

## LA LLAMA FRÍA BY GILBERTO OWEN: A FORGETTABLE STORY OR A LYRICAL NOVEL?

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

ORCID.ORG/0000-0002-7942-1523

Universidad de Sonora

luis.lopezsoto@unison.mx

**Abstract:** *Gilberto Owen (1904-1952) was a Mexican poet, member of the Contemporary generation. Such a generation of writers was characterized by opposing realism and nationalist aesthetics to exercise a type of modern poetry and narrative under the influence of the European avant-gardes. Among those influences is that of the lyrical novel. Based on this, this article analyzes a narrative text by Owen little studied by literary critics: La llama fría (1925), based on the theoretical notions of a lyrical novel coined by Ralph Freedman, Darío Villanueva and Ricardo Gullón. Against the grain of a certain sector of criticism, the purpose of this work is to conceptualize this text as a lyrical and avant-garde novel within the framework of the experimental prose of Gilberto Owen as a representative of the Contemporary generation.*

**KEYWORDS:** CONTEMPORARY; EXPERIMENTAL NOVEL; AVANT GARDE; MEXICAN POETRY; EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY

RECEPTION: 08/03/2023

ACCEPTANCE: 24/08/2023

## LA LLAMA FRÍA DE GILBERTO OWEN: ¿UN RELATO OLVIDABLE O UNA NOVELA LÍRICA?

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

ORCID.ORG/0000-0002-7942-1523

Universidad de Sonora

luis.lopezsoto@unison.mx

**Resumen:** Gilberto Owen (1904-1952) fue un poeta mexicano miembro de los Contemporáneos. Tal generación de escritores se caracterizó por oponerse al realismo y la estética nacionalista para ejercer un tipo de poesía y narrativa modernas bajo la influencia de las vanguardias europeas. Entre esas influencias se encuentra la de la novela lírica. Con base en esto, en el presente artículo se analiza un texto narrativo de Owen poco estudiado por la crítica literaria: *La llama fría* (1925), a partir de las nociones teóricas de *novela lírica* acuñadas por Ralph Freedman, Darío Villanueva y Ricardo Gullón. A contrapelo de cierto sector de la crítica, el propósito de este ensayo es conceptualizar dicho texto como novela lírica y de vanguardia en el marco de la prosa experimental de Gilberto Owen como representante de la generación de los Contemporáneos.

**PALABRAS CLAVE:** CONTEMPORÁNEOS; NOVELA EXPERIMENTAL; VANGUARDIA; POESÍA MEXICANA; PRINCIPIOS DE SIGLO XX

**RECEPCIÓN:** 08/03/2023

**ACEPTACIÓN:** 24/08/2023

## LA NOVELA LÍRICA: CONCEPTUALIZACIONES TEÓRICAS

El concepto de *novela lírica* fue acuñado por Ralph Freedman, quien lo define como “género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (Freedman, 1972: 13), noción a partir de la cual analiza los casos de Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Puede decirse que, en un sentido general, esta concepción incide o repara en el mecanismo del lenguaje que mezcla o funde trama e imagen, toda vez que se establece una división entre forma y contenido. Así, la novela sería la forma, el recurso, la materia, y la poesía sería el contenido, es decir, la emotividad resultante de tal fusión o hibridez.

Por su parte, el crítico Darío Villanueva define a la novela lírica como “una singular manifestación del Bildungsroman o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística personificada en un personaje emblemático, *alter ego* del autor” (Villanueva, 1983: 14), y analiza a autores como Antonio Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés. Al centrarse en la función del autor y del *yo*, esta “singular manifestación del Bildungsroman” incide en aspectos no sólo emotivos o de sensibilidad, sino autobiográficos, lo cual de algún modo complejiza el fenómeno, pues implica cierta escisión del ente narrador. En otros términos, en tanto texto literario, la novela lírica —según esta noción— es la voz del narrador, pero, al mismo tiempo, otra voz que no puede o no debe reducirse al *yo civil*, con lo cual se suscita cierta ineludible ambigüedad.

Para Ricardo Gullón, la característica definitoria de la novela lírica es que ésta implica cierta “ausencia de un centro estable, de un *locus* dónde cimentar el argumento” (Gullón, 2003: 213). Esta última concepción sugiere, al parecer, que la preponderancia se halla propiamente en el aspecto de la trama, es decir, en cierta indeterminación de los elementos composicionales de todo relato (narrador, personaje, tiempo/espacio), de modo que el texto resulta un tanto difuso. Al observar todas estas conceptualizaciones, se puede plantear que la novela lírica participa de cierta experimentación, pero no llega a centrarse completamente en este rasgo. La novela lírica sería, pues, experimentación en el sentido de que funde elementos formales; sin embargo, no toda novela experimental tiene el objetivo de la novela lírica, el cual sería la expresión emotiva o disolución del *yo* narrativo.

Así, en términos generales, tenemos estas tres concepciones de dicho subgénero fundamentalmente moderno que tiene su origen a inicios del siglo xx.

## LA NOVELA LÍRICA EN LOS CONTEMPORÁNEOS: CONCEPTUALIZACIONES CRÍTICAS

En este marco teórico-conceptual, el caso de la literatura mexicana tiene en la generación de los Contemporáneos una serie de exponentes de la novela lírica, quienes —movidos por cierto espíritu experimental que podría asociarse (de nuevo, sin confundirse) a la vanguardia— documentan e implican un momento crucial de ruptura con la estética realista, de algún modo asociada a la Novela de la Revolución. Según Sergio Fregoso Sánchez, estas novelas

[...] cuestionan la validez del concepto de mimesis de la tradición positivista del naturalismo y, en su lugar, proponen el uso de nuevas técnicas de representación como: el aparente caos en la organización de la trama, la supresión de la sensación de temporalidad, el protagonismo del espacio, la profundización en la psique de los protagonistas y, por ende, el uso del monólogo interior y el estilo indirecto libre. (Fregoso, 2019: 54-55)

Tales elementos coinciden de un modo general en la conceptualización teórica de la novela lírica, y pueden observarse además en el caso de *Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen; *Margarita de niebla* (1927), *La educación sentimental* (1929) y *Proserpina rescatada* (1931), de Jaime Torres Bodet; *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia; *Return ticket* (1928), de Salvador Novo, y *La rueca de aire* (1930), de José Martínez Sotomayor. Respecto a dichas obras, Juan Coronado, en su antología *La novela lírica de los Contemporáneos*, enfatiza dos aspectos cruciales:

La prosa del “grupo sin grupo” rompe definitivamente la manera de contar el mundo al decimonónico modo. No inventan nada (ni lo pretenden) simplemente nos otorgan el derecho de ser habitantes legítimos de la cultura que se está respirando en el universo. Con ellos aprendimos a vivir el aquí y el ahora. Supimos que el aquí no bastaba pues nos ahogaría en su cortina de nopal. Tomamos conciencia, también, de que un ahora sin aquí nos podría congelar para meternos en el escaparate de la moda, como les pasó a los estridentistas. Ni nacionalistas charros ni “modernos” enfundados en la camisa de fuerza quisieron ser los Contemporáneos. (Coronado, 1988: 7)

Estos dos aspectos son el *aquí* y el *ahora*, los cuales son formas acotadas de espacio y tiempo. Asimismo, según la visión de Coronado, el caso de la no-

vela lírica mexicana implica trascender la geografía (“cortina de nopal”) y la inmediatez (“el escaparate de la moda”) para posicionarse en la equidistancia. En términos analógicos, si la poesía de los Contemporáneos supo atender al tiempo en cuanto a la pretensión de universalidad —que no pocas veces lindó con el artepurismo o abstraccionismo propio de las vanguardias históricas de principios del siglo xx—, la prosa atiende al espacio, “el acontecer profano de este mundo” (Coronado, 1988: 7), sin dejar de usar el crisol de la poesía, en tanto que prosa ligada a la novela lírica. De este modo, las novelas que aparecen en la antología de Coronado participan, en mayor o menor medida, de tal equidistancia. Por su parte, para el crítico Christopher Domínguez Michael, con tales novelas los autores de los Contemporáneos “liberaron su Yo lírico, se enfrentaron tímidamente al universo de las costumbres y al rechazarlo subieron a la torre de la poesía pura” (Domínguez Michael, 1997: 253). Es decir, amén de la negación al realismo decimonónico y de la Novela de la Revolución, la estética de los Contemporáneos intenta una práctica vanguardista que sublima, a la vez que niega, al mundo, a partir de ciertas estrategias discursivas y estructurales que constituyen una mixtura compleja de lirismo y técnica narrativa.

