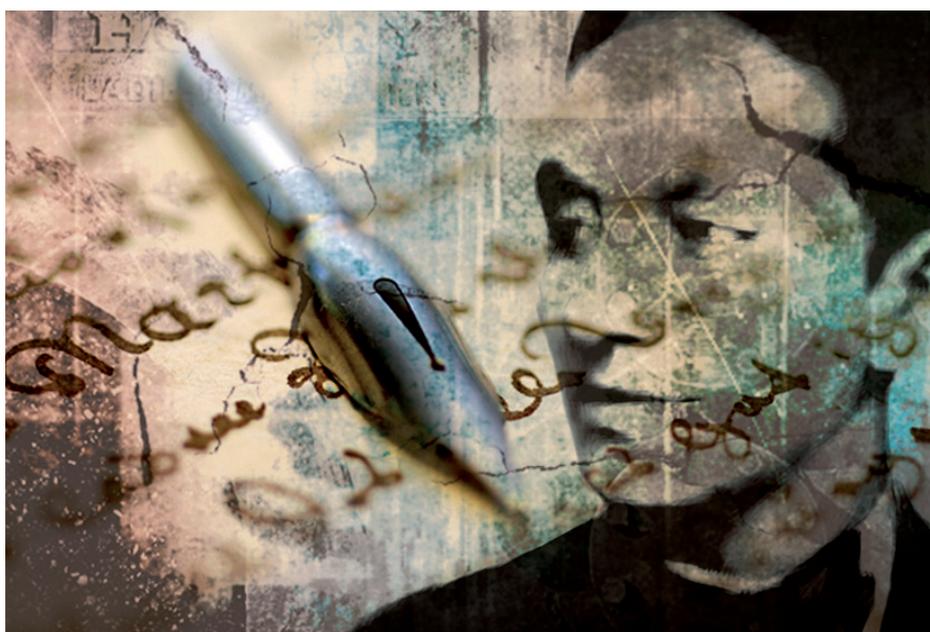




Novela como nube de Gilberto Owen

Identidad y amor en un Contemporáneo



Cuando uno se acerca a *Novela como nube* no queda duda: a pesar de toda su complejidad, o quizás precisamente por ésta, nos damos cuenta de que se trata de una *obra de arte*. Sin embargo, esta idea, como toda opinión que pretenda validarse y con ello inscribirse dentro del sistema académico de generación y transmisión de conocimiento, debe ser sustentada mediante un análisis que describa, su funcionamiento y su relación con un entorno social determinado. El estudio de la novela, en tanto que obra de arte, implica la descripción y

el análisis de cada una de sus partes. Aquí se analizará la organización narrativa de *Novela como nube*; se revisará la forma en la que se enmarca la obra, utilizando preponderantemente las categorías espaciales y temporales y el modo en que inicia y termina; se hará un análisis de los personajes, y al final, se describirá cómo se concretan las oposiciones en un modelo semiótico particular para revelarse como un espejo que refleja una problemática del México de los años 20.

Novela como nube de Gilberto Owen

Identidad y amor en un Contemporáneo

Colección Graduados
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 2

Luis Alberto Pérez Amezcua

Novela como nube de Gilberto Owen

Identidad y amor en un Contemporáneo

Universidad de Guadalajara
2011

M863.409

PER

Pérez Amezcua, Luis Alberto.

Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un contemporáneo / Luis Alberto Pérez Amezcua.

1ª ed.

Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Editorial CUCSH-UDG., 2011.

Colección graduados 2010 ; 2, Serie Sociales y Humanidades.

I.- Owen, Gilberto - 1905-1952 - Crítica e interpretación.

1.- Novela mexicana - Siglo XX - Historia y crítica.

2.- Semiótica.

3.- Análisis de contenido (Comunicación).

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Primera edición, 2011

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Coordinación Editorial
Juan Manuel 130
Zona Centro
Guadalajara, Jalisco, México

ISBN Obra completa 978-607-450-377-7

ISBN E-book 978-607-450-388-3

Hecho en México

Made in Mexico



Esta edición fue financiada con recursos del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) 2009 a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

Índice

Introducción	11
[I] <i>Novela como nube: Espejo de la crisis de identidad en el México de principios del siglo XX</i>	15
[II] Gilberto Owen y los Contemporáneos	21
La crisis de 1925	21
Los Contemporáneos	22
Gilberto Owen	24
<i>Novela como nube</i>	27
[III] Análisis de <i>Novela como nube</i>	39
Organización narrativa	40
Marco	48
Personajes	63
Concreciones semióticas	70
Dirección de la valoración según Lotman	71
Conclusiones	75
Bibliografía	77
Teórica	77
Obras de Gilberto Owen	77
General	78
Especializada	78
Complementaria	79
Diccionarios	79
Páginas de internet	80
Anexos	81

A mis hijos
columpios del día
que alegran las tardes
e impiden que llegue la noche

A mi familia, a mi madre
porque a pesar de las caídas
nunca cesan en su amoroso apoyo

INTRODUCCIÓN

Cuando uno se acerca a *Novela como nube* no queda duda: a pesar de toda su complejidad, o quizás precisamente por ésta, nos damos cuenta de que se trata de una *obra de arte*. Sin embargo, esta idea, como toda opinión que pretenda validarse y con ello inscribirse dentro del sistema académico de generación y transmisión de conocimiento, debe ser sustentada mediante un análisis que describa sus partes, su funcionamiento y su relación con un entorno social determinado. *Novela como nube* es una obra bella, y al afirmarlo nos estamos atreviendo a asignarle un valor estético. Demostrar mediante el análisis este valor es una justificación suficiente para la realización de cualquier estudio literario, y ésta no es la excepción. De acuerdo con Armando Zacarías (1995: 19), la observación primaria sobre una obra “nos expone primero a una experiencia sensorial y después a una relación de tipo cognoscitivo. Nos situamos ante la necesidad de clasificar de manera ordenada y coherente nuestra observación, y para ello recurrimos a sistemas formales de conocimiento”.

Gilberto Owen siempre ha sido tratado muy bien por la crítica. Como poeta se le ha celebrado, pero no por tratarse de Owen puede decirse que todo lo que escribió es una obra de arte. Quizás así sea, pero no basta con afirmarlo: hay que demostrar por qué, aportar elementos que permitan su interpretación. Tampoco es suficiente que la novela haya sido publicada originalmente en las famosas Ediciones de Ulises, o que ahora pueda leerse incluida en un libro de poemas (*Obras*) considerado por el *establishment* cultural como recopilador de obras artísticas, o como afirmara Bourdieu, una obra inscrita en el campo literario.

Estamos convencidos, asimismo, de que *Novela como nube* expone una problemática fundamental referida a un concepto de gran interés en términos sociales: el de una crisis de la identidad en el México de principios del siglo xx en una cierta clase social, crisis que afectará la idea del amor como valor cultural. El objetivo de este estudio es demostrar que, como toda obra de arte que se inserta en un contexto sociocultural determinado, *Novela como nube* representa al mundo

circundante de una manera peculiar y única, mostrando una identidad cultural y nacional insustituible. Se señalará esta modelización con ayuda de la historia y, por supuesto, de la crítica y la historia literarias. El análisis de esta crisis de identidad que desemboca en una idea fragmentada del amor o de las relaciones de pareja manifestadas en una obra de arte —la novela en sí— se justifica porque puede mostrar su total integración, en términos de estructuras extraliterarias, a la realidad del país en esa etapa histórica.

