

ACTUAL 40

REVISTA DE LA DIRECCION DE CULTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES



LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORANEA

Mayo - Julio 1999



Mérida - Venezuela

ACTUAL 40

(Mérida): 371-399, mayo-julio, 1999

El lírico vagar entre sueños (A propósito de *Línea* de Gilberto Owen)

Gregory Zambrano

El Colegio de México
Universidad de los Andes
Mérida-Venezuela

Todo lo que se afirme o niegue en torno a Los Contemporáneos como «grupo» o «generación», y más aún frente a las propuestas personales de cada uno de sus integrantes, impone su sentido polémico. Esto se evidencia también a la hora de sumar las filiaciones, tanto hacia la tradición literaria mexicana, el proceso cultural mismo o la obra guía de algunos escritores de otras latitudes, todavía más, sobre la retroalimentación que estos autores manifestaron en su breve e intensa actividad colectiva. Por ejemplo, Luis Mario Schneider ha dado una respuesta que por lo categórica resulta polémica en relación a este tipo de filiaciones del grupo, cuyos integrantes, según él:

[...] innovaron las formas, fueron transformadores, pero eso sí, sin negar la tradición, sin ausentarse de la continuidad. Se dice que fueron vanguardistas. Nada más erróneo. Los Contemporáneos no fueron escritores de ruptura. Aprovecharon un lenguaje de época, pero en su significación más profunda estaban instalados en la poesía simbolista. (1)

Son diversas las valoraciones que dan cuenta de la variedad y riqueza de la obra de Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen y Salvador Novo (principales nombres según Luis Maristany), (2) pero también es importante tener en cuenta, al hacer suma colectiva, las propuestas literarias de Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz de Montellano. Pero es también necesario tener en cuenta los intereses particulares de cada escritor, de forma independiente, lo cual cuestiona esa valoración colectiva generalizadora, bien sea por posturas ideológicas, personales o estéticas. Es indudable que el grupo Contemporáneos representa un momento de verdadero vigor en la poesía mexicana de este siglo, lo cual se refuerza en las diversas lecturas que pasados los años rescatan aspectos dejados de lado u olvidados, otros que descubren diversas filiaciones literarias a partir de nuevos enfoques. Por estas y algunas otras razones es que me propongo en las siguientes notas leer y comentar de manera particular la obra *Línea* de Gilberto Owen (1904-1952).

Línea (3) fue publicado en 1930, en Buenos Aires, por mediación de Alfonso Reyes, con el siguiente título: *Línea y un retrato del autor*. En su «Nota Autobiográfica», Owen menciona a este conjunto de textos como «poemas en prosa que perdí en 1928, que mis amigos recobraron no sé cómo y que Alfonso Reyes publicó no sé para qué». (4)

En 1928 apareció la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta. (5) En esta obra, Owen

cierra el conjunto por ser el más joven de los antologados y a *Línea* pertenecen los ocho textos suyos que se incluyen. (6) Antes habían aparecido los poemas «Teologías», «Maravillas de la voluntad», «Interior», «Novela» y «Poética» en el número 5 de *Ulises* (diciembre de 1957). En la revista *Contemporáneos* se publicaron los textos: «Poema en que se usa mucho la palabra amor» (Nº 7, diciembre de 1928) y «Autorretrato o del subway» (Nº 12, mayo de 1929).

Los años que aparecen documentados en la escritura de estos poemas, son los mismos en que inicia su actividad diplomática y movilidad entre distintas ciudades. Son también los mismos años en que escribe las cartas a Clementina Otero. (7) Este dato es útil por cuanto en esas Cartas hay algunas referencias indirectas a *Línea*, y particularmente tres poemas de esta obra, «La inhumana», «Escena de melodrama» y, especialmente, «Poema en que se usa mucho la palabra amor» —que es un acróstico para Clementina Otero—, fueron originalmente cartas dirigidas a ella. (8)

Línea está integrado por veintitrés textos en su primera edición, a los que se sumarían dos en las ediciones posteriores, de los cuales tres llevan el mismo título, «Viento» pero con contenidos distintos, y otros cinco tienen forma estrófica versificada: «Espejo vacío», «Remordimiento», «Poema en que se usa mucho la palabra amor», «La inhumana», y las dos partes que integran «Autorretrato o del subway». El conjunto restante de textos por sus características formales, pertenecen al subgénero del poema en prosa, que pasaré a caracterizar a continuación:

1. **Lo formal:** un aspecto que llama la atención desde el primer instante, es la estrategia con que Owen emprende la construcción de *Línea*, basada en la utilización de esa modalidad que encuentra «lo poético» en una forma «otra», ligada a la tradición del poema en prosa. Se hace necesario, entonces,

rastrear algunos antecedentes de esta forma poética; por un lado, desde la tradición literaria donde apareció inicialmente, hasta la literatura de nuestro continente, escrita en lengua española. En el primer caso, los antecedentes proceden del romanticismo francés, cuyos promotores «manifestaron la necesidad de suprimir la diferencia entre «verso» y «prosa», debido a que ella se fundamentaba en una razón de grado y no de naturaleza». (10) Es ya frecuente remontarse a la obra de Aloysius Bertrand, *Gaspar de la nuit* (1842), para emprender el recorrido por una tradición que reconoce en esta obra un punto de partida.

En el poema en prosa prevalece no sólo su carácter fragmentario, sino más enfáticamente la condensación de su estructura, que posibilita también la concreción de los significados, donde la imagen está fuertemente impregnada de un lenguaje que se relaciona con lo pictórico por su orden y composición. A esto se suma la brevedad, que vendría a ser origen de tal condensación y cuyas imágenes dan un tono de discontinuidad. Esta relación múltiple podría enfrentar la atmósfera poética con una especie de estado alucinatorio, una forma de subconsciencia, que por el tipo de imágenes que utiliza Owen, me lleva a considerar el espacio de lo «onírico», propio de cierto tipo de poesía vanguardista.

La conciencia de una temporalidad abreviada en un fragmento de página, revela a su vez la conciencia espacial dada por el orden que impera en su estructura discontinua, donde la noción de espacialidad dialoga a dos voces: con lo circunscrito del texto en la página y con la forma verbal que propone los sentidos condensados de ese mismo texto.