Considerando los antecedentes específicos de las novelas líricas españolas y en lengua inglesa (véase el apartado anterior), el resultado de esta comparación es que las novelas líricas de los Contemporáneos son —en palabras de Domínguez Michael— “pálidas y jóvenes” (1997: 253), al argumentar que “los jóvenes poetas utilizan sus novelas líricas como un alarde cultural frente a un medio cultural pedestre, pero al hacerlo reproducen tensiones añejas, no resueltas, que datan de nuestro precario romanticismo y del juego modernista que lo superó” (Domínguez Michael, 1997: 252). Parecería, entonces, que los Contemporáneos, aun con un espíritu vanguardista y cosmopolita, no representarían una propuesta tan transgresora como la de André Gide o Henry James. Asimismo, en su crítica, Domínguez Michael incide en un aspecto que se relaciona con la noción teórica de *novela lírica* para contraponerla (o revertirla) con la experiencia literaria de los Contemporáneos: “La novela lírica es una variante perversa del Bildungsroman o novela de aprendizaje. Si tal perversión existe, debe ser el autor, no el personaje, quien aprende no a vivir, sino a crear. Eso le ocurrió a Contemporáneos” (Domínguez Michael, 1997: 254). A partir de esta asunción crítica, la novela lírica de los Contemporáneos es, ante todo, la promesa de una evolución que, como se sabe, tendrá en la

poesía su consagración, y en la novela, en tanto que tal, un proyecto pendiente. A pesar de esta concepción que resalta el aspecto “anacrónico” de tal novelística, para la crítica Margarita Vargas, en la narrativa de los Contemporáneos sí se observa cierta técnica decodificable a partir de una noción más experimental y, por ende, más atrevida de lo que Domínguez Michael supone: la idea del *goce* formulada por el semiólogo francés Roland Barthes (Vargas, 1986: 40), la cual describe un tipo de literatura que se niega a narrar y logra suspender (o deconstruir) los referentes (reales y ficticios), y subvierte la temporalidad del texto (la trama). Asimismo, y a propósito también de la influencia de la novela lírica europea, Vargas sostiene que las novelas de los Contemporáneos

[...] comprueban que el estar conscientes de ser literatura que deriva de otra literatura no les quita ningún valor artístico. Al contrario, subraya su originalidad. Al exponerse como palimpsestos, exhibiendo abiertamente sus influencias artísticas (al mencionar otras obras de literatura, de arte y de música) muestran que la literatura es una imagen total que se repite y se extiende pero que jamás presenta nada nuevo. (Vargas, 1986: 44)

Desde la visión de Juan Coronado, quien enfatiza el aspecto equidistante entre lo nacional y lo cosmopolita (o lo espacial y lo temporal), pasando por las impresiones de Christopher Domínguez Michael, que ve en las novelas de los jóvenes narradores de los Contemporáneos una simple etapa de mero juego con pocos hallazgos, hasta llegar a la lectura postestructuralista de Margarita Vargas, estas asociaciones críticas —breves, pero orientadoras— permiten dar cuenta del espectro a partir del cual se ha comprendido el fenómeno poco atendido de la novela lírica en los Contemporáneos.

### **LA LLAMA FRÍA: ¿UN RELATO OLVIDABLE O UNA NOVELA LÍRICA?**

*Novela como nube* de Gilberto Owen es quizás una de las novelas líricas de los Contemporáneos más atendidas por la crítica. Como texto en prosa, resulta la obra más representativa de Owen: Vicente Quirarte, Rosa García, Fátima Nogueira, Celene García, Luis Alberto Pérez y Guillermo Sheridan son algunos de los críticos que se han ocupado de su estudio. No obstante los cuestionamientos de Christopher Domínguez Michael —los cuales se señalan en el apartado anterior, aunados a la propuesta de un crítico como Luis

Mario Schneider, quien cuestiona la asociación de los Contemporáneos con la vanguardia (1994: 17)—, los análisis e interpretaciones se han abocado a conceptualizar *Novela como nube* como un texto decididamente vanguardista, tanto por su narrativa que desafía la estructura lineal (García Gutiérrez, 2011: 257-258; Sheridan, 1982: 128), como por el desdoblamiento del *yo* (García Gutiérrez, 2011: 316), sobre todo en cuanto a la configuración del narrador. Además, y éste es un aspecto clave de la deriva experimental de Owen, cierta parte de la crítica ha reparado en los elementos cinematográficos del texto (Reyes, 1994: 157; Niemeyer, 2008: 291).

A diferencia de *Novela como nube*, hay otra obra también en prosa de Owen titulada *La llama fría* (1925), que ha recibido muy poca atención por parte de la crítica. Publicada originalmente en *La Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado*, fue reproducida en *Poesía y prosa* (1953), luego en 18 novelas de *El Universal Ilustrado* (1969) y, finalmente, en la edición de *Obras* (1979). Además del olvido de la crítica, el propio Owen se refiere incluso a dicho texto de la siguiente manera: “relato de 1925 que ya no recuerdo, agotada la edición entonces” (Owen, 1979: 198). A esto se suma el hecho de que la poca atención de la crítica respecto a *La llama fría* resulta, para cierto sector, poco favorecedora.

A este respecto, se tiene, por ejemplo, que José Rojas Garcidueñas la define a partir de un “provincianismo” que desemboca y termina siendo reducido a lo “psicológico” (1954: 15); para Christopher Domínguez Michael, ésta es una “anodina meditación sentimental” (1994: 230). Aunado a tal descalificación, para Rosa García Gutiérrez, “difícilmente puede considerarse prosa de vanguardia. Más bien es heredera de un provincianismo que, aunque irónico, persiste en las modalidades narrativas decimonónicas” (2011: 244). Luis Alberto Pérez Amezcua, por su parte, se refiere a *La llama fría* como “la primera de las novelas líricas con las que el grupo [Contemporáneos] experimentó la prosa poética” (2011: 23). Desde una perspectiva más histórica y general, para Claudio Vázquez Pacheco la obra es importante no sólo en la trayectoria de Gilberto Owen, sino para todo el grupo, pues, aunque Salvador Novo ya había publicado la primera versión de *El joven*, fue la primera pieza narrativa publicada por un miembro de la generación, y se adelanta a *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, y a *Margarita de Niebla*, de Jaime Torres Bodet (Vázquez, 2015: 28). En ese sentido se decanta Celene García Ávila, quien ha atendido un poco más dicho texto (2010: 115). Para Guillermo

Sheridan, es una “muy ingeniosa, divertida y extraña ‘novela’” (2011: 131). El entrecomeillado que Sheridan le otorga al término acaso es sintomático de la ambigüedad del estatus del texto en cuestión: ¿relato, novela?, ¿prosa decimonónica provinciana con ciertos o nulos elementos de vanguardia? Un interesante análisis es el de Yanna Haddaty, quien sostiene que en este texto sobresale la ambivalencia (2009: 115), aspecto por demás moderno, es decir, no tan vinculado a lo provinciano. Resalta, además, desde la perspectiva estética, lo visual-pictórico, representado en la figura del exvoto o retablo, desde el punto de vista de la religiosidad popular, que —explica Haddaty— “es una pintura religiosa que se realiza para agradecer a un santo, advocación mariana o figura sagrada, el milagro recibido” (2009: 116).<sup>1</sup> Ante tales análisis y juicios, cabe elaborar un examen detenido de dicha obra, con la finalidad de plantear elementos que desemboquen en una conceptualización específica.

