiertan
a la virginidad de nuestros cuerpos.
Vámonos como siempre: Dafnis, Cloe.
Tiéndete bajo el pino más erecto,
una brizna de yerba entre los dientes.
No te muevas. Así. Fuera del tiempo (Owen 32-38).

Aquí, es el hombre quien ordena que a la mujer que no se mueva mientras se tiende bajo un pino erecto. En este caso, el hombre le pide que no se mueva porque, en la mentalidad falocéntrica, la mujer ha de ser pasiva porque, como dice Cixous, la actividad—acción—femenina es peligrosa para los hombres; y, debido a esto, los hombres sólo piden seducción a las mujeres. “Para nosotros, el amor a vuestro modo es la muerte [...]” (Cixous 19-21). La mujer ya debe ser pasiva y no erótica. Sin embargo, el golpe final se da en el penúltimo fragmento de esta colección de poemas, que se llama “Booz ve dormir a Ruth.” Al principio, hay una imagen muy erótica; pero el poema termina con una imagen muy lejana a esto, y que se refiere a la tradición bíblica:

La isla está rodeada por un mar tembloroso
que algunos llaman piel. Pero es espuma.
Es un mar que prolonga su blancura en el cielo
como halo de las tehuanas y los santos.
Es un mar que está siempre
en trance de primera comunión.
(Owen 1-6)

Esta imagen recuerda mucho al fragmento “Día cinco, Virgin Islands,” de “Sindbad el varado,” en donde hay islas-mujeres que seducen, aunque no con su cuerpo, sí con la vista y el olfato. En este texto, la piel, aunque con blancura de santo, seduce con la vista. Sin embargo, está ya condicionada a ser santo. Aquí está, pues, la lucha entre lo masculino—el falocentrismo—y lo femenino. No obstante, acaba ganando el falocentrismo bíblico, plasmado en la última estrofa de este segmento:

No haber estado el día de tu creación, no haber estado
antes de que Su mano te envolviera en sudarios
de inocencia
—y no saber qué eres ni qué estarás soñando.
Hoy te destrozaría por saberlo (Owen 43-46).

En otras palabras, aquí se plasma la tradición patriarcal bíblica: al haber el pronombre Su—con mayúscula—se refiere al Dios judeocristiano, en este caso Jesucristo, quien fue envuelto en un sudario cuando murió en la cruz, como ese cordero inocente y sin pecado, que existió junto con el Padre desde el principio de los tiempos—junto con Aquel que creo el mundo a través de la palabra, no a través de Su cuerpo.

Ruth, la mujer del Antiguo Testamento, fue bisabuela del rey David, y, por lo tanto, ancestra de Jesucristo. Es decir, tiene que ser casta e inmaculada—siendo el sexo la mancha corporal y el origen de la culpabilidad. Aun en el libro de la Biblia, cuando Ruth durmió a los pies de Booz y le pidió que la cubriera con su manta—cuando éste despertó y la encontró debajo de él, por mandato de Noemí, suegra de ella (Nueva Biblia Latinoamericana Rut⁵ 3.8-9)—no hubo indicios de una relación íntima, pues aunque en un principio la expresión “la cubrió con su manta” era un eufemismo de actividad sexual, ahora Booz ha de rechazar a Ruth en un principio porque, según el texto, él no es el pariente más cercano a ella (Nueva Biblia Latinoamericana Rut 3.13). Como escribe Amada Palacios en su artículo sobre “El libro de Ruth”, este poema sólo es una reformulación de este libro en que queda reafirmada la probidad de esta ancestra de Jesús (116).

Sin embargo, el pariente más cercano de Ruth y su suegra también rechaza a la primera, pues para casarse con Ruth deberá tomar el terreno que ésta recibió de manos de Elimelec, su difunto esposo, y ella lo heredará a los hijos que tenga con el goel o rescatador.⁶ Éste no quiere

⁵ Aquí se respeta la ortografía de esta edición de la Biblia.

⁶ A pesar de que el texto bíblico menciona el término levir—que es el pariente varón más cercano al difunto

perjudicar a los hijos que tuvo antes. Por eso, Booz tiene que casarse con Ruth y tener relaciones sexuales con ella, después de haber hecho un negocio con el anterior pariente de ella, para intercambiar la tierra de Ruth y adquirir a esta mujer (Nueva Biblia Latinoamericana Rut 4.7-10). Ruth dio a luz a un niño que se llamó Obed y fue abuelo del rey David, ancestro de Jesús. Ruth no tiene la oportunidad de demostrar su erotismo y debe ser tratada como objeto, para ser la propagadora del Hijo de Dios, quien crea al mundo con el artificio de la palabra. Por está razón, el último poema, "Celos y muerte de Booz," manifiesta:

Destrencémonos los dedos y sus promesas no cumplidas.
Te cambio por tu sombra y te dejo como sin pies sin ella
y no podrás correr al amor de tu edad que he plantado.
Te cambio por tu sueño para irme a dormir con el cadáver leal de tu alegría.
[...]
Ya me hundo de buscarme en un te amé que quiso ser te amo,
donde se desarrolla un caracol que quiso ser atónito al descubrir el fondo salobre de sus ecos,
y los confesionarios desenredan mis arrepentimientos mentirosos .
Ya me voy con mi muerte de música a otra parte.
Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía (Owen 10-20).