Los poemas en prosa de Baudelaire son también un punto de continuidad en el tiempo, pues el mismo poeta reconoce su herencia en Bertrand. (11) Si rastreamos la tradición del «poema en prosa», desde la cultura francesa, entre el *Gaspar de la nuit* de Bertrand, en *Los pequeños poemas en prosa* de

Baudelaire, en las *Iluminaciones* de Rimbaud, llega esta herencia hasta la obra de Mallarmé. (12) De todos estos autores, con quien quizás se pudiera encontrar una filiación más directa en la poesía de Owen es con Rimbaud. Tomás Segovia ha hecho un interesante señalamiento al respecto, dando un ejemplo incluso de intertextualidad. Se refiere al poema «Historia sagrada». Sin nombrarlo señala: «*En uno de los poemas (en prosa) que más acusan esa influencia [de Rimbaud], el mismo Owen da una clara indicación de ello: el segundo párrafo empieza con las palabras «Después del diluvio», título del primer poema de las Iluminaciones, y que Owen subraya para mayor claridad.*».(13)

Pero una distinta tradición entronca por el lado de la lengua y de los patrones culturales con la obra de Owen, esta es, la tradición hispanoamericana. Desde esa tradición cabe decir que el poema en prosa comienza durante el modernismo con autores como Darío, que continúa hasta la vanguardia, con Huidobro, Vallejo y Neruda, y que, retrospectivamente, esta misma tradición había abrevado en la herencia de la «Generación del 98» (Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez y Unamuno). (14) Posteriormente, se aprecia un punto de contacto, más bien un intento y no una práctica «acabada» de esta forma, en algunos poetas de la «Generación del 27» (Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda —él mismo comentarista de esta modalidad poética, (15) entre otros), igual se encuentran puntos de contacto con el vanguardismo ultraísta (Antonio Espina, César Arconada, Max Aub). Pero de lo que se trata es de ver cómo en Owen se realiza una síntesis que trasciende lo formal y se instaura, compleja y densa en lo temático, que es una faceta también muy intensa del poema en prosa como propuesta estética y género relativamente autónomo. (16) Allí es necesario entroncar pero al mismo tiempo diferenciar el poema en prosa de la prosa poética, que en la tradición hispanoamericana tiene buenos ejemplos en José Martí, José Asunción Silva y Rubén Darío. (17)

En esta rápida ojeada al panorama del poema en prosa, me detendré brevemente en la tradición latinoamericana, para puntualizar algunos elementos que circunscriben el fenómeno. Valdría la pena advertir la aparición de esta forma poética en los años que van desde la publicación de *Azul* (1888) hasta 1929, cuando aparecen los dos últimos libros de José Antonio Ramos Sucre, *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*. En este intermedio se desarrolla y muere el modernismo, surgen las vanguardias y se instauran nuevos hitos para iniciar un giro en la tradición dentro de la misma lengua, pues antes de la publicación de *Línea* aparecieron, entre otros, *Las montañas de oro* (1897) de Leopoldo Lugones, *El éxodo y las flores del camino* (1902) de Amado Nervo, *En el país del sol* (1919) de José Juan Tablada y *Anillos* (1926) de Pablo Neruda. Este pequeño resumen se extendería hasta la obra de Owen, que incluye textos escritos durante los dos años anteriores a la edición formal de *Línea*. De esta obra he seleccionado siete poemas (18) que, desde mi punto de vista, forman una secuencia cuyo denominador común lo constituye lo que voy a denominar la «atmósfera onírica», la cual defino por la presencia de un componente narrativo estructurante, que se apoya en la reconstrucción memorística para articular imágenes, anécdotas, desplazamientos, etc., y que muestra la superposición de planos donde el discurso revela una ilación fragmentaria, no lógica de esas formas constituyentes. Se hace presente un juego asociativo donde espacio, tiempo, acontecimientos y significación interactúan para darle al texto un sentido autosuficiente, único en sí mismo. El signo de este conjunto es la articulación de lo fragmentario y lo condensado, por ello los textos se muestran múltiples en la significación y podrían, en el rigor de su lenguaje, mostrarse como un laberinto de sentidos que, como tal, podría inducir al extravío. (19)

Intentaré una lectura de los textos como una expresión metamórfica de la metáfora. Aun cuando en particular me interesa una lectura desde lo literario y no específicamente

desde la terapéutica, no descarto del todo la posibilidad de incorporar parcialmente elementos del psicoanálisis, (20) así como algunos rasgos de la práctica poética del surrealismo (p.e., el fluir de la conciencia y ciertas marcas de escritura automática), los cuales se hacen presentes en algunos textos. Aunque esta aproximación parte de un hecho literario concreto y no de la reconstrucción de un sueño propiamente dicho, es útil tener en cuenta que Freud se apoya, en algunos «procedimientos» para el «análisis» de los sueños. (21)

A continuación desarrollaré un esquema analítico que me permita abstraer de cada uno de los textos seleccionados de *Línea* esa práctica de lo que he llamado la atmósfera onírica.

2. Elementos para considerar el onirismo oweniano:

Podría afirmar, de manera general, que la principal propuesta de Owen en *Línea* es su preocupación por el lenguaje, luego estarían los aspectos formales y temáticos. No quiero decir con esto que Owen intenta solamente una poesía pura, (22) sino que quiere encontrar un punto medular en la palabra para, desde ella, hacer brotar sus sentidos ocultos, es decir, va hacia la esencia de lo poético que reside en las palabras. (23)

Allí entra a funcionar el tratamiento muy particular que da Owen al tema del sueño. Sobre este tema ha escrito María de Lourdes Franco Bagnouls, al valorar el sentido de lo onírico en la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano:

El mundo de lo onírico ha sido en la historia del hombre factor primordial que involucra, desde preocupaciones eminentemente metafísicas, hasta resoluciones prácticas de la vida común. Mientras más agudo es el espíritu, más profunda es la angustia que le causa el penetrar por los espacios movedizos de los sueños; éstos, poseedores del más puro

mimetismo, guardan en su interior un espacio mágico intocable liberador de los asideros de realidad que no permiten su manifestación. (24)

Desde este punto de vista, la visión distanciada de Owen en los textos que he seleccionado para esta muestra cabrían dentro de una muy particular forma de melancolía, en el sentido en que se convierte en una vigila que fija su mirada más allá de los límites de la explicación racional, desprovista de emotividad, la cual tiene lugar como una «realidad posible» sólo dentro de los linderos de la escritura poética. Como el mismo Owen señaló al referirse a la poesía de Jorge Cuesta en su rigor y exigencia crítica, dentro de lo que Owen llamó «La ley Cuesta»:

Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica -no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. (25)