*La llama fría* es un texto narrativo corto de apenas 23 páginas en la edición de 1979. Está dividido en cuatro partes: “Ernestina, la beata”, “Intermedio deportivo”, “Elegía de las glándulas de mono” y “Fotografía desenfocada”. Es una narración en primera persona que se dirige a un tú, es decir, al personaje de Ernestina, una mujer más grande que el *yo* narrador. A partir de una serie de *flashbacks* poéticos, el narrador evoca a esta mujer, sugiriendo anécdotas y reflexiones suscitadas por un pasado infantil en el que ambos vivían en un pueblo. A lo largo del texto hay una serie de diálogos que representan un encuentro entre los dos y en los que el narrador sugiere un amorío, o más bien reelabora su enamoramiento infantil con Ernestina, quien era la antigua instructora de doctrina católica en la iglesia. Debido a esto, se puede plantear que la temática pertenece al orden amoroso, mas este amor se representa, por una parte, marcado por la imposibilidad, debido a la diferencia de edad, o, por la otra, imaginado por un *yo* adulto.

La trama parece presentarse como algo desdibujada, si bien hay una continuidad más o menos observable; es decir, se mantiene, de modo algo disperso, una línea o un argumento con ciertas digresiones a la par que in-

<sup>1</sup> Un poco en ese sentido es la lectura que más recientemente ha realizado Ann Warner-Ault, para quien “composing *Novela como nube* becomes a hiperbolic reenactment of Gilberto Owen’s life and, like *La llama fría*, its theme and fragmented style question the idealized notion of rural Mexico that artists like Diego Rivera portray” (2014: 45).



terpelaciones del narrador personaje hacia el tú femenino. La trama (o bien, esta pseudotrata) puede resumirse de esta manera: el narrador-personaje evoca un encuentro imaginario con Ernestina, posibilitado por la escritura: “Estoy un poco trémulo al empezar a escribir de ti, limpia muchacha de mi tierra” (Owen, 1979: 123).<sup>2</sup> La imagina aún soltera: “Me conmueve el recordarte siempre conmovida, como lo estarás ahora, cosiendo en cualquier rinconcito alguna casulla, alguna estola magnífica, porque tú, Ernestina, ya te quedaste para vestir santos” (123). El encuentro deja de ser meramente imaginario, pues el narrador-personaje regresa —después de diez años— a su pueblo, donde se le dificulta reconocer el paisaje: “Esa fábrica es nueva; antes pacían en este campo unas vacas pingües bajo la mirada perdida de un pastorcillo menos pulcro que los de las églogas” (129). Interactúa con antiguos conocidos pueblerinos, siempre con la misma salutación protocolaria: “—Muy bien, don Juan, ¿y usted? —Así y así. ¡Pero qué ‘crecida’ has dado, muchacho! —Sí, algo. Pero yo no tengo la culpa” (131). El narrador-personaje formula un diálogo imaginario: “—Perdóname que no califique aún, Ernestina, esta sorpresa; sería aventurado y probablemente injusto, y temo disgustarte a ti, de ayer, o a ti, de hoy” (136). Después de ese solemne diálogo imaginario, el narrador-personaje llega a la cita a la casa de ella, de donde salen mientras aquél sigue haciendo conjeturas acerca del amorío: “¿me amará? Sí, me ama, pero ni ella ni yo sabemos de qué manera, con qué amor” (140). Continúa un diálogo ya no imaginario sino “real”, el cual adquiere, al menos en una parte, un tono más relajado y anecdótico:

—Sí, y me ofrecías crecer de prisa para ser mi novio, chiquillo. Y yo que no podía a mi vez ofrecerte no envejecer...

—No digas, Tina, si es al contrario, si has rejuvenecido incomprensiblemente. Si entonces, dices, no pesabas dos adarmes, y hoy, aunque has leído mucho, no sabes aún la tristeza de la carne. (141)

Después de los escrúpulos por parte de Ernestina acerca de la diferencia de edad, se besan, y el texto termina con un adiós implícito y flotante en el que

<sup>2</sup> Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición. En adelante, únicamente se consignará el número de página entre paréntesis.

el narrador-personaje no logra distinguir a la Ernestina “real” de la imaginaria: “¿Cuál eres tú, Ernestina? He aquí cómo he venido a certificar la deficiencia de mis sentidos, la enorme ineptitud de mi razón para conocerte y de mi conciencia para juzgarte” (144). Así, entre la “realidad” y la imaginación, el relato posee, en general, una lógica rítmica de encuentros y desencuentros, toda vez que éstos van configurando una serie de pasajes nostálgicos a la vez que lúdicos.

La primera parte (“Ernestina, la beata”) deja ver una narración con un tono “realista”. Como se ha dicho, el narrador evoca sus recuerdos individuales como niño y las impresiones colectivas (de él y de sus compañeros de infancia) en torno a Ernestina. A juzgar por el título, se trata de una presentación del perfil del objeto amoroso, una mujer tradicional que imparte clases de formación religiosa a niños para que éstos cumplan con el sacramento católico de la primera comunión. En esta sección abundan las descripciones anecdóticas, en las cuales se encuentra ausente algún tipo de técnica estilística experimental o de vanguardia.<sup>3</sup> Es, pues, una presentación del relato en el sentido más general.

La segunda parte (“Intermedio deportivo”) se avoca a plantear una serie de descripciones más relacionadas con el espacio, el paisaje y, sobre todo, la comparación temporal entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación:

Esta fábrica *es* nueva; *antes pacían* en este campo unas vacas pingües bajo la mirada perdida de un pastorcillo menos pulcro que los de las églogas, que decía palabrotas y tallaba primorosamente las horquillas para la flecha de resortes; al final de la semana estaba negro como un abisinio, pero los domingos deslumbraban la blancura de sus ropas y el metal recién afilado de las erres y jotas de su léxico. (129)

A la luz de estas comparaciones entre los dos tiempos, puede observarse una dinámica textual que busca establecer metáforas basadas en la oposición entre el pasado y el presente, entre la negrura y la blancura. Sin embargo, tal serie relativamente convencional de oposiciones y metáforas empieza a comple-

<sup>3</sup> Hay un matiz entre estas dos nociones, que, para ciertos críticos, no son necesariamente lo mismo. Un análisis del caso de la dramaturgia de otro miembro de la generación de los Contemporáneos, como es Xavier Villaurrutia, puede verse en: Luis López Soto, “Xavier Villaurrutia: experimentación, vanguardia y metateatro” (2021).

jizarse, ya que un poco más adelante el narrador cuestiona la naturaleza y el contenido de su narración y de sus evocaciones, fundiendo o yuxtaponiendo, de este modo, los tiempos, lo cual es un elemento muy propio de la poesía o prosa cubista:<sup>4</sup> “¿Cómo se verá el cielo ahora? No sé si mi pregunta será por el zumbar del aeroplano, que acabo de oír, o si el aeroplano nació por mi pregunta. Allá, sobre la sierra frágil, violeta, se sostiene como por magia el teatral creciente de la luna, deslucido, falso” (130). La pregunta del *yo* narrador es sintomática de, como reza el título, un “intermedio deportivo”, ya que implica poner de manifiesto cierta estrategia lúdica o, bien, desestabilizadora al intentar deconstruir el relato. El narrador cuestiona lo descrito y narrado, y, con ello, termina dictaminándolo como “falso”. Se puede aducir, además, que esta estrategia connota una autorreferencialización o metaficción, es decir, el relato genera una especie de conciencia de ser y saberse “falso”, o ficticio, pues pretende incidir en la relación causal —al observar la cita anterior— entre la palabra y la realidad. Es, en este sentido, una relativa disolución —en parte narrativa, en parte poética— del argumento.

La tercera parte (“Elegía de las glándulas de mono”) relata el primer encuentro del narrador y Ernestina, y sobresale por el carácter excéntrico del título, que, al parecer, hace alusión al proceso natural de envejecimiento y, de algún modo ulterior, a la función sexual. Así, la expresión *glándulas de mono* tiene un referente: en ciertos ámbitos científicos de la época, las glándulas de mono tenían potencialmente una supuesta función rejuvenecedora en los organismos. Por otra parte, también durante la década de 1920, surge en París una bebida alcohólica (un coctel), bautizada con ese nombre, la cual, según el imaginario popular, poseería tales beneficios.<sup>5</sup> Ahora bien, la relevancia del

<sup>4</sup> Se ha mencionado que la crítica Yanna Hadatty hace una analogía entre *La llama fría* y el retablo o exvoto. Esta lectura parecería estar en contradicción con una lectura cubista del texto de Owen, pues implicaría que tenemos a un Owen religioso y a un Owen moderno. Esto es una falsa dicotomía. La obra y personalidad del autor rosarino es, como se sabe, tan compleja, que acepta diversas lecturas. Tal vez se pueda conciliar, en un análisis futuro, la posibilidad de que existan en un mismo texto dos tipos de manufactura estética.