Siguiendo de nuevo a Zacarías, “El hecho de articular la noción de la importancia de algo se basa en la experiencia cultural que sirve como punto de referencia para la mensurabilidad de la importancia o del valor” (idem). Consideramos que un primer nivel de análisis demostrará que se trata de una obra de arte, pero en otros niveles se revelarán resultados más profundos en términos de la cosmovisión del mexicano en relación con sus modos de relaciones amorosas en un momento y lugar establecidos, para una clase social determinada. Afirma Fernando-Carlos Vevia que la semiótica rusa “tiene como característica el que desde un principio ha estado muy unida al análisis cultural” (Vevia Romero, 2000: 45-46).¹ Por ello, nuestro trabajo se inspira fundamentalmente en las tesis que el ruso Yuri Lotman (1988), plantea en su libro *Estructura del texto artístico*. Por cuestiones metodológicas prácticas analizaremos sólo algunos de los muchos aspectos que pueden estudiarse en una obra artística verbal y que Lotman explora con gran profundidad y profusión. Nos enfocaremos a delimitar el marco del texto, a través de las categorías de principio y fin; nos ocuparemos del espacio artístico y sus oposiciones; del argumento; de los personajes y del punto de vista del texto. Al final, daremos unas conclusiones generales.

Consideramos que al analizar los puntos mencionados se pueden mostrar, mediante la correlación de los mismos, los aspectos semióticos más importantes de la obra que nos ocupa. La elección de este método sirve para situar a la obra en su carácter artístico y mostrar su importancia cultural. La elección de la llamada semiótica rusa o semiótica de la cultura —sin ignorar el hecho de que una gran cantidad de estudios modernos que resultan reveladores son sin duda de base semiótico-cultural—, (Geertz, 1994; Baxandall, 1978) como base del análisis obedece a que ésta, desde sus orígenes, pretendía esta visión integradora de la obra de arte y su sistema cultural. Este trabajo, en este sentido, no desecha las aportaciones de otros críticos y teóricos que lo enriquecen y lo ayudan, y que no necesariamente se adscriben a la semiótica, debido a que estamos convencidos de la importancia de los estudios interdisciplinarios.

¹ Una descripción más detallada de las características de la semiótica rusa se encuentra en el capítulo VIII del libro *En pos del signo. Introducción a la semiótica* (2000), 2ª edición, México, El Colegio de Michoacán de Herón Pérez Martínez.

El estudio de la novela, en tanto que obra de arte, implica la descripción y el análisis de cada una de sus partes. Aquí se analizará la organización narrativa de *Novela como nube*; se revisará la forma en la que se enmarca la obra, utilizando preponderantemente las categorías espaciales y temporales y el modo en que inicia y termina; se hará un análisis de los personajes, y al final se describirá cómo se concretan las oposiciones en un modelo semiótico particular para revelarse como un espejo que refleja una problemática del México de los años 20.

Esperamos que esta aproximación resulte estimulante para otros investigadores y con ello emprendan estudios relativos a la literatura de vanguardia en México, que tiene mucho aún que aportar al conocimiento de nuestras letras y de nuestra condición como mexicanos.

NOVELA COMO NUBE: ESPEJO DE LA CRISIS DE IDENTIDAD
EN EL MÉXICO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Conocimos de la existencia literaria de Gilberto Owen en la importante e influyente antología *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. Desde entonces es un reto y una satisfacción en constante renovación frecuentar su obra. Sin duda, Gilberto Owen es, de los miembros del grupo Contemporáneos, aquél cuyos textos giran más en torno al tema de la mujer que a cualquier otro. El universo femenino lo subyuga. Pocas veces puede apartarse de él. Sus mejores obras, entre las que destacan *Perseo vencido* y las *Cartas a Clementina Otero*, estarán determinadas por el afán de desentrañar el misterio de lo femenino, el misterio de la mujer. Tras una lectura atenta de su obra puede apreciarse la definitiva presencia de la mujer y de todo aquello que la rodea, aunque siempre desde la óptica de un escritor lúcido y penetrante de principios del siglo XX, un escritor consciente —hasta cierto punto, como después se verá— del momento histórico que le tocó vivir, social y estéticamente.

La paratextualidad es la relación que un texto mantiene con otros textos de su periferia: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, notas al pie, sobrecubiertas, etcétera. Una de las satisfacciones que se obtienen al leer la obra de Owen se deriva de la curiosidad que despiertan algunos de los paratextos que constituyen los títulos de los capítulos de *Novela como nube*. Cuatro de estos llevan nombre de mujeres: Ofelia, Eva, Elena y Rosa Amalia. Así pues, no es difícil deducir que lo femenino es significativo en la novela. La crítica apoya esta afirmación. El texto, además, iba a titularse *Muchachas*, y sabemos que está inspirada en *A la sombra de las muchachas en flor*, de Marcel Proust. Los paratextos son una buena manera de acercarse a los intereses estéticos de ciertos autores. Ese es el caso de la obra de Gilberto Owen, quien asigna títulos a sus poemas y a sus obras con una gran conciencia de la importancia significativa de los mismos. En *Novela como nube*, por ejemplo, hallamos dos partes estructurales claramente diferenciadas; cada una se divide en trece capítulos, todos muy breves. Los que llevan el nombre de una mujer son: el 3, “Ofelia”; el 6, “Eva”; el 15, “Elena”, y el 21, “Rosa Amalia”.

Algunos estudios han tratado de ver en Owen a un autor interesado en el hermetismo y la alquimia, y algunas aproximaciones permiten lecturas interesantes con base en las combinaciones numéricas o cabalísticas que pueden intentarse dada la numeración en su poesía y en su narrativa, frecuentes en Owen y decisivas en *Novela como nube*.¹ No obstante esta posibilidad, lo que nos interesa tratar aquí no es la cuestión de la numeración o el esoterismo, sino la de la nominación y la representación como dos de los instrumentos favoritos de Owen para lograr sus fines de comunicación estética y como intentos de acercarse a ese universo femenino en el que buscará una parte de su identidad, un puerto seguro y definitivo en el que se encuentre. Octavio Paz, en un texto de 1980, se ha encargado de refutar algunas de las tesis de Jaime García Terrés respecto al hermetismo de Owen, aunque ha acertado al destacar muchas de las virtudes iluminadoras de su libro, que ayudan a ubicar a Owen como uno de los grandes poetas de las letras mexicanas (Paz, 1994: 278-283). Por otra parte (y esto es lo que más nos interesa), Octavio Paz señala respecto de *Simbad el varado*, que

la pluralidad de figuras femeninas —la novia adolescente, la amiga nunca tocada, la amante de ocasión, la esposa dejada, en una escala que recorre a todas **las ‘claras mujeres’ del mito y de la literatura**— no agota la complejidad y la ambigüedad del erotismo de Owen (*ibid.*: 279).

Paz, en ese mismo texto, recomienda a la crítica ahondar un poco más sobre esto, lo que nos lleva a la necesidad de señalar que ésta es una más de las motivaciones que nos llevaron a realizar este libro.

Al revisar la paratextualidad capitular de *Novela como nube*, podemos destacar las llamadas mitológicas, como ocurre con las propias subdivisiones mayores del texto: “I. Ixión en la tierra” y “II. Ixión en el Olimpo”. Las referencias a la mitología grecolatina son obvias. Así sucede en los capítulos 25, “La mano de Júpiter”, y 26, “Ixión en el Tártaro”. Asimismo, podemos incluir los capítulos que hablan de Elena (por su alusión, desde luego, a la de Troya) y de Eva, y en cierta medida el de Ofelia, ya mencionados. Por tanto, estos capítulos con nombres de mujeres cumplen una doble función, al menos para apoyar nuestro análisis: por un lado, son mitológicos; por otro, son iconográficos y literarios.