Completando esa amplia noción del oficio poético, valdría considerar la propuesta temática del onirismo. La idea del sueño, presente de manera diversa entre algunos de los Contemporáneos, nos coloca como lectores frente a un reto que está en la exploración de signos poéticos, cercanos a la realidad pero no inmersos en ella. En esto quizás se podrían emparentar a la de Owen, en tanto nexos colectivos, algunas propuestas poéticas como las de Villaurrutia, Cuesta y Ortiz de Montellano en sus «Sueños». (26) Este último caso resulta de interés particular por cuanto Ortiz de Montellano, en su «Primero» y «Segundo sueño», establece la diferencia experimental de su escritura desde su misma intencionalidad, ya que su naturaleza se sostiene, en cada caso, por una experiencia inducida

conscientemente y «explicada» en sus respectivos «argumentos». (27)

Por otra parte, Sheridan encuentra propuestas similares en *Desvelo* (28) de Owen y *Reflejos* (1927) de X. Villaurrutia; los llama, incluso «libros gemelos» y subraya: «Las semejanzas temáticas, argumentales y formales [...] serán profundizadas aún más en *Línea* (1930), libro en el que Owen quiere narrar la historia de la experiencia con ese Xavier que ya en 1925 marca, con sus iniciales, el sentido de la poesía en la naciente numerología críptica de Owen». (29)

Por esta misma línea de pensamiento que implica de manera absoluta la conciencia creativa, se dirigen las opiniones de Luis Maristany, para quien

Es menos extraño de lo que pueda en principio suponerse que dicha aventura de la inteligencia, llevada al límite, resulte de alcance imprevisible y desemboque, al menos en algunos de estos autores, en zonas donde la mejor poesía occidental moderna, siquiera desde Blake y Novalis, ha colocado su centro de gravedad: la visión de lo irracional, el abismo de los sentidos, la enajenación en todas sus formas, la irrealidad y la extrañeza ante uno mismo. El intelecto así se coordina con lo onírico, la luz con lo nocturno, el hielo con la llama, pero juntos, bajo una figura retórica predilecta, el oxímoron [...]. (30)

3. «Línea» y la atmósfera onírica:

El discurso poético de Owen se nutre de una tradición literaria y filosófica, y desde allí construye su riqueza de sentidos como metáfora y como enunciación, cuyo estatuto semántico está apegado a una simbología de lo onírico. Este vendría a asociarse a los modos en que ese discurso onírico se

vincula en la tradición literaria con el romanticismo, pero que también se prolonga en el surrealismo al aprovechar y, quizás, llevar al extremo elementos asociados con la temática onírica. (31) Pero también apelando a lo formal, y sin poner en duda los valores escriturales del poema en prosa que ejercita Owen, voy a considerar una serie de rasgos que dentro del poema en prosa deslinda una especie de «narratividad», presente en la sucesión de «acontecimientos» que se presentan fragmentariamente mediante imágenes, tópicos o motivos recurrentes dentro del fenómeno onírico. El poeta Owen delega su voz en Owen el narrador para que, dentro del espacio formal del poema, se desplace el hacedor de metáforas y construya una «realidad otra» entre el sueño y la vigilia. (32)

En «Remordimiento» (pp. 54-55) los versos «narran» una situación «exterior» que es observada y desde la cual se fija la enunciación de manera introspectiva, por esa razón el acto de enunciación aparece autorreflejado. (33) Hay una separación en dos estrofas, que marcan al mismo tiempo dos situaciones discursivas relativamente autónomas: en la primera, se muestra una explícita conciencia del sueño mediante imágenes cargadas de enigmáticas asociaciones: un pez que vuela al sueño, un agua que tiene piel de espejo, una sombra que sangra ruidos. Al mismo tiempo, se muestra un desdoblamiento que funda la paradoja en la acción reflexiva de verse sin ojos. Pero esa visión escinde los planos donde el ojo es el punto de equilibrio en el cual la realidad se torna certeza. La segunda parte es también el espacio donde la objetivación de las imágenes se activa, se dinamiza y hasta se humanizan los elementos del mundo natural: un mar que se quita los corpiños, el viento que hojea *La Odisea*. Aparece lo inusual como lo usual: un borracho se mueve en un «balanceo armonioso» y luego irrumpe una metáfora de la luz intermediada entre Diógenes y el sol tapado por la presencia todopoderosa de Dios. El título del poema alude a la introspección, por ello interiorizada como experiencia única pero cuya existencia, en el texto, se hace plena fuera de la realidad

objetiva, sólo dentro de un espacio otro, en este caso, el onírico donde es posible experimentar esa confluencia de realidades para, a través de la memoria, reconstruirlas. Este texto abre en el orden de los poemas del libro eso que Eugene L. Moretta llama «*transmutación caleidoscópica de la realidad*», que está presente en varios de los poemas de *Línea* y que, según el autor, anticipa «al mundo fragmentado de *Perseo vencido*». (34)

En el poema «Viento» («a», p. 56)) las acciones del sueño se marcan mediante asociaciones insólitas como, por ejemplo, coger un rincón de la recámara y echársela al hombro; la noche que quita una sábana y una pared que se aleja jugando. Hay una movilidad dada por esas imágenes que sólo son posibles como asociaciones de apariencia no racional, tal como se entiende dentro del cubismo. Esto significa que existe una disyunción entre el plano real y la acción misma, que postula una narratividad del sujeto activo, que «enuncia» en primera persona y por el don de la palabra, humaniza un elemento de la naturaleza: «*Cuando quise volver, no había ya nadie más que aquel frío seco, en cuclillas, fakir famélico*» (p. 56).

El «componente narrativo» se asienta sobre las formas elocutivas que dejan al descubierto la continuidad de las acciones: «*Cuando quise volver...*», «*me puse a mirar...*», etc. La intertextualidad introduce otro elemento donde todo acontece «normalmente», pero anteponiendo su propio desarreglo: Esopo aparece como un personaje que escucha y ordena, y al mismo tiempo se propone, frente al yo enunciador, «*calcular la velocidad de mi marcha y la fuerza de mis ideas generales*». Lo insólito sigue siendo observado con absoluta impasibilidad, pues hay un orden de cosas que mantiene el equilibrio entre lo que aparentemente sucede y la voz que registra los hechos: el viento cuenta versos con los dedos, se deshojan margaritas negras, y como para no variar el sentido profundamente negativo del contexto, entre el «me quiere o no me quiere», expresado por omisión, la respuesta invariable es «no». En esa atmósfera

enrarecida, pero apacible, todo resulta verosímil y las cosas pueden estar «*ciegas y sordas como tapias*», y entre otros detalles, personajes y acciones que se suceden como ráfagas, la enunciación recae en el protagonismo del yo, que participa activamente en la conformación de ese caos, que sólo se restituye al final del texto. La voz del enunciador puede tumbar una estrella de tan fuerte que llama, y un ángel puede aparecer dispuesto a cumplir deseos. El enunciador, dueño de la palabra, puede recomponer el orden, y así todas las cosas del mundo que han estado guardadas en un estuche de terciopelo negro. Es ese mundo donde la inversión de la lógica crea un espacio posible y hasta lúdico, pero paradójico, donde «*alguien sin despertar, dejaba de dormir y lloraba*». Esa capacidad para hacer real lo imposible, otorga al hecho poético-narrativo, limpiamente expresado en un lenguaje de paradojas y contrasentidos, la plástica descripción de un amanecer, donde el sol espía entre las lomas el acto restitutivo del orden que asumió el yo-narrador-poeta. En ese concierto de inversiones, es posible, entonces, que el cencerro suene en el cuello de la iglesia, las calles echen a andar rumbo al campo y llegue hasta aquel yo (voz protagónica), que no puede ir hacia ellas.