El yo poético acaba siendo aplastado por la tradición patriarcal, pues ya no puede disfrutar de una mujer erótica y tendrá que conformarse con una mujer envuelta en un sudario de inocencia y castidad. No será un yo poético como el de *Ash Wednesday*, que acepta la castidad de las mujeres en el cristianismo. Este yo poético es aplastado por la tradición que propaga la muerte a través del sexo; pero protesta yéndose a buscar otra mujer que sea erótica, pues ya no puede reproducirse—"Ya no me vivo en ti"—a través del

esposo de una viuda—en este caso se implica la figura del goel, o rescatador y que implica también tomar las tierras del difunto. El pariente más cercano de Ruth la rechaza porque no quiere enajenar—pasar a manos ajenas—las tierras que pertenecerán a los hijos de él

vientre de una mujer sexual, que es lo que él busca. Si bien "El libro de Ruth" se publicó antes que el resto de la colección *Perseo vencido*, su función en ésta es la crítica hacia la tradición patriarcal bíblica, que coarta todo lo postulado en el principio del poemario, que es dejarse derrotar por la feminidad y el erotismo de la Medusa—y no sentir culpa, tristeza o muerte—para acabar siendo derrotado y muerto por la tradición patriarcal judeocristiana.

Como se ha podido ver en este ensayo, *Perseo vencido* trabaja, entre otras cosas, con la tradición judeocristiana y del modernismo británico de Eliot—tanto poética, a través del epígrafe tomado de *Ash Wednesday*, como la temática de la virginidad y el erotismo femenino—pero lo reta y hace ver que hasta los hombres salen perdiendo al coartar lo erótico en las mujeres, pues ellos tampoco disfrutaban de lo que más anhelan: el erotismo en la mujer. *Perseo vencido* es un reto a esto—una metáfora que pone en tensión la tradición poética patriarcal a través de su reformulación—entre otras cosas—de las historias bíblicas, y que demuestra lo aplastante que puede ser la mentalidad falocéntrica.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot: A Life*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- Alboukrek, Aarón y Esther Herrera. *Diccionario de Escritores Hispanoamericanos: Del siglo XVI al XX*. México: Larousse, 1991.
- Alcántara Pohls, Juan Francisco Javier. "Gilberto Owen: Génesis de un Mundo Imaginario." Tesis de maestría en letras modernas. Universidad Iberoamericana, 2002.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1998.
- Brook, Cleanth. *The hidden God: Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1963.
- Bruner, Pierre. *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*. Routledge, 1996. *Modern*

- American Poetry: Medusa in Myth and Literary History*. 24 noviembre 2006.
http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/bogan/medusamyth.htm
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Prol. y trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, Dirección General de la Mujer, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Derrida, Jacques. *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1998.
- *Psyché: Invention de l'autre II*. Paris: Galilée, 2003.
- Eliot, T.S. *Ash Wednesday. Collected Poems: 1909-1962*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 1991.
- Flores, Ángel. *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: H. W. Wilson Company, 1992.
- García Terrés, Jaime. *Poesía y Alquimia: Los tres mundos de Gilberto Owen*. México: Era, 1980.
- Good News Bible: Today's English Version*. New York: American Bible Society, 1992.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Vol. 1. Trad. Luis Echávarri. Madrid: El Libro de Bolsillo/Alianza Editorial, 1985.
- Hamilton, G. Rostrevor. *The Tell-Tale Article: A Critical Approach to Modern Poetry*. New York: Oxford UP, 1950.
- Lamos, Colleen. *Deviant Modernism: Sexual & Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce & Marcel Proust*. Port Chester, N. Y.: Cambridge UP, 1999. Ebrary. 31 octubre 2005 <<http://site.ebrary.com>>
- Moretta, E. L. *Gilberto Owen en la poesía mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Nueva Biblia Latinoamericana*. España: San Pablo/Divino Verbo, 1995.
- Owen, Gilberto. *Perseo Vencido. Poesía y Prosa*. Ed. Josefina Procopio. México: Imprenta Universitaria, 1953.
- Palacios, Amada. "Gilberto Owen: Poeta de la quintaesencia." *Texto Crítico*. 6 (1998): 115-126.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI y Universidad Iberoamericana, 1995.
- Sada, Daniel. "Gilberto Owen: La estética de lo imprevisto." *Palabra y Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*. 112 (1999): 61-67.
- Segovia, Tomás. "Gilberto Owen o el rescate." *Plural: Crítica/Arte, Literatura*. 2 (1974): 55-64.
- "Owen, el símbolo y el mito." *Revista de Filología Hispánica*. 29.2 (1980): 556-573.
- Sheridan, Guillermo. "Gilberto Owen y el Torbellino Rubio." *Vuelta*. 239 (1996): 6-12.
- Tate, Allen. "On *Ash Wednesday*." *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*. Ed. Hugh Kenner. Englewood Cliffe N. J.: Prentice Hall, 1962. 129-136.

CAROLINA MENDOZA SERRANO

Universidad Iberoamericana de México