¹ Véase por ejemplo el trabajo de Julio César Melo Toledo, “De dos en dos (alquimia y estructura en los días pares del ‘Sindbad’”)), en Roxana Elvridge-Thomas (compiladora) (2004), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México, CONACULTA (Fondo Editorial Tierra Adentro 284), pp. 127-143, y por supuesto el más conocido de Jaime García Terrés, *Poesía y alquimia: Los tres mundos de Gilberto Owen* (1980), México, Ediciones Era. Véase el apartado “Los números”, que se refiere a la numerología utilizada por Owen desde el punto de vista simbólico.

Es importante señalar que para la instancia narrativa, los espejos, los tapices, las ventanas y otros objetos de la vida cotidiana también funcionan como modos de representación —o mejor dicho, como representación dentro de la representación— susceptibles de análisis. Lo mismo ocurre con la ventana y el balcón, es decir, como formas de “asomarse” al mundo, lo que equivale a vislumbrar de entrada que encontraremos en esta novela un proceso de conocimiento, que teóricos como Y. Lotman, A. J. Greimas, T. Todorov o E. Cros han explicado y nombrado de distintas formas.

Vale la pena rescatar aquí el título del capítulo 5, “Espejo hacia atrás”, el del 12, “Film de ocasión”, y el del 16, “Lecturas, retratos”. Estos objetos están vinculados a los personajes femeninos con los que Ernesto, el protagonista, se relaciona, y que tienen que ver con la nueva óptica de un sujeto en crisis que busca en los objetos respuestas a inquietudes acerca del modo de ser y estar en un mundo que cambia y ofrece nuevas posibilidades de interpretación de la realidad. Respecto del asunto de la nominación y la paratextualidad en otras obras de Owen, podemos mencionar que de seis libros de poesía, uno tiene un título directamente vinculado a un nombre de mujer (y también a la mitología judeocristiana): el *Libro de Ruth*, de 1944, sin duda uno de los mejores poemas de la literatura mexicana del siglo xx. En cuanto a su obra en prosa encontramos las *Cartas a Clementina Otero*, publicadas de manera póstuma en 1986. Esto significa una de tres obras.

Hasta ahora hemos hablado de manera muy somera sólo de títulos, de capítulos o de obras enteras, pero si se llevara a cabo un estudio temático en toda su obra, no cabe duda de que un porcentaje muy alto estaría relacionado primordialmente con la mujer, sus formas y su universo. No obstante, un trabajo de esa naturaleza deberá darse en otro momento. Lo que sí se hará es ofrecer un panorama de la manera en que se da la representación de los personajes femeninos mediante las alusiones a otras artes —especialmente las plásticas o las visuales, que remiten a estas “claras mujeres” del mito y de la literatura de las que nos habla Paz— para con ello ilustrar el procedimiento que opera en *Novela como nube*. Para ello, nos valemos de ejemplos de la prosa poética de Owen tomados de *Poesía en movimiento*.

En el poema “Viento” —que los seleccionadores toman de *Línea*, de 1930—, la voz poética nos habla de que en la tarde “todas las mujeres posaban para *Victorias de Samotracia*”. (Paz, et al., 2006: 280)² Vale la pena, de paso, destacar la ironía de la frase (es difícil hablar de versos cuando de prosa poética se trata) y el cierto grado de misoginia que contiene, y que en *Novela como nube* se hará evidente en el análisis del tratamiento de los personajes femeninos por parte del autor. La misoginia, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, se define como “aversión u odio por las mujeres” (DRAE). ¿Cómo podemos, entonces, hablar de misoginia cuando ya afirmamos la

² Las cursivas son mías, como ocurre con las citas siguientes.

importancia de las mujeres para el autor? Ésta es precisamente la paradoja en la que trataremos de profundizar y echar un poco de luz. Pero iremos de a poco.

En el texto “Poética” —que es importantísimo para conocer la postura estética de Owen— se lee: “Esta *forma*, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo. Nunca lo hubiera imaginado de una forma que se llama *María*” (*idem.*). Aquí, el nombre de la madre de Cristo funciona como sinónimo de virtud y cuidado, transgredidos en el juego poético por la *forma* que causa daño y se da a la fuga de manera poco elegante. Una vez más estamos ante la ironía, que es la forma particular que tiene Owen para acercarse al mundo.³ Más adelante en el mismo poema, y para mostrar la importancia de lo visual en la obra de Owen —incluso podríamos hablar aquí de una simbiosis de la realidad con lo fotográfico—, la voz poética enuncia: “Nos conocimos en el jardín de *una postal*”, y más abajo habla de que la dicha María “tenía esa grupa exagerada de los *desnudos de Kisling*”. (Elvridge, 2004: 101-107) El poema “Partía y moría” señala: “En ese *cuadro* en que estoy muerto”, y más adelante: “Vivimos en *fotografía*”; indica además que “Ese *marco* rosado no le conviene al asunto” y que “Vamos a salir *deseñocados* y se desesperará el que está detrás de la luna, *retratándonos*”.

Extrapolando con estos ejemplos, podemos prever que en *Novela como nube*:

- 1) Se utilizan referencias a obras de arte conocidas propias del acervo cultural occidental para dotar a sus personajes de cualidades específicas y caracterizarlos, así como para contextualizar y ambientar la novela.
- 2) Existe un mecanismo para la nominación de esos mismos personajes mediante el recurso de la mitología grecolatina y judeocristiana y de la literatura que cumple funciones parecidas.
- 3) La fascinación por el universo femenino, a pesar de una aparente misoginia, que entraña en sí misma una búsqueda de la identidad de la instancia narrativa a través de un proceso de conocimiento.

Veremos cómo estos recursos de la representación cumplen con funciones específicas que se relacionan de cierta manera con el humor irónico ya mencionado y polisemantizan a los personajes insertados una estructura compleja que se desarrolla en la literatura de vanguardia de los primeros años del siglo XX. Podría parecer paradójico, dijimos, hablar de misoginia en Owen cuando hemos señalado ya que su obra gira en torno de este universo femenino, pero no olvidemos que la fascinación muchas veces implica el temor que el objeto fascinante produce. José Joaquín Blanco, refiriéndose a este punto, nos ayuda a aclararlo:

³ Respecto al humor y la ironía en Owen véase “Oigo mis carcajadas frente a Owen”, de Óscar de Pablo, en Elvridge-Thomas, obra citada, pp. 101-107.

Owen tomó la parcela de la desolación y la llevó en sí mismo, obsesivamente, a las más amargas consecuencias... Owen no halló el amor, el lenguaje, la fortuna ni la alegría; es el poeta que no encontró las cosas que buscaba porque tenía un terror teológico de asumirlas, de encerrarse en el infierno de una definición irredenta (Blanco, 2003: 92-94).

Así, es importante rescatar aquí las palabras de José Joaquín Blanco respecto a esta búsqueda infructuosa de amor, lenguaje, fortuna y alegría. Owen emprendió, en su vida y en su obra —que muchas veces llegaron a fundirse, o mejor, a confundirse— una eterna búsqueda de abstracciones. Revisemos una definición sencilla de identidad. Según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* es un sustantivo femenino con las siguientes acepciones: 1. Cualidad de idéntico. 2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. 3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. 4. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca. Otro diccionario señala de la identidad social: < > PSICOL. Conciencia que tiene una persona de su pertenencia a uno o varios grupos sociales o a un territorio, y significación emocional y valorativa que resulta de ello (*Larousse Ilustrado*, 2003). Como resulta obvio, lo que más nos interesa de esta definición es lo que se refiere al asunto de la identidad social, macroestructura que transcribe la microestructura del texto. La identidad

está bajo la influencia de la cultura de comunidad —de acuerdo con la teoría que analiza el papel de la cultura como regulador social, la identidad se forma bajo la influencia del sistema de juicios normativos y directivas que cada comunidad cumple y considera como modelos a seguir (Kmita, 1995 citado por Mamzer, 2006: 119).