Es la noche el marco del sueño, pero es también la luz el espacio donde el sueño se hace posible. En este, como en otros textos de Owen, el sueño no se asocia con lo misterioso, sin embargo sí hay algo enigmático, que se podría vincular mejor con lo aterrador, lo disonante del mundo subconsciente que opera como un espacio otro para el conocimiento de las percepciones.

En «Naípe» (pp. 57-58) se produce toda una atmósfera de misterio, desdoblamiento de la voz enunciativa que se reconoce en el nombre de otros, que a ésta no le interesa precisar. Tal estado exterior se modifica cuando descubre que quien habla es su propio yo anticipado en el tiempo, es su propio yo desdoblado y envejecido, proyectado hacia el futuro en una fotografía de su

padre, cuya voz es la suya propia en el presente. Aquí hay un cambio de planos, pues en la primera instancia el narrador-testigo precisa lo que acontece por lo acústico (el sujeto lírico «escucha» tras de la puerta) y luego aparece viendo, con lo cual determina el rostro de aquel que dice ser, pero quien es en verdad, el sujeto narrador. Luego se produce la unificación de los sujetos: uno, que continúa narrando y el otro, que va a su lado y que justifica la expresión «vamos por esa alta vereda», que es en realidad el retrato del padre personificado y que se refleja como una réplica exacta del enunciador, quien desea en su monólogo, que el «otro» modifique algunas formas de estar —como el paso, por ejemplo— con lo que podría diferenciar su yo en el otro, y al mismo tiempo, no sentirse tan solo. (35)

En el siguiente párrafo (¿estrofa?) se produce una descripción «metafórica» de lo que existe o acontece, donde esencias y apariencias se confunden: una lámpara podría ser el sol —donde las mariposas mueren quemadas—. Otra vez se produce una virtual separación entre el enunciador y el otro, silente, que se mueve, que es observado como imagen metafísica del primero. El «otro» «se viste de sombra y a su vez se apoya en la «sombra» del bastón del enunciador. En el naípe se encuentra la clave especular que el mismo enunciador revela y que explica el discurso de la «otredad»: un espacio superior y otro inferior cuyo límite es una línea invisible «fijada por el tiempo». Uno y otro son el mismo, separados por el reflejo especular que los distancia cincuenta años en ese tiempo. La dualidad de la imagen de los dos sujetos, configurados por el enunciador lírico como un «sí mismo» y un «otro», convergen en un punto real. Con la máscara se encubre a un yo que se harta de realidad y se sumerge en el sueño para explorar otra realidad, teniendo un nuevo rostro. Esta podría ser la descripción de un naípe pero no objetivada en el distanciamiento del enunciador, sino interiorizada por éste, al sentirse parte integrante de los signos decodificados en la visión subjetiva de un yo-otro que forma parte de esa instancia: irrealidad-evocación-reflejo del

procedimiento imaginativo, mediante el cual el enunciador entra en el naípe y se refleja desde él. Convergen en el espacio pero divergen en el tiempo. En esa superposición de planos, lo onírico juega a producir una imagen real de lo descrito por vía de lo surreal. En el juego de luces y sombras se produce la metamorfosis donde el espejo revela, a través de la sombra, al otro, el mismo que él será en el tiempo venidero. Este texto ejemplifica cómo en el discurso poético de Owen se hace presente una idea de ambigüedad, el desdoblamiento como escisión, (36) donde radica la posible pérdida de una identidad y la obtención de otra más compleja: el sujeto y su sombra personificada.

En «Viento» («b», p. 59) la fórmula «*Recuerdo...*» ubica ya el espacio donde está el punto de partida de aquello que se cuenta: una retrospectiva al mundo de la infancia, configurada explícitamente a partir de elementos propios de ésta: –globos de colores, bolas de caramelos, y la alusión directa al llanto de los niños–. Esta imagen se asocia a la de Alí Babá, que se activa en ese «recuerdo» y llega al espacio configurado –el cielo– a guardar de día su botín y que en la noche desciende «*a la tierra y al mar*», a verse a sí mismo como un retrato, que a su vez resulta un «*espantador eléctrico*».

En adición a esta primera estampa, el enunciador menciona que «*también recuerda*» una gruta submarina donde había quedado prisionero «*un poco de viento*». Todo el paisaje submarino se activa e interactúa. Se dice ambiguamente que [el viento] «*con los años había enmudecido y estaba paralítico*». Sin embargo, ese viento atrapado en el mar es configurado como sujeto en cuyo entorno se logra el clímax de lo narrado: «*Entre las rejas de algas se asomaban los peces chicos, enseñándole la lengua, y cuando el viento jugaba, afuera, a la tormenta, el agua se vengaba oprimiéndolo para ahogarlo; crujía tremendamente su carne inasible, y en vano se defendía hundiéndole al agua balas de burbujas*». En el último párrafo están las claves que me permiten reconocer la estructura fragmentaria y abrupta del

sueño, específicamente ese tiempo indeterminado de lo soñado, «donde se esconden los hechos que la vida desdeña» y, es a instancias del sueño, donde el enunciador «confiesa» su búsqueda cíclica: «Yo pasaba todas las noches y arrancaba a hurtadillas algunas imágenes». La conciencia de la escritura está dada en la certeza de que la vigilia (o el día) borra las impresiones del sueño apenas asidas en la memoria; razón por la cual el mismo enunciador confiesa el acto recuperador de las imágenes y la intención de «guardarlas en un libro de versos». Sin embargo es explícita la conciencia de que aun en ese espacio de la escritura, las imágenes hurtadas a la noche son recuerdos inertes, con lo cual el texto se carga de sentido paradójico pues niega, enunciativamente, lo que el mismo discurso ha animado como representación en el acto estético. En este texto se delimitan tres instancias sobre las que el acto creativo se sostiene: el recuerdo (la memoria activa), el día, que es el espacio de la realidad, de la visión (y la del olvido); y la noche como un espacio creativo donde el sueño produce la serie de «visiones» que se rescatan desde la memoria para hacer posible el acto creativo, que de antemano está autorrepresentado en la escritura.