<sup>5</sup> Es probable que, sea a través del discurso de ciencia o sea desde el ámbito cultural, el espíritu cosmopolita de Owen le permitió tener acceso a tal información y, de un modo más o menos notable, generar todo un *leitmotiv* en esta sección de su relato. Respecto al aspecto exclusivamente científico, se tiene que “El rejuvenecimiento fue un capítulo de la máxima importancia en el desarrollo de la endocrinología a nivel mundial en la década de 1920. Junto al esfuerzo por desentrañar el

título se halla en la reflexión acerca del paso del tiempo, por una parte, y la diferencia de edades entre el narrador y Ernestina, por otra. Estas cuestiones pueden observarse, por ejemplo, en algunos pasajes:

—Muy bien, don Juan, ¿y usted?

—Sí, algo. Pero yo no tengo la culpa.

Y el diálogo se repite mil veces cada calle. Ya estoy exasperado. ¿Pues qué crearán estas pobres gentes colmadas de imaginación, pero incapaces de distinguir la diferencia que va de diez meses a diez años? (131)

—Y otra vez, otra vez:

—¿Pero eres tú, muchacho? ¡Qué “crecida” has dado!

—Sí, soy yo, pero le juro a usted que casi no he puesto nada de mi parte...

Mil veces en cada calle. (132)

Estos diálogos —que funcionan como la representación de personajes tipo de una comunidad rural— reflejan no sólo un humor implícito, sino la ironía del tiempo, pues el sujeto (autor o narrador-personaje) se ve unido a la vez que escindido del espacio-tiempo que lo rodea. Esta ambivalencia está sugerida en el uso del término *elegía*, pues este uso connota cierta nostalgia, mas, como se ha dicho, es una nostalgia irónica, imaginada, “falsa”, es decir, recreada. Asimismo, la cuestión del ímpetu sexual y su relación con el tiempo puede observarse en un pasaje de más adelante: “Está hermosa y joven, increíblemente joven, embarnecida también y hasta con un principio de obesidad, fruto a punto de desprenderse de la rama, mediodía de carne tórrida, pleamar de glóbulos rojos en las arterias” (134). Es la mirada imaginativa y lírica de

---

funcionamiento endocrino, las posibilidades de aplicar los conocimientos adquiridos de forma inmediata en los seres humanos derivó, entre otras líneas de trabajo, en la idea de que era posible producir una renovación de las fuerzas orgánicas y sexuales a través de procedimientos quirúrgicos en las glándulas sexuales. Eugen Steinach (1861-1944) desarrolló a inicios de la década de 1920 desde su laboratorio en Austria la que pasó a llamarse ‘operación de Steinach’, consistente en la sección del conducto eferente de uno de los testículos para favorecer el rejuvenecimiento general del organismo. Por su parte, en París, Serge Voronoff (1866-1951) desarrolló una técnica de trasplante de testículos de monos antropoides al hombre. Las teorías y técnicas de ambos médicos fueron objeto de la atención científica y sus técnicas de rejuvenecimiento fueron aplicadas con inusitada celeridad en el contexto internacional, traspasando rápidamente las fronteras nacionales” (Sánchez, 206: 192).

un joven que fantasea sexualmente con una mujer ya madura. Y es, por lo mismo, una mirada suspendida, un galanteo o cortejo sublimado. El diálogo del encuentro imaginario dice:

—Perdóname que no califique aún, Ernestina, esta sorpresa; sería aventurado y probablemente injusto, y temo disgustarte a ti, de ayer, o a ti, de hoy. Mira, nuestra amistad acaba de nacer, no protestes: yo no te conocía así y mi timidez me impide aprovecharme del lance para decirte un piropo; después de comer iremos, si no es, todavía, a la iglesia.

—No, no es necesario. Mi juventud, la juventud es desbordada: se es romántico y hay que optar por la devoción o la depravación. Yo no pesaba dos adarmes; pero ahora he leído un poco y no creas que me he estado encerrada todo este tiempo en el pueblo; hoy solo vengo durante el verano. (136)

La conversación pasa del asunto físico al intelectual. No sólo es el narrador el que ha dado una “crecida” y se ha formado educacionalmente, sino también ella (Ernestina, hecha a imagen y semejanza de la imaginación y memoria de aquel), lo que enfatiza la identidad escindida entre el *ayer* y el *hoy*. Tal conversación, o bien, diálogo, se convierte, más adelante, en un “Conversamos en monólogo, reposados, crueles, serios ya” (136),<sup>6</sup> lo cual posibilita que se genere una atmósfera más solitaria y una meditación o un acto preparatorio de la cuarta sección, pues la imagen del tú se difumina y esto es anticipado con la frase “Hasta las cinco de la tarde la veré” (137).

<sup>6</sup> Este recurso de una cierta ironía que fluctúa entre el monólogo y el diálogo (o la fusión de ambos) puede observarse también en otra obra narrativa de Owen: *Examen de pausas* (1928), el cual es un brevísimo texto que apareció en el número 2 de la revista *Contemporáneos* y que se incluyó posteriormente en *Poesía y prosa* (1953), edición de Josefina Procopio. Es un texto aún menos atendido por la crítica. Cabe decir que, para Florence Olivier, es “una fábula abstracta acerca de la identidad, la voz y la imagen y no un cuento” (1994: 292). Más allá de ese debate, debe decirse que posee elementos de la vanguardia. Así, por ejemplo, en el último párrafo del texto, el narrador afirma: “Descartamos, pues —nosotros es yo—, a la señora García, ¿Por quién sustituir la X? ¿A quién amaremos ahora? ¿Lo habré dicho en voz alta? Ya está hablando Elvira./ —Me gustaría amar a un hombre nocturno, con el sentido, aún, de la vehemencia. Es decir, un poco tonto. A Gilberto, por ejemplo...” (Owen, 1979: 196). De modo específico, se observa, pues, cierta difuminación entre las fronteras, así como en la ironía monodialógica de *La llama fría*, entre monólogo y diálogo, entre yo y tú, entre autor e interlocutor.

La cuarta y última parte del relato (“Fotografía desenfocada”) narra y describe vagamente el encuentro con Ernestina. Presenta el clímax de las expectativas amorosas y existenciales generadas por el narrador-personaje. Los dos personajes recrean el pasado, sus mutuas edades y, con sutileza, la sugerencia de un romance ambiguo:

- Sí, y me ofrecías crecer de prisa para ser mi novio, chiquillo. Y yo que no podía a mi vez ofrecerte no envejecer...
- No digas, Tina, si es al contrario, si has rejuvenecido incomprensiblemente. Si entonces, dices, no pesabas dos adarmes, y hoy, aunque has leído mucho, no sabes aún la tristeza de la carne.
- Eso, ¿aunque te haya dicho que ya no tengo corazón?
- Yo sé que es un órgano molesto que quisiéramos suprimir, no viéndolo, imaginándonos que, sin ponernos la mano sobre el pecho, podremos olvidarle.  
(142)

El peso físico (“dos adarmes”) se traduce a “peso intelectual”, representado por las lecturas realizadas, lo cual podría ser un signo de madurez. Sin embargo, si en la tercera parte había una “elegía” por la posibilidad del rejuvenecimiento, en esta otra hay una insinuación sexual y amorosa que termina por ser un fracaso. Es, pues, un amor imposible, pero, ante todo, es la visión irónica del tiempo y de la formación de los sujetos frente a éste. En este sentido, el aspecto de Bildungsroman del relato no es sólo del narrador-personaje, sino también del tú, Ernestina, de ambos.