La identidad no es una cuestión estática, algo que se adquiera simple y sencillamente por pertenecer a un país o hablar una lengua, aunque éstas sean características que de algún modo otorgan identidad. El gran sociólogo Zygmunt Bauman señala a este respecto que “La identidad no es ni un regalo ni una sentencia inapelable; la identidad se construye y se puede (al menos en principio) construirla de distintas maneras, no existirá sin ser construida de cualquier modo. La identidad entonces es una tarea por cumplir, una tarea de la que no se puede escapar (*ibidem*: 118-119).

Owen es un agente de esta macroestructura social y transcribe en su obra sus características. Las condiciones de búsqueda de identidad, de esta “tarea por cumplir”, de esta “construcción” perseguida a lo largo de su vida hicieron que su obra fuera un ejemplo de estos procesos que a veces se trasladan a la literatura. Quien mejor se ha referido al autobiografismo que caracteriza la obra de Owen —nos cuenta Rosa García Gutiérrez— ha sido Tomás Segovia.

En “Gilberto Owen o el rescate”, Segovia reivindicó la recuperación, siempre controlada, de la biografía de los autores como posible instrumento, en casos específicos como el de Owen, de crítica literaria. En su opinión, hay aspectos en la vida de determinados autores que acaban marcando por completo su obra (García Gutiérrez, 1999: 364).

Gilberto Owen nutrió su obra con los sucesos que le ocurrieron a Gilberto Estrada y que éste “intentó purgar a través de su yo literario” (idem). El proceso de que se valió para ello fue, como ha dicho Segovia, “la mitificación de la vida, de la vida propia y de la que rodea al poeta, proceso que se hace a la vez tratando la vida propia como si fuera un mito y tratando los mitos como si fueran la propia vida” (Segovia, 2001: 59).

Dos son los grandes temas de Owen en cuanto a la búsqueda de identidad: el de su padre y el del amor. En los dos, Owen fracasó, pues su padre nunca se casó con su madre ni vivió con ellos. En el amor, aunque Owen se casó en 1935 con Cecilia Salazar Roldán, fue Clementina Otero de quien estaba enamorado y con quien nunca pudo encontrarse. Owen buscaba encontrar en el amor la identidad en su sentido de pertenencia y seguridad. Y su personaje, Ernesto, se encontrará en un estado de languidez, como la define Roland Barthes: “LANGUIDEZ. Estado sutil del deseo amoroso, experimentado en su carencia, fuera de todo querer-asir” (Barthes, 1993: 166). En *Novela como nube* asistiremos a esta búsqueda de la identidad a través del intento de vinculación del narrador-personaje, Ernesto, a un objeto amoroso. El amor persigue esa fusión, esa identificación que surge en la mente del enamorado cuando por fin ha creído ser parte de ese ser amado. Se logra la identidad, siguiendo el mito del andrógino platónico, en la fusión. Y en *Novela como nube* Ernesto buscará desesperadamente una unión (con Hera o Juno, con Eva o Elena) que no puede darse, su identidad no se logra y su conciencia no se integra.

GILBERTO OWEN Y LOS CONTEMPORÁNEOS

En este capítulo haremos una descripción del contexto en que fue escrita *Novela como nube*; repasaremos lo que el grupo Contemporáneos significó y cuál fue su importancia para la narrativa de vanguardia; haremos una semblanza biobibliográfica sobre Gilberto Owen, y por último se estudiará la ubicación y recepción de *Novela como nube* y la importancia que las estructuras mitológicas y simbólicas revisten en esta obra de arte.

La crisis de 1925

Desde 1912, el asunto de las novelas líricas se venía discutiendo en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Ramón del Valle-Inclán reclama a Ramón Pérez de Ayala (a quien Owen menciona en *Novela como nube*) el lirismo que estaban tomando sus novelas. En 1925 hubo una crisis en el mundo literario español y latinoamericano producido por reflexiones que José Ortega y Gasset planteó en *Ideas sobre la novela*, precedidas por *La deshumanización del arte*. El español estaba en plena lucha contra las distintas corrientes vanguardistas que empezaban a proliferar en el mundo hispanoamericano. En *Ideas sobre la novela* —cuenta Christopher Domínguez Michael (1994: 226)— Ortega y Gasset

Sentenciaba el agotamiento de la novela tras una crisis letal y recetaba paliativos para alargar artificialmente la vida del enfermo o para ofrecerle una sepultura digna. En el marco de un positivismo apenas decimonónico, Ortega y Gasset recomendaba a la novela el uso de la psicología *pero* sin caer en el abominable caos freudiano.

Por otra parte, el filósofo se quejaba de que la novela no expresaba el alma nacional, los sentimientos del pueblo y hacía un llamado a respetar la preceptiva

realista “que prohibía al narrador toda intervención egomaniaca en la vida de sus personajes”.¹ Pues Owen hizo todo lo contrario en su *Novela como nube*, particularmente colocando a su personaje, Ernesto, en medio de ese “abominable caos freudiano” y “egomaniacamente” permitiéndole intervenir en sus personajes. En 1925, la polémica ya estaba en México. 1925 también es el año del descubrimiento de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, que los Contemporáneos celebraron. En Francia, Gide publicó *Los monederos falsos* para decirles a los surrealistas que su diagnóstico funeral acerca de la novela era erróneo.

Además, en distintos países y por diferentes medios, a mediados de la década de los 20 el ambiente literario propiciaba la lectura y escritura de novelas líricas. Guillermo Sheridan cuenta que, desde 1924, Salvador Novo estaba impulsando a los futuros miembros de Contemporáneos a escribir novelas. Ellos ya tenían acceso a las novelas de vanguardia gracias a la colección Nova Novorum y a las publicaciones de Carlos Noriega Hope en *El Universal Ilustrado*.

En 1925, apareció también *La llama fría*, de Gilberto Owen, y un año después, *Novela como nube*. Ésta fue la respuesta de nuestro Contemporáneo. Dice Domínguez Michael:

En ese año [1926] Gilberto Owen insiste con *Novela como nube*, emblemática entre las novelas líricas que escribieron los Contemporáneos. Torres Bodet la saluda desde la revista *Contemporáneos* y más que hablar del texto resalta la honrosa heráldica que lo precede: atacar a Ortega y Gasset y ser descendiente de Rémy de Gourmont, de Philippe Soupault, de Giradoux y de Proust entre los franceses, y de Salinas y Jarnés en España (*ibid.*: 230).

Este es el contexto en el que desarrollarán los Contemporáneos sus novelas líricas y en el que el joven Owen busca su voz lírica y su voz narrativa, que por esos años se fundían en un afán que incluyera la cópula de la novela con la poesía.

Los Contemporáneos

Dado que mucho se ha escrito acerca de los Contemporáneos y puesto que la inclusión de este apartado persigue como fin sólo contextualizar a nuestro objeto de estudio, *Novela como nube*, y a su autor, seremos muy breves. Si se quiere ahondar sobre la generación, consúltese la bibliografía que incluimos al final. Digamos únicamente que, considerados como una generación, los Contempo-

¹ *Idem.* Cf. también Christopher Domínguez Michael (1996), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2ª ed., tomo I, México, FCE, pp. 547-551 en donde desarrolla también estas ideas.

ráneos se preocuparon por el valor de la literatura y se caracterizaron por una sensibilidad afín, una formación intelectual rigurosa, un interés por el arte nuevo y una necesidad de participar de lo universal. Además de Owen, la generación estuvo formada principalmente por Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pelli- cer, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Salvador Novo.