«Teologías» (p. 60) se marca en la enunciación como si fuera fragmento de un texto mayor. El espacio se va configurando por la desaparición de los elementos que lo articulan en el espacio: el techo se levanta, las paredes huyen y la sala deja de serlo. Esta transformación abre un nuevo espacio para la textualidad donde se reconstruye y, al mismo tiempo, parodia el mito de Orfeo y Eurídice. Esta vez la acción se desarrolla en dos planos. El primero, introducido por el enunciador lírico-narrador, que delimita el espacio y prepara el terreno para que ingrese la otra voz: Eurídice quien «habla» para parodiar el mito. Desde él la voz de la mujer transgrede su eterno silencio. El juego de voces es interesante porque en el primer párrafo se alude a un «nosotros», en el segundo a un «íbamos», mientras se introduce una voz dirigida a una segunda persona: «Parecía una feminista, pero eras tú», con lo cual se activa el parlamento

directo de Eurídice, que se autorrepresenta en su propio discurso: «Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que vuelve, ya se sabe, estatua de sal. Y si Orfeo vuelve el rostro, es a una y no a él a quien de nuevo encierran en el infierno. No es justo, pero es divino». Cuando Eurídice se autorrepresenta como en un monólogo, permite entonces que el enunciador resuma su posición interactuante con la intención de la continuidad, pero el hilo dialogal se rompe abruptamente como fue también la aparición y desaparición de la voz de Eurídice. Todo parece aclararse en la referencia del enunciador que continúa presuponiendo un tú como receptor: «por aquel tiempo empecé a tener la misma edad de los personajes de mis sueños, para enseñarte a morir sin ruido». La persistencia de una segunda persona en la presuposición del enunciador permite el tránsito hacia la conciencia donde todo se podría explicar por una sensación de certeza y, al mismo tiempo, de inconformidad. Ambos –el enunciador y su interlocutora, Eurídice– se reúnen en un punto, donde se sienten «llenos de algo», quizás Dios, pero con la certeza de que era «otra cosa». En un texto como éste se encuentra una filiación a la temática órfica, que podría establecer un contacto no sólo con la tradición clásica del descenso a los infiernos, sino también con el romanticismo. (37)

En «Partía y moría» (pp. 62-63) el modo como se introducen los «fragmentos narrativos» permite la sucesión de hechos e imágenes surreales que crean toda una atmósfera onírica, oscura, disonante, «La casa sale por la ventana, arrojada por la lámpara. Los espejos–despilfarrados, gastan su sueldo el día de pago– lo aprueban». Ese parece ser el marco espacial que introduce la acción propiamente dicha; la voz nuevamente se desdobra para observarse desde otro punto del espacio. Otra vez es la segunda persona la referencia para la cual se van encadenando los «acontecimientos», los cuales, fuera de un orden lógico, resultan ambiguos. Se presupone un cuadro (o una fotografía enmarcada). El enunciador se ve a sí mismo muerto, pero animado y consciente de cuanto acontece. Hay dos puntos

de referencia desde la misma voz, la que enuncia y la que se autorrepresenta en la narración mediante la actuación, es decir, desde el movimiento. Aquí podríamos hablar de simultaneísmo en las instancias narrativas, (38) y el acto de enunciación atisba la existencia de dos sujetos en el mismo espacio de una fotografía. Sólo desde la determinación de ese espacio el enunciador tiene conciencia: «*espacio de sólo tres dimensiones*», «*vivimos en fotografía*», etc. Desde esa conciencia se introduce textualmente la posibilidad del espacio onírico: «*Si los que duermen nos soñaran, creerían estar soñando*»; pero esa reflexión rompe nuevamente el hilo coherente de lo que piensa y hace efectiva la voz que ha venido enunciando todo lo anterior, y que se sale de ese orden para abrir la posibilidad a otra voz: «*¿Qué negro ha gritado?. Vamos a salir desenfocados, y se desesperará el que está detrás de la luna retratándonos*». El texto se cierra introduciendo la conciencia de la vigilia y el paso al sueño, una especie de graficación de la línea donde se ha venido desarrollando toda la acción anterior. Es el sueño visto como vigilia. El llamado al sueño es lo que permite presuponer una inversión en la cual la conciencia de la vigilia es la realidad del sueño.

«Historia Sagrada» (pp. 63-64) es una lectura paródica de episodios bíblicos, atravesada por situaciones insólitas que crean una realidad ficcional mediante la puesta en contacto de elementos pertenecientes a espacios diversos fuera de la lógica narrativa del «discurso histórico». Esta vez, el enunciador no se implica directamente como sujeto-actante de lo que narra o describe. Comienza por un impersonal «Se hablaba...» y allí inserta la fusión lógica de contextos disímiles: «*un desfile de camellos bajo el arco de triunfo del ojo de las agujas*», pero también se habla de «*Remolcadores como tortugas bajo el puente de Brooklyn*». El poder del discurso se va hilando como secuencias superpuestas en medio de una atmósfera de irrealidad, marcada por el contraste lógico y expresado con una gran belleza plástica: todo sucedía «*siempre submarino,*

subterráneo y subconsciente». El orden del texto permite separar cada segmento de esa sintaxis insólita para advertir la riqueza de cada sintagma por separado:

—«*Un ciego cogía el arcoíris e improvisaba solos de violín en el horizonte*».

—«*Pasaban los aeroplanos sobre el alambre de su estela, tendiendo ropa a secar*».

—«*Las nubes no se cuidaban de merecer nada*».

—«*El cielo marinero fumaba echando el humo por los ojos*».—«*Y como era el día del juicio, todos los gallos tocaban sus cornetas, anunciando la noche*».

La inversión última del valor simbólico está en el gallo (que siempre anuncia el amanecer), pero que aquí anuncia la noche no como fin del día sino como fin de los tiempos, día del juicio. Esa inversión introduce en el poema la opción del «relato», y al mismo tiempo todo cuanto acontece después del diluvio para volver a los inicios, donde está configurado el caos, que comienza a ordenarse textualmente: la sierpe, la manzana, Adán llorando (¿después del pecado?) y Eva preguntado: «¿*Tú crees aún en las cigüeñas?*». En esta segunda instancia del texto, ya el enunciador se ha implicado para ser uno más del caótico e invertido proceso de formación del mundo, pues todo esto acontece antes del principio, es decir, antes del verbo. La tensión argumental, fragmentaria y dislocada, tiene su clímax en el último ¿verso?, cuando el enunciador asume su conciencia discursiva y aclara que la inversión de orden histórico se debe a que «*había empezado el libro por el índice*».