Así, en general, estas cuatro partes del texto comportan cierta voluntad gradual de la voz narrativa-lírica por rememorar y reinventar en vano un pasado, a la vez que un sujeto-objeto (Ernestina) para, al final, explicitar el título de la obra como un ejercicio y viaje metaliterarios, pues, si en la primera sección la voz inicia con la premisa “Estoy un poco trémulo al empezar a escribir de ti, limpia muchacha de mi tierra” (123), en la última parte (“Fotografía desenfocada”) se lee:

[...] mañana que me reintegre yo a la ausencia de la que no debí salir nunca, ya no me llevaré tu memoria, Ernestina, como un remordimiento que me queme entrañablemente el corazón, vuelto un grano de incienso; el recuerdo de tus metamorfosis me será totalmente una llama fría, como para el poeta

latino —“O nix, flamma mea”— la nieve cónica de las montañas. Pero hasta al escribir estas cosas sentimentales dudo, desesperando de lograr fijar tu rostro verdadero, como si, imagen en una agua de río, cambiase perpetuamente. O acaso tu rostro será el firme y sencillo, y todo lo que yo, muy aprendiz de fotógrafo, no he logrado, no lograré acaso nunca enfocarlo. (145)

A contrapelo de lo esperable en un relato o texto narrativo, la voz del narrador-personaje apenas si sufre alguna modificación para presentarse como una imagen paradójicamente inmóvil frente al tiempo narrativo y, sobre todo, frente a ese tú al que se interpela a partir de la memoria y la imaginación. Esta es, pues, más una imagen poética y metaliteraria que la evolución psicológica de un personaje. Así, el objetivo no es contar una historia, si bien, como se ha descrito, hay una relativa continuidad en lo que podría denominarse como pseudotrama. De este modo, *La llama fría* no sólo puede asociarse a la conceptualización de novela lírica como texto híbrido entre narrativa y poesía en cuanto a su lenguaje profusamente metafórico, sino en cuanto al manejo de una temporalidad en la que el narrador-personaje lírico (el *yo*) deja entrever una historia tan desenfocada como la imagen del tú.

Asimismo, y en cuanto a la noción de vanguardia en los Contemporáneos y, en específico, en la narrativa de Owen, para Aurelio de los Reyes:

*La llama fría* y *Novela como nube* de Gilberto Owen tienen la misma estructura cinematográfica que *Dama de corazones*; la primera, además, está organizada como una función de filmes: los títulos de las secuencias son los de las películas proyectadas. El programa se inicia con “Ernestina, la beata”, enseguida un “Intermedio deportivo” para continuar con “Elegía de las glándulas del mono” y terminar con una “Fotografía desenfocada”. Cada secuencia tiene su propio tiempo: el primero es una evocación; el intermedio describe el regreso del narrador a su pueblo y la velocidad de los automóviles que corren por los caminos; en el tercero el narrador se encuentra con su pasado y la beata; el último, fotografía desenfocada, plantea la incomunicación y la incompatibilidad de vivir con un recuerdo. (1994: 157)

Estas tres secciones —o secuencias, como las llama De los Reyes— parecen ser, no obstante, la imagen de la trama algo desdibujada. Es importante considerar, sin embargo, la idea de De los Reyes acerca de las partes del relato

como secuencias, ya que implica asociar *La llama fría* a un proyecto literario experimental y, por lo tanto, en cierto sentido, vanguardista, si bien se afirma que Owen no tiene afición por el cine, sino por la pintura (Reyes, 1994: 157), acaso cubista, como se ha señalado anteriormente. Respecto a la afición de Owen por el cine o la pintura, esta afirmación debe ser matizada, pues el mismo Owen, en una carta a otro miembro de los Contemporáneos (Xavier Villaurrutia), escribe: “Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante” (Owen, 1979: 260). Aurelio de los Reyes aventura la hipótesis de que Owen podría haberse referido al texto “Escena de melodrama”, poema en prosa de 1928 recogido en el libro *Línea* (1930), y lo asocia al surrealismo de Buñuel (1994: 257).<sup>7</sup> Al analizar dicho poema, puede observarse ciertamente una analogía con la red de metáforas visuales o cinematográficas de *La llama fría*: “La miro perderse, nacida de mi mano, por un paisaje urbano que mis ojos sacuden para limpiarlo de nubes o de polvo. Es que la recuerdo olvidada. Dura, sale virgen del día, pero ya no del todo blanca” (Owen, 1979: 67). Hay, así, una relación que, desde la perspectiva oweniana, funde los dos lenguajes (el del cine y el de la pintura), si bien, a juzgar por el título de la última y más importante parte del relato (“Fotografía desenfocada”), puede decirse que la fotografía está más del lado del cine que de la pintura, pues el narrador-personaje se define como “mal fotógrafo” o, en otros términos, un “mal retratista realista”.

Ahora bien, sea lo preponderante la fotografía o el cine, como se ha mencionado, *Novela como nube* ocupa el papel vanguardista en la obra total de Owen. Así, destacando la función del tiempo en esta novela, Fátima Nogueira afirma:

El mito acentúa la viabilidad del tiempo circular y de eterno retorno como el esencial de la poesía misma, porque esta tiende a un movimiento de regreso a un tiempo original, que prescribe un rechazo a la literatura como actividad mimética. Este rechazo se observa específicamente en la construcción de un

<sup>7</sup> Además de De los Reyes, Gustavo Nanclares ha establecido una relación entre el cinematógrafo y *Novela como nube*. Véase *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, de Gustavo Nanclares (2010).



personaje fanteche, es decir, un personaje estrictamente literario que vive fuera del tiempo cronológico para realizar por medio de la revelación del instante la experiencia del tiempo como pura duración. (Nogueira, 2008: 48)

Tales asociaciones (mito, tiempo circular, eterno retorno) como elementos de la poesía son adjudicables también a *La llama fría*, donde el narrador-personaje deja ver su imposibilidad para fijar —sea a través de la escritura o la fotografía— el rostro del tú, el sujeto-objeto como motivo del relato cuya temporalidad es también la de una circularidad. En este caso, fijar es contar, narrar, y, al decir de Nogueira, “literatura como actividad mimética” (48). A propósito, precisamente, de esta relación entre *Novela como nube* y *La llama fría*, el personaje de aquélla es Ernesto, mientras que en este relato la coprotagonista es Ernestina. Es como si Owen quisiera completar los dos polos —el masculino y femenino— a partir de la evidente nominalización. En una de las meditaciones del narrador-personaje, después de uno de los diálogos en el que éste y Ernestina se besan, se pueden observar la circularidad y la idea del “personaje fanteche” fundido con el del autor-narrador:<sup>8</sup>

Camino de Santiago, el mar devuelve sus muertos a la tierra, pero mi niñez y aquella muchacha contradictoria, esa muñeca de papel dictalografiado que yo fui dibujando, con mi pluma más literaria, sobre mi vida, se han entrado en el círculo vicioso de la serpiente que se muerde la cola. Además, ya de nada me servirían y por algo tiene el libro la forma de una losa sepulcral; cierto que no pesa lo suficiente, pero los muertos ya no pueden establecer ponderaciones fundándose en las leyes de gravedad. Déjame que me lave de mi virtud y de tu literatura, Ernestina. (143)

En esta meditación tan melancólica como metaliteraria hay una reflexión en torno al acto creador y amoroso, entendidos como el viaje hacia ninguna parte.<sup>9</sup> Ahora bien, esta reflexión de *La llama fría* tiene en *Novela como nube* una

<sup>8</sup> Al respecto de la asociación del autor-narrador o los *alter ego* de Gilberto Owen, véase: Belén Hernández Marzal (2012), “Los tres mil personajes que caben en Gilberto Owen”.