Juan Coronado, (1990: 11), por ejemplo, en su poco crítico pero muy afectuoso prólogo a *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, una selección de obras de Owen, señala que los Contemporáneos

Representan todos ellos la renovación, la posible modernidad de un espacio cul- tural (México) que tiene que ajustar su reloj local al reloj de la plaza universal.

Fueron herederos de la literatura modernista, de la filosofía y obra del Ateneo de la Juventud, de la obra de Ramón López Velarde y participaron de las corrientes vanguardistas. Manifestaron especial predilección por la literatura de la *Nouvelle Revue Française*; en grado diferente penetraron en obras de autores españoles, nor- teamericanos, ingleses, italianos e hispanoamericanos. Entre algunos de los mode- los más significativos están Marcel Proust, Jean Cocteau, André Gide, Guillaume Apollinaire, T. S. Eliot y Juan Ramón Jiménez. Su obra individual y colectiva reno- vó la poesía mexicana.

El grupo Contemporáneos, llamado así por el nombre de la revista que crea- ron y que se publicó entre 1928 y 1931, no era homogéneo. Un largo número de colaboradores podría incluirse también, pero los anotados arriba fueron los más importantes por su continuidad, genio, relaciones y recursos políticos. Anota José Luis Martínez que los caracterizó

Su preocupación exclusivamente literaria y los límites que impusieron a su for- mación cultural. En ella privan [...] la estética de los nuevos prosistas y pensa- dores de la *Revista de Occidente* [...]

Pero, a pesar de sus múltiples curiosidades y de sus interesantes obras narra- tivas, dramáticas, ensayísticas y críticas, el mayor impulso quedó adscrito a la poesía. A sus dones líricos originales supieron sumar su experiencia cultural y un afán de lucidez y perfección... (Martínez, Domínguez, 1995: 58-59).

La opinión de Martínez nos interesa porque Owen, efectivamente sumó a sus extraordinarias cualidades líricas su formación cultural (aunque no tan sólida como la de Cuesta o Novo) y su obsesivo afán de perfección. *Novela como nube*, una vez analizada, no deja duda: es perfecta, y este trabajo espera ser una pequeña contribución para apreciar alguno de sus aspectos.

Gilberto Owen²

Gilberto Owen Estrada (1904-1952) fue un destacado escritor mexicano, originario de El Rosario, Sinaloa. Ocupó cargos diplomáticos diversos. Fue autor de *Desvelo* (1923, editado de manera póstuma), *La llama fría* (1925), *Novela como nube* (1926), *Línea* (1930) y *Perseo vencido* (1948).

Primeros años

Nació el 13 de mayo de 1904 en el pueblo sinaloense de donde partió, con su madre, Margarita Estrada, y su media hermana, a Toluca, capital del Estado de México. Tras estudiar en el Instituto Científico y Literario de esta ciudad, se trasladó a México para continuar sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria mientras trabajaba en la oficina de la Presidencia. En las aulas preparatorias conoció a Jorge Cuesta y juntos frecuentaron los círculos literarios de la capital, principalmente el de Enrique González Martínez, al lado de otros jóvenes escritores como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet.

Bajo la influencia simbolista de Enrique González Martínez y Juan Ramón Jiménez, Owen y Villaurrutia escribieron sus primeros libros de poemas como colaboradores de la revista *La Falange* —que dirigía Torres Bodet—, *Ulises* y la que dio nombre y directriz a su grupo, *Contemporáneos* (1928-1931), dirigida por el propio Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano.

Entre sus influencias está también la de James Joyce, muy evidente en *Novela como nube*, en la que le rinde homenaje. En su poesía se destaca la creatividad en la elaboración de imágenes extrañas y poderosas; en su narrativa, la intensidad poética y el ingenio. En 1925, Owen escribió *La llama fría*, la primera de las novelas líricas con las que el grupo experimentó la prosa poética, en un franco desafío a la estética realista que comenzaba a imponer la novela de la Revolución mexicana.

Con Novo, Celestino Gorostiza, Villaurrutia y los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Carlos Lazo, fundó —al amparo económico de Antonieta Rivas Mercado— el Teatro Ulises, en el cual tradujo, dirigió y actuó obras de autores europeos

² Esta semblanza biográfica ha sido construida a partir de distintas fuentes, entre otras: Aarón ALBOUKREK y Esther HERRERA (2002), *Diccionario de Escritores Hispanoamericanos. Del siglo XVI al siglo XX*, 3ª ed., México, Larousse (Referencias), pp. 238-239; “Gilberto Owen en El Rosario”, de Felipe Mendoza, en ELVRIDGE-THOMAS, obra citada, pp. 37-51; SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, obra citada, capítulo VIII. “1923-1924: Señoras y señores: ‘El grupo sin grupo’”, especialmente la sección “La aparición de Jorge Cuesta y Gilberto Owen según Villaurrutia”, pp. 147-176; “Gilberto Owen, datos para una biografía”, de Francisco Javier Beltrán, en Javier BELTRÁN y Cynthia RAMÍREZ, obra citada, pp. 215-224.

modernos en un afán de divulgar la estética vanguardista con la que estaban comprometidos. Luego de publicar *Novela como nube*, en 1928 marchó a Nueva York como escribiente de la embajada mexicana, y se relacionó con miembros de la vanguardia europea y latinoamericana residente en esa ciudad, como Federico García Lorca. Escribió un guión de cine para su amigo el cineasta Emilio Amero y recuperó los poemas cubistas que conforman *Línea*, que había desechado a su salida de México y que Alfonso Reyes le publicó en Buenos Aires, al lado de obras de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Viajó por Canadá y sirvió en los consulados de Detroit y Filadelfia antes de ser mandado a Perú.

Participación política

En Perú, Owen conoció a Luis Alberto Sánchez y comenzó a interesarse por la estética marxista, que abandonó más tarde sin publicar nada de sus búsquedas, para regresar a la estética vanguardista. Se sabe que existió el proyecto de publicar un libro conjunto con Martín Adán, titulado según se sabe *Dos poemas de odio*, pero no se llevó a cabo. En 1931, participó en las jornadas electorales a favor de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), que terminaron con el encarcelamiento de Haya de la Torre y la represión de Trujillo. Para alejarlo de la política peruana, el gobierno mexicano lo mandó a Guayaquil, Ecuador, en 1932, con la misión de abrir un consulado. Pero una vez ahí, no solamente recibió a los apristas exiliados, sino que se hizo amigo de Benjamín Carrión, el líder del naciente Partido Socialista Ecuatoriano y fue separado del servicio exterior por intervenir en la política de un país extranjero. Con sus propios medios y ayudado por sus amigos, marchó a Colombia, donde trabajó como maestro y periodista, y continuó involucrado en la política y en la vida cultural.

Alejado de la APRA y de las ideas marxistas, en 1935 se casó con Cecilia Salazar Roldán, hija del general conservador Víctor Manuel Salazar, pero su matrimonio duró muy poco. Trabajó amistad con poetas y pintores colombianos, como Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara, quien lo recuerda dedicado a traducir cables periodísticos y a esparcir su conocimiento de la literatura inglesa. En 1942 regresó a México, en donde era un desconocido debido a su larga ausencia y a su escasa obra. Reintegrado al servicio exterior, fue cónsul en Filadelfia donde falleció en 1952. Tenía 48 años y estaba ciego debido a su larga adicción al alcohol.

Obra

Publicada en 1948 en una edición muy limitada de su obra mayor, *Perseo vencido* llamó la atención de la crítica muchos años después, gracias al interés de ensayos de Tomás Segovia y al trabajo de Josefina Procopio. En 1953, la Universidad Nacional Autónoma de México editó *Poesía y prosa*, en ese momento la más completa edición de su obra, preparada por Procopio bajo supervisión de Owen, quien

murió poco antes de su publicación. En 1979, el Fondo de Cultura Económica lanzó sus *Obras*, edición basada en la de 1953, pero con agregados y modificaciones. Desde entonces Owen es considerado uno de los poetas mexicanos más importantes de los años 30 y 40.