La textualización de la historia sagrada permite una inversión de los hechos elegidos por el enunciador, pero la lógica de los primeros acontecimientos hace pensar no en una elección sino en una sucesión caótica propia del sueño. Hay entonces un fluir natural del discurso onírico y una lógica del relato bíblico pero invertido, lo cual le otorga el estatuto artístico de lo inverosímil.

FINAL:

En «Novela» (pp. 61-62), otro de los textos enigmáticos de *Línea*, la realidad aparece violentada por la sucesión de acontecimientos inusuales, inesperados. Pero la intensidad textual y dramática crea de manera consciente una atmósfera irreal, y los hechos que narra se podrían vincular mejor a la estética surreal, que hace aparecer lo extraordinario como si fuera cotidiano y donde se crea la ilusión de que todo siempre fue así como aparece: «*En el país donde los hombres se quitaban la corbata y el paladar para comer, anocheció una vez un frac, complicado a la derecha por una gran sombra blanca*». Esta especie de lirismo surrealista se aprecia también en este fragmento: «*Había mujeres que salían a la ventana y abandonaban la mejilla sobre cojines de carne*». En ambos ejemplos, el uso de ciertas construcciones sintácticas, desde mi punto de vista, produce una intención discursiva que mejor podría afiliarse al surrealismo, porque desde su punto de vista lo onírico tiene más que ver con la «sintaxis» de los acontecimientos dentro del sueño (donde quizás radica lo que Cuesta llamó «*el clima irreal, extremado hasta el artificio*»). (39) Por esta misma estrategia discursiva se articula otro texto de *Línea*, «El estilo y el hombre» (pp. 60-61), donde aparecen ejemplos de esas imágenes insólitas dentro de una atmósfera aparentemente onírica: «*Julietta extiende su abanico, para que el otro suba por él; los ángeles desatan sus cabellos por los agricultores que lloraban la sequía*», «*todas las barcas pastan silenciosas*», etc. Owen, de alguna manera logra: «*Arrancarle al sueño sus secretos, [esto] es, desde luego, una tarea peligrosa para la que se requiere de una singular maestría en el juego que consiste en ir y venir libremente por la línea fronteriza con la vigilia*». (40)

En los textos seleccionados de *Línea* encuentro una riqueza inagotable de significaciones, una intención de fracturar la realidad objetiva mediante el discurso creativo, artístico. En

esto radica quizás su intención profundamente misteriosa, enigmática, que podría establecer los puntos de contacto para una lectura desde lo disonante, lo negativo. En sus comentarios sobre la poesía de Jorge Cuesta, Carlos Montemayor introduce una opinión que no deja de ser interesante por cuanto revela un «algo» profundo que subyace en la «ciencia de la poesía»:

En la medida en que se elimine de un poema la «pasión», en la medida en que se la domine, como advirtió Owen, hasta un grado en que parezca ausente, la inteligencia se abre hacia la voz del demonio, hacia la ciencia, la tentación. Porque en este contexto, la inteligencia es quien arrastra hacia lo profundo, hacia lo que está vedado a las mentes afectadas por la pasión, carentes del deseo de esa singular ciencia. Ese deseo, entonces, la disposición de la inteligencia sin ataduras pasionales, esa potencia o sensibilidad, es el pathos propio de la poesía como ciencia demoníaca. (41)

Desde este punto de vista, me atreveré a decir que *Línea* es, y por razones no sólo cronológicas sino también temáticas y discursivas, un libro bisagra entre su obra anterior *Desvelo* y *Perseo vencido* (1948), pues muchos de los códigos que elabora en el primero sobre un mundo oculto, sumergido detrás de la palabra son también su recurrencia en esa especie de duda teleológica que está presente en cada uno de los tres cuadernos que integran su tercera obra. En ellas, crea una continuidad para un diálogo, ya no formal sino parcialmente temático. Esa duda teleológica de *Desvelo* es quizás también el viaje dentro de la inmovilidad de *Sindbad el varado* o es el viaje de la movilidad del sueño en *Línea*. (42)

Pudiera también señalar que existe una tendencia oweniana a crear un espacio fronterizo entre la luz y la incertidumbre, entre la oscuridad y la certeza, entre el «yo» y el

«otro», entre el espejo y la máscara; todo es una especie de «línea» móvil que permite que ambos planos se rocen. «Toda la poesía de Owen está llena de luz y sombra. Es un perpetuo juego de claroscuros», ha dicho Jaime García Terrés, (43) pero hay también, como lo señaló Eugene Moretta, una tendencia «a negar lo visual a favor de otros modos de percepción [la cual] podría considerarse como una exaltación de la intimidad corporal, ya que el predominio de los sentidos no visuales supone cierta cercanía entre el cuerpo y la realidad material que le brinda sus sensaciones». (44)

Este universo poético resulta un reto para el lector en la medida en que propicia una reflexión fuera de los contextos lógicos de lo real; esta obra crea una atmósfera de incertidumbre que la hace, al mismo tiempo, densa y luminosa. Sin embargo, quisiera terminar estas notas sobre Owen diciendo con Cuesta: «Se le ha llamado oscuro. ¿Por qué no mejor misterioso?».

México D.F., junio de 1997

NOTAS

- 1 *Homenaje Nacional a los Contemporáneos*. Antología poética. Introducción, selección y notas de Luis Mario Schneider, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982, p. 5.
- 2 Luis Maristany hace la distinción a partir de una valoración global del grupo, sin que esto signifique una separación tajante entre poetas «mayores» y «menores». Véase la introducción a «Contemporáneos y extemporáneos», en *Contemporáneos*. Poesía. Edición de Luis Maristany. Ayuntamiento de Málaga, Madrid, 1992, p.11.
- 3 *Línea* (Poemas, con un retrato del autor), se publicó en Buenos Aires por la Editorial Proa, en la colección Cuadernos del Mar del Plata. Fue incluido en *Poesía y prosa*, Edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, UNAM, México, 1953. También en *Obras*, edición de Josefina