<sup>9</sup> Es un poco a la manera de “Sindbad el varado”, el poema más importante de Owen, texto en el cual el yo poético, iniciático hacia el viaje profundo del ser como sugiere el epígrafe extraído del

versión más preponderantemente metaliteraria, pues el “personaje fantoche” dibujado por Owen en *Novela como nube* se halla del lado de la vanguardia y la novela lírica, debido a la estructura aparentemente caótica. En este sentido, hay una relativa asociación entre *Novela como nube* y *La llama fría*: la primera más del lado experimental y de vanguardia, y la segunda más del lado lírico. A esto se refiere Rosa García Gutiérrez cuando afirma: “esta primera novela ofrece un argumento más definido que la segunda, pero también innovaciones formales, profusión de metáforas y abundante intertextualidad” (1999: 45). Si en *Novela como nube* la apuesta es por una total disolución de los elementos compositivos y estructurales de la narración, como el tiempo, la trama y el narrador, en *La llama fría* hay una medida respecto a la complicación formal, sin dejar de comportar cierta voluntad por transgredir la temporalidad, la disolución del *yo* narrador-autor o *alter ego* y, sobre todo, un afán por la forma de narrar y no tanto por la trama. Esto puede observarse, por ejemplo, cuando el narrador personaje muestra un diálogo imaginario (que se ha reproducido anteriormente como tal en el resumen de la trama), en tanto que no hay una marca que indique que ha sido un encuentro “real”, pues, apenas unas páginas más adelante, el narrador-personaje dice: “Llego a la cita con un pequeño retraso” (139), dejando un poco la impresión de que hay un adelanto temporal o que el diálogo no es imaginario sino “real” o que, en tal caso, los dos son “reales”.

En el primer apartado se han expuesto ya las conceptualizaciones teóricas en torno a la novela lírica como un texto híbrido entre narrativa y poesía (Freedman, 1972), como una novela de aprendizaje en la que hay un personaje emblemático que es un *alter ego* del autor (Villanueva, 1983) y como un texto donde no hay un centro estable para el argumento (Gullón, 2003). En cuanto a la primera conceptualización —la de la función narrativa cruzada con la función poética—, es evidente que *La llama fría* participa de esa hibridez. Los pasajes altamente poéticos y las alusiones por demás crípticas obnubilan en algunas partes la descripción mimética, para situarse más allá de la mera narración focalizada en lo concreto. Es el caso de este fragmento:

---

texto arábigo “Sindbad el marino”, busca su origen. Es, sin embargo, un viaje irónico, pues, como el mismo título lo dice, Sindbad está varado.

Me besa con un beso frío, horrible, sobre las mejillas, y me rechaza dulcemente sin violencia, como hubiera querido ser mi abrazo; ¿dónde sufrí yo una farsa romántica como esta [...] Ya sin palabras, el amor podía ser íntegro y virtual, y esto espantaba a las pobres mujeres que preguntaban la hora, el día o el año. También era general que preguntaran dónde estaban, y esto era en Nueva York o en la India. Sobre todo hay que recordar que en la India eran de la misma estatura las palmeras, el chorro de las fuentes y las muchachas, pero estas hablaban con una voz exagerada que nos hacía preferible leer la Guía de Hoteles o el Ramayana. (143)

Como se puede observar en este fragmento, de una escena intimista de amor, la atmósfera se torna más abierta y pública, en la cual la voz narrativa se desboca en una serie de descripciones y reflexiones que deconstruyen la frontera entre relato o novela y poesía. En la primera oración (“Me besa con un beso frío, horrible, sobre las mejillas, y me rechaza dulcemente sin violencia”), se encarna, además, el oxímoron del título, algo poco antes vislumbrado en uno de los pocos diálogos a lo largo del texto:

—Je n'en vois pas la nécessité.  
—¿Te burlas?  
—Me burlo.  
—Entonces, me amas. Bésame.  
—No te amo, pero te beso. (142)

La frialdad de la llama es, entonces, la pasión sin amor, la llama carente de halo sentimental que obnubila toda posibilidad de romance. Es, de un modo claro, una visión cínica e incluso moderna del cortejo; es la desestabilización de las jerarquías: la instructora de doctrina católica de una iglesia rural le habla seductoramente en francés al otrora niño inteligente que se ha mudado a la capital del país y que se ha convertido en un joven culto y sofisticado. Pero, para efecto de nuestro análisis, lo verdaderamente interesante es, sobre todo, el asunto del mecanismo poético y narrativo, pues éste alegoriza o modela la imposibilidad o irreversibilidad del tiempo. O viceversa, es este modelo de relato o novela el que posibilita trastocar la lógica lineal de los acontecimientos, ir del presente al pasado, confundirlos o fundirlos.

En cuanto a la segunda conceptualización —la intercalación entre personaje emblemático como *alter ego* del autor—, es revelador cómo se presenta el narrador-personaje observado en *La llama fría*. Como se sabe, Gilberto Owen nació el 13 de mayo en 1904 en el Rosario, Sinaloa (Beltrán, 1997: 210), un pueblo minero del noroeste mexicano. La mención a un pueblo —en tanto que representante del espacio rural, de la niñez del narrador-personaje— aparece, pues, como una figura de oposición al mundo urbano:

Cuando se habló de mandarme a la ciudad, porque creían y creía yo que en el pueblo ya no podría aprender nada, tú lo sentiste como la hermana que Dios no me dio; el último día me llamaste para darme un retrato tuyo: —Para que te acompañe en “ese” México. ¿Por qué te producía tal espanto “ese” México, que subrayabas con un ademán de excomuniación, con la palma de la mano vuelta hacia un rumbo muy convencional —ya que México no queda hacia el lado por donde se va el tren, sino todo lo contrario? Muchas veces te he visto otra vez, algunas tardes en que me siento muy débil y me entran deseos de ponerme nostálgico, repitiendo las siete palabras y el mismo gesto escandalizado; pero nunca comprendí tu miedo hasta ahora que advertí que ya, casi, te había olvidado, como a todos los del pueblo. (124)

Resulta un tanto problemático identificar al narrador-personaje como un *alter ego* de Gilberto Owen, si bien hay algunos elementos que lo insinúan, aunque con algunos matices pertinentes. Se sabe que Owen sí tuvo una hermana mayor, Enriqueta Guerra, mas es una media hermana (Quirarte, 2007: 23). Se sabe, además, que Owen se trasladó a Toluca a la edad de 13 años y que fue inscrito en el Instituto Científico y Literario del Estado de México. La razón de tal traslado aún es debatida por los biógrafos, motivos entre los cuales se encuentran no sólo los educativos, sino los económicos (Vázquez Pacheco, 2015: 40). Asimismo, para la escritora Inés Arredondo, también sinaloense y quien emprendió el primer esbozo de biografía de Owen, éste “en su novela *La llama fría* hace referencia a lugares y paseos perfectamente localizables en Mazatlán [Sinaloa], aunque él no mencione el puerto por su nombre” (Arredondo, 1982: 44). Se refiere, por supuesto, a las partes en las que el narrador-personaje y Ernestina pasean cerca del mar. Al respecto, hay un consenso entre los biógrafos en que Gilberto Owen y su familia (mamá y

media hermana) estuvieron viviendo un tiempo en Mazatlán antes de emigrar a Toluca (Arredondo, 1982: 40; Ortega, 1988: 39; Boldridge, 1970: 8).

Respecto a este mismo aspecto biográfico y de *alter ego* por parte del autor, más allá de *La llama fría*, en el poema “Tres versiones superfluas” se lee una alusión a esa idea del viaje como transición del pueblo o la provincia a una ciudad más metropolitana:

En Sinaloa no me vieron niño  
 y sí me hallaron teólogo en Toluca,  
 y sí decían: vedle ya tan lóbrego  
 y apenas tiene quince,  
 y sí decían: cien paisajes nuevos  
 cómo le lavarían la sonrisa. (Owen, 1979: 95)

En esta oposición oweniana entre *pueblo* y *ciudad*, aquél resulta plagado de regionalismo y ésta de cosmopolitismo. En *La llama fría* la mención de la teología aparece con la misma función, aunque desde la perspectiva del pueblo, es decir, invertida. Poco antes del beso entre el narrador-personaje y Ernestina, dice aquel: “Me asalta un escrúpulo: —¿No quisiste una vez ser mi madrina? ¿No estuviste a punto de serlo? —Sí; y te recuerdo que la teología no ha revolucionado” (143). La temática de la oposición entre lo rural y lo urbano la ha planteado ya García Ávila (2010: 128) como un elemento de vanguardia y de novela lírica en *La llama fría*, a contrapelo de García Gutiérrez, para quien —como se ha dicho al inicio de este apartado— el relato de Owen contiene modalidades narrativas decimonónicas y provincianismo, si bien resalta su ironía (2011: 244). Resulta difícil coincidir con García Gutiérrez, toda vez que, a la luz de lo expuesto, la ironía no es nada más un elemento retórico de la voz narrativa o un recurso más, sino la estructura orgánica y total de la obra. Por ejemplo, ante la imposibilidad del amor y la negativa por parte de Ernestina, el narrador afirma:

¿Dónde sufrí una farsa romántica como esta, en una noche idéntica? Los hombres se doctoraban en ruido, y clavaban a tiros las flores de sus cohetes, en el azul ensombrecido; pero cuando los ángeles respondían con el cohete silencioso de una estrella fugaz, solo los astrónomos y nosotros, señeros, aprendíamos la lección. Ya sin palabras, el amor podía ser íntegro y brutal, y esto espantaba a las pobres mujeres que preguntaban la hora, el día o el año. [...] Y ellas se

apartaban dulcemente, sin violencia, con una mano sobre el seno, firme como una armadura. Sucedió entonces, como ahora, que los hombres ya no sabíamos rogar, ni llorar, y las veíamos marcharse o volver al coloquio recompuesto con solo un fácil nudo, sin fuerzas para protestar. (143-144)

El pasaje citado fluctúa entre el duelo y la indiferencia y se halla entreverado por alusiones que más bien parecen “distraer” el centro del asunto amoroso. La distinción entre hombres y mujeres y sus respectivos estereotipos de género es aparente, pues todo termina en un mero pretexto para “hacer literatura”, o sea, para aludir a otros lugares y otros tiempos que escapan a la mera localidad de un pueblo mexicano y el ambiente rural.

Volviendo a la asociación entre *alter ego* del autor en la voz del narrador-personaje, se puede decir que es como si Owen proyectara la complejidad ineludible de una escisión secreta y enmascarada. De ahí que la identificación entre narrador y autor no debe ser mecánica, sino sutil, mediada por la relevancia de ciertos datos como los que se han expuesto.

Respecto a este mismo debate acerca de la asociación entre autor y personaje, y al considerar lo que Christopher Domínguez Michael señala respecto a la novela lírica, como un texto donde es “el autor, no el personaje, quien aprende no a vivir, sino a crear” (1997: 254), mi postura es que los vasos comunicantes entre *La llama fría* y *Novela como nube* revelan la manera en la que Owen busca difuminar de modo sutil las fronteras entre narrador-personaje y voz autoral en *La llama fría*, pues, además de tocar explícitamente el tema de la formación del individuo, lo hace con el tópico de la escritura. Y no sólo eso, sino que lo modela, lo actúa, lo encarna en un texto por demás complejo. Asimismo, al ser *Novela como nube* un texto de una elaboración más compleja y decididamente vanguardista, se puede plantear que esta novela lírica sería la consagración del aprendizaje, tanto del autor como del personaje, pero enmascaradamente; desde mi punto de vista, a través del crisol no de la “poesía pura”, sino de lo que Owen denominaba “poesía plena”, la cual consiste en matizar estéticamente las emociones y los aspectos humanos relacionados de forma directa con el escritor y su realidad.

Es en el ensayo “Poesía —¿pura?— plena” (1927) donde Owen afirma:

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y des-

interés, y su formalidad expresiva —elaboración en metáforas de un sistema de mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata. (1979: 227)

Si la poesía pura es una que se abstrae, la poesía plena es aquella que, sin ser impura (es decir, no estilizada, “realista”), matiza las emociones, enmascarando al sustrato real del poeta o escritor a partir de una sublimación estética. En este sentido, se puede establecer una analogía en la relación que se observa en la asociación compleja entre autor y narrador personaje en *La llama fría*. En el entrelazamiento de la poesía pura y la impura, está la poesía plena; así, también, en el entrelazamiento del autor real y el personaje, está la compleja relación del autor-personaje que se asocia al *alter ego* vinculado a la novela lírica.

En cuanto a la tercera conceptualización —es decir, la de una narración que carece de centro estable para el argumento—, puede plantearse que, ciertamente, *La llama fría* participa en menor medida de ese elemento, pues, como se ha expuesto, hay una relativa linealidad en la trama, mas es una trama algo confusa. Se ha planteado que ésta consiste en un encuentro programado a través de la escritura entre el narrador-personaje y la coprotagonista, Ernestina. Hay una constante escisión en el tiempo del enunciado y la enunciación, y en esa escisión se cuelan algunas ambigüedades. Se ha mencionado ya la hipótesis de dos encuentros, uno imaginario y uno “real”, así como sus respectivos diálogos. Por ejemplo, después de un diálogo, el narrador-personaje afirma:

Conversamos en monólogo, reposados, crueles, serios ya, poniéndole su moraleja, en el ademán, a cada frase. Cada minuto es más distinta, como que se aleja de mí misma, horizontal, por un sendero muy tortuoso, dejándose abandonada en mi recuerdo; yo la sigo tal vez, pero solo con la mirada, un poco enternecido, con los ojos húmedos, no sé si por deslumbrados con el reflejo de sus dientes, no sé si con ganas de llorar, no sé, en fin, si por lo picante de este guiso vernáculo que ya no había gustado en tanto tiempo. (136).

El pasaje exuda una intensidad y sensación de intimidad que parece obnubilar la frase “en mi recuerdo”, es decir, se insinúa la idea de que es un mero recuerdo

o imaginación por parte del narrador-personaje. Y poco más adelante, en el siguiente párrafo continúa:

Hasta las cinco de la tarde la veré, cuando el sol empiece a alumbrar horizontalmente los rostros de las casas, que, deslumbradas, cerrarán los ojos de las ventanas, bajando los parteluces estriados como párpados de largas pestañas; hasta las cinco me estaré leyendo sin enterarme casi, solo con los ojos de la carne, estos libros queridos que son, cada uno, como la promesa de que en el siguiente aprenderé lo que él no pudo enseñarme. (137)

Por un lado, se halla el aspecto imaginario en el que la voz narrativa evoca recuerdos y realiza conjeturas; por otro, se encuentra el centro “real”, es decir, el tiempo de la enunciación. En el interciso, sin embargo, puede observarse una prosa que, por su densidad emocional y de formas estilísticas, parece retar estos dos aspectos, con lo que la imagen de la trama, en ciertos momentos, resulta diluida. A partir de esto, se puede decir que el argumento de *La llama fría* es semiestable.

Al respecto, ya se ha mencionado que la fusión o yuxtaposición de tiempos es un recurso muy propio de la literatura cubista francesa, inspirada, a su vez, en el movimiento pictórico de Pablo Picasso y Georges Braque, quienes, para 1912, habían consolidado sus obras como vanguardistas. El cubismo consistía, esencialmente, en “la ruptura con el referente. La pintura ya no trata de representar objetos reconocibles del mundo exterior, en la llamada y supuesta ‘realidad’, sino que concibe o crea su propia realidad. Desaparece cualquier intento de mimesis o de ilusión óptica” (Matamoro, 1991: 29). Con esta premisa del arte como una representación no realista, la prosa cubista hace eco de tal ruptura al diluir la linealidad en aras de una prosa que, más allá de contar linealmente una historia o “expresar” una emoción, yuxtapone tiempos y sensaciones en aras de la discontinuidad como visión de mundo. Además del caso emblemático de Guillaume Apollinaire, se hallan autores como Max Jacob, André Salmon y, sobre todo, Pierre Reverdy, el cual es un poeta ligado a Vicente Huidobro.