La mayor importancia de Gilberto Owen radica en su libro de 1948, *Perseo vencido*, el cual consta de tres partes: el “Madrigal por Medusa”, que da título al volumen; la serie de poemas *Simbad el varado*, *bitácora de febrero*; y el breve *Libro de Ruth*. Se trata de un libro escrito durante aproximadamente 18 años, que ha sido interpretado de muy diversas maneras y que narra poéticamente la aventura espiritual de un enamorado, el intento de purificación y —una vez más— el fracaso del amor y de la poesía. Fuertemente influido por Rimbaud, T. S. Eliot y la estética vanguardista, Owen no dejó atrás su formación barroca y construyó una obra llena de referencias cultas, cuyas claves esotéricas van siendo poco a poco descubiertas mientras se investiga también que muchos de los datos de su biografía son invenciones y metáforas del propio Gilberto Owen.

*Sobre su obra*³

Si no como autor de novelas, como poeta Owen sí es conocido y atendido por la crítica. Octavio Paz señala que es costumbre lamentar la suerte de la obra de Owen, pero se encarga de demostrar lo contrario, indicándonos que apenas un año después de la muerte del poeta en 1952, la Universidad Nacional publicó un volumen que reúne todos sus escritos, lo cual es una “atención inusitada”, puesto que, señala Paz en octubre de 1980, la obra de Tablada se publicó veinte años después de su muerte, la obra de Ortiz de Montellanos aún no se recoge en un volumen, ni se cuenta con una edición decente de Vasconcelos. Señala Paz:

El interés que, desde su muerte, ha provocado Owen, es excepcional: figura en todas las antologías de poesía mexicana moderna: en la de Jorge Cuesta, en *Poesía en movimiento*, en las dos de Monsiváis y en el *Ómnibus* de Zaid; en todas ellas está representado con amplitud; no hay ningún estudio de conjunto de nuestra poesía moderna en el que no aparezca y en el que su poesía no sea vista con simpatía y admiración; entre los ensayos y estudios sobre su obra —hablo sólo de los mexicanos— destacan los de Chumacero, Rojas Garcidueñas, Segovia y García Ponce... (2006: 282-283).

Entre los libros más destacados sobre su obra figuran *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, de Tomás Segovia; *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, de Guillermo

³ Véase la “Bibliografía especializada” al final de este trabajo para ver las referencias completas de muchas de las obras que se mencionan en este apartado.

Sheridan; *El azogue y la granada. Gilberto Owen en su discurso amoroso*, de Vicente Quirarte; *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*, de Javier Beltrán Cabrera; *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, de Georgina Whittingham, y *El sensual mordisco del demonio. La presencia del bien y del mal en la poesía de Gilberto Owen*, de Alfredo Rosas Martínez. Francisco Javier Beltrán Cabrera se encarga de darnos una lista más de críticos que han estudiado la obra de Owen y que complementa el panorama esbozado por Paz: Inés Arredondo, Vicente Quirarte, Guillermo Sheridan, Eugene L. Moretta, Merlin H. Forster, Effie Boldridge, José Sergio Cuervo y Luis Rosales (Beltrán y Ramírez, 2005: 225).

La compilación realizada por Roxana Elvridge-Thomas, *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, incluye trabajos de Erick Salomón Ánimas, Felipe Mendoza, Sigifredo E. Marín, Ofelia Pérez Sepúlveda, Rafael Toriz, Paola B. Cano, Óscar de Pablo, Víctor Luna, Julio César Melo Toledo, Carlos González Muñiz, Brenda Ríos, Paola Velasco y Daniel Téllez. Estos autores son parte de una nueva generación de estudiosos de la producción oweniana. Los cuatro últimos abordan *Novela como nube* desde distintas perspectivas, ninguna de ellas semejante a la del presente trabajo, lo que revela el indiscutible lugar que esta novela lírica ha estado ganándose con el paso de los años.

Novela como nube

Respecto de algunas de las características de Gilberto Owen, señala el *Diccionario de Escritores Hispanoamericanos*:

Escritor laborioso, mediante un juego de la inteligencia, esconde en el verso la confesión profunda de su ser y se rebela ante el aparente orden universal entre la existencia y el mundo. Sus composiciones expresan sentimientos de satisfacción y de delirio. Se interesó, obviamente, también por la narración. En *Novela como nube* —en la que ensaya recursos técnicos— el autor (Owen) interviene en la historia y se dirige al lector; el protagonista, a su vez, se encuentra leyendo una novela del autor. El autor expone en la narración sus ideas teóricas acerca de la novela (Alboukrek y Herrera, 2002: 239).

En la década de los 20, algunos de los miembros de Contemporáneos se propusieron, como señala Vicente Quirarte, realizar una prosa narrativa

que rompiera con las leyes tradicionales, no tomara en cuenta el desarrollo lógico de las acciones y transformara el lenguaje en protagonista: la metamorfosis de la física de las acciones en la metafísica de las sensaciones (Owen, 1979: 218).

John S. Brushwood (1998: 341) señala que es característico de los novelistas del grupo “el uso de una mezcla de intelecto y sensibilidad artística para tratar de encontrar una verdad esquivada”. Esta búsqueda literaria tenía sus correspondencias en otros textos españoles y franceses, como los de Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Antonio Espina y, por supuesto, Jean Giraudoux. En una reseña a *Pájaro pinto*, de Antonio Espina, publicada en Madrid por Nova Novorum, de la *Revista de Occidente*, Gilberto Owen apunta una frase que anuncia su propia propuesta narrativa:

Fue Alejandro Arnoux, nos parece, quien imaginó la novela de un riel que, desfalleciendo de amor por su vecino, logró acercarse a él e hizo que el tren descarrilara. Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía. Antonio Espina, con *Pájaro pinto*, viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar... (Owen, 1979: 218).

A propósito de *Novela como nube*, Jaime Torres Bodet apunta en *Contemporáneos*:

... para romper todo compromiso externo con la acción, todo diálogo, se ha hecho monólogo interior, autobiografía de pausas y, para sentirse más sola, se extiende desnuda sobre su reflejo y viaja en él, sobre su propia conciencia, **como un Narciso que hubiera leído a Freud** y que, en vez de acuñar su imagen en la moneda redonda, inmóvil, de una fuente, prefiriera fluir con el arroyo que, al retratarlo, lo corrige, lo deshace y, a pedazos, lo reconstruye.⁴

Novela como nube y otras obras afines fundaron una tradición que ha sido desatendida por la crítica en literatura menor, curiosidad, experimento, y por ello, ha fallado en ofrecer al lector criterios de lectura que le permitan interpretarla. Este trabajo aspira a ofrecer una de esas claves o criterios que permitan reivindicar la narrativa de vanguardia en México ante la crítica que nos ha dado mucho de los Contemporáneos como poetas, pero muy poco de ese aspecto difícil, oscuro e irónico que implican las vanguardias y no entiende sus juegos.