- Procopio, prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. Bibliografía por Luis Mario Schneider, FCE, México, 1979. Y en *De la Poesía a la prosa en el mismo viaje*, CONACULTA, México, 1990, (Lecturas Mexicanas, tercera serie, 27). En este trabajo utilizaré la reimpresión de *Obras*, FCE, México, 1996, e indicaré en el texto la página correspondiente.
- 4 *Obras*, p. 198.
 - 5 Contemporáneos, México, 1928.
 - 6 Se antologan los textos: «Sombra», «Teologías», «Alegoría», «Viento», Maravillas de la voluntad», «Interior», «Novela», y «Poética», pp.212-218.
 - 7 Esta se reunieron en volumen y fueron publicadas bajo el título de *Cartas a Clementina Otero*, INBA, México, 1982; segunda edición por la UAM, 1988.
 - 8 Estos textos se incluyen como pórtico a *Cartas a Clementina Otero*, pp. 33-37, con una nota que especifica que los tres «fueron originalmente cartas enviadas a Clementina Otero», p.37.
 - 9 «El llamado sándalo» y «Escena de melodrama», en *Obras*, pp. 66-67.
 - 10 Salvador Tenreiro. «El poema en prosa. Notas para una poética», *El poema plural*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1989, p. 62.
 - 11 En una carta a Arsene Houssaye, Baudelaire le señala: «He de hacerte una pequeña confesión. Fue hojeando, al menos por vigésima vez, el famoso Gaspard de la nuit, de Aloysius Bertrand (¿no tiene acaso todo derecho a ser llamado famoso un libro que conocemos usted, yo y algunos de nuestros amigos?), como me vino la idea de intentar algo análogo y de aplicar a la descripción de la vida moderna, o, mejor dicho, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él aplicó a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca». *El spleen de París*, trad. de Emilio Olcina Aya, ed., Fontamara, México, 1989, p. 17.
 - 12 Salvador Tenreiro, en el trabajo ya citado, hace una breve síntesis de la trayectoria poética de Mallarmé en los siguientes términos: «Durante los dos periodos en que la

- crítica acostumbra a dividir la obra mallarmeana (el primero, anterior a 1867, y el último, posterior a 1884) escribe tanto poemas en verso como poemas en prosa. Anteriores a 1867 son las primeras versiones de «Hérodíade», y de «L'après-midi d'un faune», casi la mitad de su *Poésies* y siete de sus doce poemas en prosa. En el segundo período creador publicará el *Album de vers et de prose*, en 1887, y un libro, *Vers et prose*, en 1893. La distinción verso/prosa es, en ambos períodos, funcional puesto que delimita dos situaciones de escritura, pero el ejercicio de una no dará como resultado, contrariamente a lo que ocurre con Baudelaire, la negación del ejercicio de la otra, su exclusión», Tenreiro, *op. cit.*, p. 78.13
- 13 «Nuestro contemporáneo Gilberto Owen», en su libro *Actitudes*, Universidad de Guanajuato, México, 1970, p. 167.
- 14 Véase el «Estudio preliminar» de Jesse Fernández a *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, Hiperión, Madrid, 1994, pp. 17-94.
- 15 Es interesante el modo como Cernuda concibe el poema en prosa a partir del comentario que hace sobre los textos de Bécquer. Véase «Bécquer y el poema en prosa español» (1959), en *Poesía y literatura*, t.2, Seix-Barral, Barcelona, 1964, pp. 61-72.
- 16 Escribe Jorge Cuesta en su prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna*: «Antes de Gilberto Owen, nuestra literatura podía contar con los miniaturistas de la prosa corta, trabajada exquisitamente algunas veces pero sin la idea que sostiene el poema en prosa definido y practicado por Max Jacob. Asociaciones de ideas, juegos de nombres e imágenes inesperados, finas alusiones literarias, todo cabe en la pequeña caja de un poema en prosa de Gilberto Owen [...]», p.212.
- 17 «Con los doce 'Ensayos de color y de dibujo', que reúne en *Azul*, Darío inicia el poema en prosa en la literatura hispanoamericana, e inicia también la reflexión sobre su escritura, sobre su Poética», Tenreiro, *op. cit.*, p. 88.
- 18 Los textos seleccionados se titulan: «Remordimiento», «Viento» (a), «Naípe», «Viento» (b), «Teologías», «Partía y

- moría» e «Historia sagrada».
- 19 La atmósfera onírica no se produce en estado puro; en algunos momentos puede entrar en contacto con el discurso surrealista, el cual ha sido caracterizado, entre otras constantes, por la presencia de la escritura automática, el choque de realidades opuestas que crean imágenes desconcertantes. El artificio surrealista ha sido visto como una retórica cuyas claves pueden ser codificadas. Véase Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México, 1978, especialmente la página 14 y ss.
- 20 Principalmente algunas claves de interpretación formuladas por Freud en *La interpretación de los sueños*. En, *Obras completas*, trad. de Luis López Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, tomo 1.
- 21 Básicamente en tres «procedimientos». Al primero lo llama *simbólico*, el cual toma el contenido de cada sueño en su totalidad y procura sustituirlo por otro contenido, comprensible y análogo en ciertos aspectos, por ejemplo el sueño de las siete vacas del faraón. Véase *La interpretación de los sueños*, p. 304. Al segundo lo denomina *descifrador*, desde el cual considera al sueño como una especie de escritura secreta, en la que cada signo puede ser sustituido mediante una clave prefijada, por otro de significación conocida, por ejemplo, interpretar en el sueño la aparición de una carta como significado de un disgusto o la de un entierro por esponsales (p. 305). Al tercero lo llama *autoanálisis*, y consiste en motivar al «paciente» a separar cada uno de los elementos de su contenido para tratar de hallar unas «segundas intenciones, suspendiendo «la vigilancia a las puertas de la conciencia» (p. 308).
- 22 Para una pormenorizada teorización acerca de la práctica y más aún sobre la discusión respecto de la poesía pura entre los Contemporáneos, véase el estudio de Anthony Stanton «Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura», en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 27-43.
- 23 En el «Espejo vacío» Owen intenta una «poética» que va a