Así, por ejemplo, en la novela *Le Voleur de Talan* (1917), de Reverdy, se puede observar que



[...] las sensaciones o las impresiones, en lugar de ligarse unas a otras —función convencional de la sintaxis—, aparecen simplemente yuxtapuestas, acumuladas. Pero la acumulación no resulta caótica; los espacios blancos, inmensos a veces confieren independencia a cada nueva pincelada y dejan el tiempo suficiente para que las sugerencias cobren presencia en la lectura. En los espacios blancos el lector trabaja, realiza conexiones, las que el poeta camufló, o quizás otras, las suyas. (Hernández Álvarez, 2004: 557)

Tal amalgama de sensaciones o impresiones en Reverdy puede ser equiparable a la yuxtaposición de tiempos en Owen, es decir, cada uno de los tiempos apenas pincelados por Owen evocan también sensaciones o impresiones a partir de cierta estrategia de la discontinuidad. A tal estrategia equiparable, la crítica María Vicenta Hernández Álvarez la denomina “sintaxis del sentido errante” (2004, 547), para aplicarla al caso de la novela de Reverdy. En el caso de Owen, la “sintaxis” se presenta como una yuxtaposición de tiempos que puede revelar cierta apropiación del escritor con influencia de Reverdy o coincidencia entre estos dos autores.<sup>10</sup> Asimismo, tal convergencia se halla también en el aspecto de lo pictórico-visual (explicitado en la cita anterior), que se relaciona también con la técnica del cinematógrafo y que recuerda al narrador de *La llama fría* como un “mal retratista”, o, dicho de otra forma, como un artista que no busca representar referentes de manera realista, sino recrear su propio mundo.

Así, en un sentido general, se puede decir que, bajo los auspicios de la vanguardia, la novela lírica mexicana tiene su antecedente en la literatura europea moderna. En el caso de la generación de los Contemporáneos, tal novela representa, además de un momento de vanguardia, cierta experimentación como parte de la evolución de una literatura nacional, desde una estética realista decimonónica, pasando por el modernismo hispanoamericano, el posmodernismo, la narrativa de la Revolución, hasta el neocosmopolitismo de los Contemporáneos.

<sup>10</sup> El propio Owen tematiza su relación con la literatura europea en el texto *Examen de pausas*, mencionado en la nota 5. Dice la crítica Florence Olivier que es un texto “sarcástico en extremo ya que el poeta Gilberto es allí, entre otras cosas, criticado por su afición a los ‘ismos’ llegados a destiempo de París” (1994: 293).

Específicamente, la prosa y la novelística de esta generación supusieron cierto ejercicio de novela lírica, como puede observarse en la obra de Juan Coronado, quien compila los textos más representativos, entre ellos *Novela como nube* de Gilberto Owen, su texto narrativo vanguardista por antonomasia.

Con la pregunta que se halla en el título de este artículo no se intenta señalar una necesaria dicotomía entre lo olvidable y la novela lírica, como si se implicara que una novela lírica sea lo opuesto a lo olvidable, sino sencillamente hacer alusión a lo dicho por el propio Owen al definir su texto como olvidable, pero aun más: señalar el desdén y hasta cierta descalificación crítica de *La llama fría* (Domínguez Michael, García Gutiérrez). Con base en el análisis particular aquí elaborado y gracias a la incorporación de algunos enfoques de otro sector de la crítica (García Ávila, De los Reyes, Nogueira), se puede deducir que dicho texto reúne los elementos necesarios para —en términos teóricos y según las tres nociones de Freedman, Villanueva y Gullón— conceptualizarlo como novela lírica y, por ende, como un texto plenamente de vanguardia con tintes cubistas: 1) hibridez de narrativa y poesía; 2) elementos de personaje emblemático como *alter ego* del autor, y 3) una trama desdibujada. Así, según este análisis e interpretación —aunque haciendo algunos matices pertinentes—, se ha propuesto una lectura de *La llama fría* equivalente a *Novela como nube*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, Inés (1982), “Apuntes para una biografía de Gilberto Owen”, *Revista de Bellas Artes*, vol. xviii, pp. 43-48.
- Beltrán, Francisco (1997), “Algunas andanzas de Gilberto Owen en Toluca”, *Revista de Literatura Mexicana*, vol. viii, pp. 209-217.
- Boldridge, Effie (1970), *The Poetry of Gilberto Owen*, tesis de doctorado en Literatura, Columbia, University of Missouri.
- Coronado, Juan (1988), *La novela lírica de los Contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Domínguez Michael, Christopher (1997), *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, México, Era.
- Domínguez Michael, Christopher (1994), “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 225-236.

- Freedman, Ralph (1972), *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, traducción de José Manuel Llorca, Barcelona, Barral Editores.
- Fregoso Sánchez, Sergio (2019), “Novelas en las que no pasa nada. Los Contemporáneos y la definición de la narrativa en el México posrevolucionario”, en María Dolores Pérez Padilla (coord.), *Historiografía de la literatura mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 35-57.
- García Ávila, Celene (2013), “*Novela como nube o Narciso en los espejos*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. XLII, pp. 315-328.
- García Ávila, Celene (2010), “Pablo Palacio y Gilberto Owen: la novela de vanguardia”, *Guaraguao*, vol. XIV, pp. 115-132.
- García Gutiérrez, Rosa (2011), “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 237-272.
- García Gutiérrez, Rosa (1999), *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Gullón, Ricardo (2003), *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Hadatty, Yanna (2009), *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Álvarez, María Vicenta (2004), “Pierre Reverdy: la sintaxis del sentido errante”, en Ignacio Iñarrea Las Heras y María Jesús Salinero Cascante (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 547-558.
- Hernández Marzal, Belén (2012), “Los tres mil personajes que caben en Gilberto Owen”, en Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. VI, Roma, Bagatto Libri, pp. 285-294.
- López Soto, Luis (2021), “Xavier Villaurrutia: experimentación, vanguardia y metateatro”, *Signos Literarios*, vol. XVII, núm. 33, pp. 42-55.
- Matamoro, Blas (1991), “Apollinaire, Picasso y el cubismo poético”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 492, pp. 29-38.

- Nanclares, Gustavo (2010), *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, Madrid, Iberoamericana.
- Niemeyer, Katharina (2008), “Los misterios de la pantalla. Cine y vanguardia literaria en México”, en Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia y Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, Kölh, Universitäts und Stadtbibliothek, pp. 291-308.
- Nogueira, Fátima (2008), “Configuración especular del tiempo, deseo e imaginación en *Novela como nube*”, *Confluencia*, vol. xxiii, pp. 225-236.
- Olivier, Florence (1994), “La prosa a tientas o la tentación en prosa”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (coords.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 289-296.
- Ortega, José Hilario (1988), *La personalidad poética de Gilberto Owen*, tesis de doctorado en Literatura, Austin, The University of Texas.
- Owen, Gilberto (1979), *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Amezcua, Luis Alberto (2011), *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un Contemporáneo*, Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad de Guadalajara.
- Quirarte, Vicente (2007), *Invitación a Gilberto Owen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quirarte, Vicente (2004), “Introducción”, en Gilberto Owen, *Novela como nube*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-13.
- Reyes, Aurelio de los (1994), “Aproximación de los Contemporáneos al cine”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 149-171.
- Ródenas de Moya, Domingo (2004), “El viaje a la prosa de los Contemporáneos”, en *Contemporáneos. Prosa*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 8-44.
- Rojas Garcidueñas, José (1954), “Gilberto Owen y su obra”, *Cuadrante*, vol. iii, núms. 1-2, pp. 5-22.
- Sánchez, Marcelo (2016), “El ‘rejuvenecimiento’ y los inicios de la endocrinología chilena en la década de 1920”, *Dynamis*, vol. xxxvi, núm. 1, pp. 191-209.
- Schneider, Luis Mario (1994), “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 15-20.

- Sheridan, Guillermo (2011), *Señales debidas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (1982), *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, Margarita (1986), “Las novelas de Contemporáneos como ‘textos de goce’”, *Hispania*, vol. LXIII, pp. 40-44.
- Vázquez Pacheco, Claudio (2015), *Gilberto Owen. Dos encuentros*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villanueva, Darío (1983), *Asedios a la novela lírica*, 2 vols., Madrid, Taurus.
- Warner-Ault, Ann (2014), “Mexican identity as collage: Gilberto Owen’s ‘La llama fría’ (1925) and ‘Novela como nube’ (1928)”, *Latin America Literary Review*, vol. XLII, núm. 83, pp. 50-74.

**LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO:** Es licenciado en Literaturas Hispánicas, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctor en Humanidades. Actualmente, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conahcyt y profesor-investigador del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Sus líneas de investigación son poesía mexicana de la primera mitad del siglo xx y semiótica literaria. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los artículos “La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz” y “El símbolo como máscara incestuosa: literalidad y alegoría en *Libro de Ruth* de Gilberto Owen. Apuntes para un estado de la crítica”.

D. R. © Luis Alberto López Soto, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.