Al lector que se acerca a *Novela como nube* —descuidado y confiado por lo seductor, por lo dulce del título— le espera el desconcierto. La descolocación comenzará desde el principio, pues se trata de un texto vanguardista con toques

⁴ Introducción de Vicente Quirarte a Owen (2004), p. IX. Las negritas son nuestras, y se ponen aquí para señalar la importancia simbólica que proporcionará el mito de Narciso.

surrealistas y cubistas que no permite la interpretación unívoca y lineal. Lo fragmentario es su signo.⁵ Por ello, es de gran utilidad leer el argumento que la investigadora Rosa García Gutiérrez (1999: 366) logra redactar con algunas deficiencias y no sin cierta exageración en alguna de sus partes, debida quizá a una cierta solidaridad de género:

Enmascarada por una *dispositio* compleja..., la historia [...] es la siguiente: Ernesto, un pintor y poeta de Pachuca establecido en México, se dedica a tener múltiples aventuras amorosas con todo tipo de mujeres, incluyendo las casadas; entre otras, el narrador nos cuenta sus amoríos con Ofelia y con otras dos mujeres llamadas Eva. *Una noche*, el marido de una de sus últimas conquistas lo abate a tiros en un café de la ciudad; durante su *larga convalecencia en el hospital*, es *cuidado por su tío Enrique*, por Elena —su antigua novia, ahora casada con su tío—, y por la hermana de Elena, Rosa Amalia. Una vez restablecido, su tío lo lleva a vivir a su casa de Pachuca, con lo que Ernesto se reencuentra, como el protagonista de *La llama fría*, con los lugares de su infancia y adolescencia. A pesar de haber sido él quien abandonó a Elena, siente renacer su amor por ella. Una noche en una habitación apartada de la casa; a la hora convenida descubre que la citada ha sido Rosa Amalia y se ve obligado a casarse con ella y permanecer para siempre en Pachuca. Ernesto asume ese destino como un castigo y una condena.

Este argumento, aunque resume en buena medida la diégesis y pese a que es el que transcribe Vicente Quirarte en su Introducción a la edición de *Novela como nube* publicada en la colección Relato Licenciado Vidriera, no es preciso, y por ello hemos puesto en cursivas las palabras o frases que indican las imprecisiones. Prueba esto quizás que la lectura de esta obra no es fácil ni para una investigadora de la talla de García Gutiérrez, pues su trabajo sobre las novelas de Contemporáneos es, sin duda, una gran aportación al estudio de la narrativa de vanguardia en México, aunque ella es española. Para empezar, no es plausible la afirmación de que el abatimiento a tiros sea ni en la noche, ni en el café. Es en un cine en donde Ernesto entra en contacto con esta “segunda Eva”, por la tarde, y luego de la alegoría onírica que simboliza el encuentro sexual que Ernesto ha sostenido con la mujer en un “hotel cosmopolita” (p. 24) hay un espacio de indeterminación espacial y temporal; es más probable, en todo caso, que el lugar y la hora del disparo sea la calle y la mañana, respectivamente; o bien, si se trata de una fantasía en la mente de Ernesto,

⁵ Para dar una idea del tipo de lectura que implica *Novela como nube* y para que el lector pueda seguir el análisis que hago del íncipit o inicio, he transcrito e incluido en los ANEXOS los dos primeros capítulos de la obra.

que se trate del mismo cine o sus afueras en la tarde-noche. Pero definitivamente la hipótesis café-noche es la menos atractiva.

Por otra parte, nunca se menciona que Ernesto esté en el hospital. Cuando despierta después del balazo está en Pachuca, en la casa del tío, aunque efectivamente haya cierta “asepsia de hospital” sobre la cual no triunfa el olor del sexo de una mujer. No hay elementos que permitan hablar de un desplazamiento hospital-casa del tío. Asimismo, nunca hay un contacto directo entre los personajes. El tío Enrique, en el tiempo de la novela, solamente habla por teléfono con su sobrino. Aceptamos que sea el tío Enrique el que lo cuida si y sólo si García Gutiérrez se refiere al cuidado general que soporta el tío, por ser su casa en la que Ernesto reposa y por ser sus dineros los que lo mantienen. Pero creemos que tratándose de la descripción argumental de una obra de arte literaria estas generalizaciones deben evitarse en lo posible.

Queremos terminar esta sección con el recuento de las características vanguardistas esenciales de nuestro objeto de estudio que encontró Carlos González Muñoz, quien asegura que Owen es un compilador de las estrategias de su época con la inteligencia suficiente para aplicarlas en una obra original y personal:

- 1) El extrañamiento al que se enfrenta el lector, que ocurre en la formulación del texto y en el tratamiento del narrador como entidad que se divide y trasmuta en autor y personaje. El narrador interrumpe la trama, la subvierte, para hablar del propio artefacto que arma utilizando los recursos del paréntesis temático, la analepsis llevada a cabo más por una voluntad dispersa que por una trama precisa, ruptura de la memoria del personaje, desarticulación de los contenidos anecdóticos. Dicha investigación de las relaciones entre conciencia y entramado narrativo será esencial en la novelística del siglo XX.
- 2) Las posibilidades de lectura se multiplican gracias a la intertextualidad. Un mito subyace a la trama y forma parte de su construcción —referente cultural que se convierte en estructura del discurso.
- 3) La metaficción, presente a lo largo de la novela, convierte el hecho mismo de novelar en parte de la trama que se cuenta. La anécdota desaparece, pero se aclara el proceso propio de narrar.
- 4) El lenguaje, próximo al lirismo, construye un mundo referencial torcido, invertido, cercano al mundo equívoco de la percepción, constituido por imágenes hiperbolizadas que reconstituyen y revitalizan las posibilidades expresivas del lenguaje.
- 5) En conclusión, se trata de una puesta en juego de los mecanismos tradicionales narrativos, del uso de un lenguaje puramente descriptivo de la trama, delimitada por causalidades lineales, y de la función social o didáctica de la novela (Elvridge-Thomas, 2004: 167-168).

Ubicación

Novela como nube está firmada en El Chico en “marzo-abril” de 1926, según indica Guillermo Sheridan (1985: 308), cuando su autor, Gilberto Owen, contaba 22 años. Está inspirada en *A la sombra de las muchachas en flor*, de Marcel Proust. El título que inicialmente iba a recibir es, precisamente, *Muchachas*, pero la decisión definitiva fue sin duda más afortunada, pues la acerca más a la estética literaria que caracterizó a muchas de las corrientes de vanguardia latinoamericanas, al grupo Contemporáneos en general y a la de Owen en particular. El título *Novela como nube* cumple funciones significativas: deconstruye el mito de Ixión que la alienta y sirve para descolocar al lector ante el texto, pues el término “novela” lo obliga a esperar algo que no encontrará, es decir, ante el texto, los hábitos lectores se tambalean, por la fuerte carga poética que contiene.

Otros dos autores de novelas de corte poético fueron Xavier Villaurrutia (*Dama de corazones*) y Torres Bodet (*Margarita de niebla*). Estos dos textos comparan con el de Owen más que sólo la estética o la vocación poética, cosmopolita y universalista, ajena a la narrativa realista de la época: las tres tienen como personajes principales, además del narrador en crisis, a mujeres inteligentes, sensibles y pensantes, pero inasibles, peligrosas, rebeldes al dominio varonil. Mujeres “tan alternativas como efímeras”, las llamará Christopher Domínguez Michael (Olea Franco, 1994: 231).

La recepción de *Novela como nube*

Las relaciones entre el arte y la sociedad son recíprocas. No sólo las condiciones sociales determinan la naturaleza del arte que se produce en un cierto momento histórico, sino que, siguiendo a Vicens Furió (2000: 23), entre los factores que condicionan los efectos sociales del arte se encuentran

la propia función de la obra de arte, su capacidad de incidir en la sociedad —normalmente un determinado sector, grupo de receptores o de público artístico— y también los valores del grupo social al que la obra va dirigida o bien que entra en contacto con la obra.