- continuar en otros textos, más explícitos en sus títulos, aunque similares en su sentido, incluidos en *Sindbad el varado* («Tu nombre, poesía» y «Y tu poética»), los cuales son una especie de confesión, explicativa y creyente pero al mismo tiempo contradictoria, quizás llevada a la conciencia de la imposibilidad, del fracaso.
- 24 «Bernardo Ortiz de Montellano. Exégesis de una experiencia», «prólogo» a *Sueños. Una botella al mar*, UNAM, México, 1995, p.15.
- 25 «Encuentros con Jorge Cuesta», en *Obras*, p. 243. En relación a esta «ley» que postula una escritura racional, absolutamente controlada, Anthony Stanton aclara que «En realidad la ley no pertenece, al menos en su origen, a ninguno de los dos sino a Valéry», en «Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura», p. 36.
- 26 Eugene L. Moretta establece una sugerente plataforma para estudiar las relaciones entre los autores de contemporáneos a partir de la temática onírica y establece algunas posibles justificaciones: «como proyecto vital, como ilusión, como acceso al inconsciente, como fuente de creación, etc.», «Bajo el signo del naufragio. Owen frente a Villaurrutia y Cuesta», en *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, FCE, México, 1985, p. 121.
- 27 Franco Bagnouls, *op. cit.*, p. 15. Sobre esta forma particular de concebir y ejecutar artísticamente una obra literaria a partir de un hecho onírico, Freud puntualizó lo siguiente: «La mayoría de los sueños artificiales creados por los poetas [...] reproducen el pensamiento concebido por el autor bajo un disfraz, correspondiente a los caracteres que de los sueños nos son conocidos por experiencia personal», *op. cit.*, p. 304.
- 28 Escrito hacia 1925, pero publicado póstumamente.
- 29 Guillermo Sheridan. *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, p. 233.
- 30 Maristany, *op. cit.*, p. 28.
- 31 Véase Albert Béguin, «Nacimiento de la poesía», en *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1996 (1era. Ed. en francés, 1939). Véase especialmente el apartado «Surrealismo: automatismo y

- poesía del azar», pp. 472-475.
- 32 Sobre el sentido general de lo onírico en Owen resulta útil el contraste que elabora Jaime García Terrés sobre premisas del romanticismo, del expresionismo y del surrealismo. Véase, *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, Era, México, 1980, especialmente las pp. 20-22.
- 33 La instancia lingüística de la enunciación aparece aquí expresada como «acción de la escritura, comprobable por la sucesión de sus enunciados ordenados por una lógica discursiva». Véase el trabajo de Oscar Rivera-Rodas, «El discurso narrativizado de Gilberto Owen», en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, p. 120.
- 34 Moretta, L. «Bajo el signo del naufragio. Owen frente a Villaurrutia y Cuesta», en *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, p. 89.
- 35 En este texto se podrían advertir algunos elementos biográficos relacionados con la polémica relación entre Owen y su padre «irlandés y gambusino». Véase «Nota autobiográfica», en *Obras*, p.197.
- 36 María Zambrano hace una precisión general de ese sentido de la ambigüedad onírica: «La ambigüedad de los sueños se manifiesta [...] en que la familiaridad de las imágenes contenidas en un sueño se da envuelta y contenida en la extrañeza que proviene de que son sueño. Lo que el sueño nos presenta deja el Yo en suspenso. Suspendido, sin lugar propio, exento, errante; lo arroja fuera de su sede, cualquiera que sea. Y aun la conciencia, la doble conciencia, en el caso de que exista también la de la vigilia, parece no pertenecerle [...]», *Los sueños y el tiempo*, 2 ed., Siruela, Madrid, 1992, p. 93.
- 37 En *Línea*, el tema está presente no sólo en este texto sino también en su «Anti-orfeo». Quizás por esta vía la temática órfica de Owen se desprenda del romanticismo. Véanse los comentarios de Xavier Villaurrutia a «Aurelia» de Gerard de Nerval. En «Gerard de Nerval», *Obras*, FCE, México, 1974, p. 901. También ha señalado este nexo Eugene L. Moretta quien, aunque se dedica con especial fervor a glosar *Poesía y alquimia...*, de García Terrés, aporta interesantes

- opiniones sobre esta filiación órfica, que yo calificaría como simbólica, especialmente en lo referente al tema del viaje. Esta temática puede seguirse en textos de *Zozobra* de López Velarde y en *Sindbad el varado* de Owen. Cf. «López Velarde y Owen. Examen de una influencia», en *op. cit.*, pp. 9-63.
- 38 Otra de las filiaciones vanguardistas de Owen estaría en la presencia de rasgos cubistas, evidenciados en la superposición de planos y en el simultaneísmo.
- 39 Cuesta, *op. cit.*, p. 212.
- 40 Franco Beagnouls, *op. cit.*, p. 15
- 41 Carlos Montemayor, *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, UNAM, México, 1981, p. 24.
- 42 María Zambrano afirma que «Todo sueño es un viaje [...] Viaje porque en ellos hay un movimiento que no quita sin embargo el carácter de que no haya camino», *op. cit.*, pp. 92-93.
- 43 *Poesía y alquimia...*, p. 16.
- 44 «Bajo el signo del naufragio. Owen frente a Villaurrutia y Cuesta», en *op. cit.*, p. 111.

BIBLIOGRAFIA CITADA

a) Directa:

- OWEN, Gilberto, *Cartas a Clementina Otero*, 2 ed., Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*.
CONACULTA, México, 1990 (Lecturas Mexicanas, tercera serie, 27)
- , *Línea* (Poemas, con un retrato del autor), Editorial Proa, Buenos Aires, 1930.
- , *Obras*, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. Bibliografía por Luis Mario Schneider, FCE, México, 1979.
- *Poesía y prosa*, Edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, UNAM, México, 1953.

b) Indirecta:

- BAUDELAIRE, Charles, *El spleen de París*, trad. de Emilio Olcina Aya, 3TM ed., Editorial Fontamara, México, 1989.
- BEGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1996 (1era. ed. en francés, 1939; en español, 1954).
- CERNUDA, Luis, *Poesía y literatura*. t.2, Seix-Barral, Barcelona, 1964.
- CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Contemporáneos, México, 1928.
- FERNANDEZ, Jesse *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Hiperión, Madrid, 1994.
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes, «Exégesis de una experiencia», «prólogo» a Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños. Una botella al mar*. UNAM, México, 1995.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*. En, *Obras completas*, trad. de Luis López Ballesteros, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, tomo 1.
- GARCIA TERRES, Jaime, *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, Ediciones Era, México, 1980.
- Homenaje Nacional a los Contemporáneos*. Antología poética. Introducción, selección y notas de Luis Mario Schneider, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982.
- MARISTANY, Luis, (ed.) *Contemporáneos*. Poesía. Ayuntamiento de Málaga, Madrid, 1992.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, UNAM, México, 1981.
- MORETTA, Eugene L. , *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, FCE, México, 1985.

- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*. UNAM, México, 1995.
- RIVERA-RODAS, Oscar, «El discurso narrativizado de Gilberto Owen», en Fernando Burgos (ed.) *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México, 1978.
- SEGOVIA, Tomás, *Actitudes*, Universidad de Guanajuato, México, 1970.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.
- STANTON, Anthony, «Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura», en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 27-43.
- TENREIRO, Salvador, *El poema plural*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1989.
- VILLARRUTIA, Xavier,». *Obras*, FCE, México, 1974.
- ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2ed, 1992.