Sobre este particular, y para darnos una idea de la posible recepción de las novelas líricas de Contemporáneos en general y de Owen en particular, Christopher Domínguez Michael nos cuenta que *La llama fría* fue publicada el 6 de agosto de 1926 en “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado* con un dibujo de Duhart, con lo que el sinaloense se convertía en autor del primer relato publicado por el grupo. Este debut narrativo, señala, “curiosamente no fue comentado por sus amigos” (Domínguez, 1996: 554).

José Rojas Garcidueñas, no obstante, ubica la publicación, por parte de Carlos Noriega Hope, en 1925, matizando que esos cuadernillos, “hoy rarísimos [...] venían engrapados con la propia revista semanal” (Rojas, 1954: 4-5).

Novela como nube, publicada en 1928 dentro de las ediciones de Ulises, fue escrita para un grupo de lectores muy limitado. El autor es consciente de ello, y así lo manifiesta en el capítulo 18, “Unas palabras del autor”:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa y color diferentes. Sólo el hilo de la atención de *los numerables lectores* puede unirlos entre sí. (Owen, 2004: 39)⁶

Juan Coronado, en un ensayo publicado con motivo del centenario del nacimiento de Gilberto Owen, indica de manera muy convencida que

Owen en su momento fue un escritor para consumo de sus amigos y poco a poco el espectro se fue ampliando. En este momento, principios del siglo XXI, es un escritor para escritores y para especialistas y curiosos. Tal vez nunca llegue a ser lectura de grandes públicos. Pero ese es un problema de la historia o la sociología de la literatura. Lo que queremos dejar claro es que este poeta es ya un punto obligado en los itinerarios de quienes visitan la historia de la literatura mexicana (Beltrán, Ramírez, 2005: 67).

Vicente Quirarte, en su “Introducción” a la edición de *Novela como nube* con la que trabajamos, nos cuenta que “Si ninguna respuesta tuvo la aparición de *La llama fría*, escasa fue la reacción crítica ante *Novela como nube*” (Owen, 2004: IX). Asimismo, hace mención de que Emmanuel Palacios publicó una reseña en la revista *Bandera de Provincias*, de Guadalajara, y que Torres Bodet hizo lo propio en *Contemporáneos*.

Así, podemos concluir que la recepción y la crítica de *Novela como nube* en los meses y años cercanos a su publicación fueron más bien escasas. No obstante, como ya observamos, existe una nueva generación de estudiosos que ha dedicado su atención a la obra en general y a su narrativa en particular, lo que ha arrojado ya propuestas interesantes que se irán entrelazando con estudios que, sin duda, veremos nacer en el futuro próximo.

Estructura mitológica

La novela, como apuntamos arriba, es un intertexto del mito de Ixión, como lo hace evidente la división de ésta en dos partes con trece capítulos cada una, “Ixión en la tierra” (primera parte) e “Ixión en el Olimpo” (segunda parte). Al recibir la

⁶ *Cursivas nuestras.*

influencia de Marcel Proust, se desemboca en el retorno al mito y, por extensión, al símbolo y la poesía; en consecuencia, el inicio de un tipo de relato en que, paradójicamente, la acción desaparece a favor de un comportamiento narrativo peculiar. La presencia de los mitos permite que exista un hilo conductor del acontecimiento y al mismo tiempo se produce una entidad renovadora de su sentido.

El inicio de *Novela como nube*, asimismo, evoca la figura de Narciso, quien frente a su reflejo (en el espejo de las aguas del río) se ve perdido, pues no podrá dejar de mirarse a sí mismo, incapaz de alcanzarse, de identificar. Tomás Segovia señala que

El mito tiene una traducción literal y esa traducción es su verdadero sentido. Los dioses son fuerzas naturales. Los símbolos de nuestro inconsciente representan también fuerzas, psicológicas pero literales.⁷

Precisamente por la importancia psicológica de estos dos mitos para la explicación y significación de la novela, nos permitimos hacer aquí dos largas descripciones que ofrecen un par de versiones cada una, con el ánimo de que el lector de este trabajo pueda compenetrarse también de estas guías identitarias que subyacen en un primer nivel de la estructura textual y se vuelven pertinentes en el segundo nivel, donde opera la modelización que, según Lotman, opera en la obra artística.

Ixión.⁸ Ofrecemos dos versiones del mito de Ixión, por ser esta base mitológica fundamental en la construcción y significación de la trama. Luego de analizar la novela detenidamente, encontramos que para su mejor decodificación se exige un repaso por la mitología y otros símbolos. Por ello citamos en extenso:

Después del asesinato de su suegro, alcanzado en una emboscada, Ixión, olvidado por hombres y dioses, obtiene el perdón de Zeus que, apiadado, lo libera de su locura y lo introduce en el Olimpo. Ixión se enamora de Hera, la esposa de Zeus, y la persigue con sus requerimientos. Zeus, que se apercibe, da la forma de Hera a una nube, se une apasionadamente a ella y de este abrazo nace un monstruo, que engendrará a su vez a los Centauros. Para castigarlo, Zeus lo ata con serpientes que sirven de lazos a una rueda alada y llameante; después de haber

⁷ Para un explicación más amplia de la presencia del mito en Owen, véase el artículo "Owen, el símbolo y el mito" de Tomás Segovia, ya citado. La referencia a la cita es la p. 65.

⁸ Hemos incluido en los Anexos algunas imágenes que dan cuenta de las interpretaciones que en el campo de la pintura han hecho distintos artistas en diferentes épocas de los mitos que aquí se describen, lo que habla de que se encuentra detrás una importante tradición cultural que los soporta y los revitaliza.

volado por los aires, Ixión acaba en los infiernos, entre todos aquellos que han ultrajado a los dioses. «En esta imagen simbólica de su recaída imaginativa, se encuentran condensados, a la vez, la perversión del espíritu, la vanidad (usurpar el lugar de Zeus) y la perversión sexual (seducir a Hera).» Además, apretando contra sí la nube que confunde con una Hera complaciente, Ixión se persuade de ser realmente el preferido de Hera, es decir, que su culpable impureza inconfesada se transforma en vanidad megalómana, que le hace creer que goza de la sublimidad perfecta, simbolizada por Hera; engañando a Zeus, engaña al espíritu. Se cree superior a la divinidad. Toda ilusión de este género arroja a las tinieblas del Tártaro. Ixión es precipitado «desde la región sublime al tormento de la vida subconsciente... El mito de Ixión simboliza precisamente esta verdadera causa de la impotencia sexual que, en verdad, no es sino la impotencia de elevación sublime. Es la significación más profunda de la codicia culpable del falso héroe, que acomete vanidosamente la sublimidad (Hera), aunque sea impotente para asirla realmente». La rueda con alas llameantes es un símbolo solar; pero Ixión no se le identifica; él no es pues un símbolo solar. Está solamente atado a la rueda; para significar que ha sido elevado a nivel solar, es decir, celeste y divino, lo cual no constituye su naturaleza propia. Además sus ligaduras son serpientes: Ixión ha pervertido los lazos que lo unían a los símbolos celestes. Guardará el privilegio de la eternidad, pero será una eternidad de tormentos, simbolizados por esos lazos de serpientes. Ixión sobre su rueda solar no es más que un simulacro de sol (Chevalier, 1995: 596-597).

Esta larga descripción nos permite conocer la enorme carga subconsciente que Gilberto Owen trataba de mostrar en su recreación de la historia, tomando para la suya este argumento. En otra versión se le hacía

hijo de Flegias (rey de los lapitas), aunque otras lo hacen hijo de Ares o de Antión. Rey de Tesalia, reinó sobre los lapitas. Para obtener la mano de Día, hija del rey Deioneo, o Deyoneo, le hizo grandes promesas, pero celebrado el matrimonio, cuando su suegro reclamó lo ofrecido, Ixión por todo pago le arrojó a traición a un foso lleno de carbones encendidos. Su crimen era tan tremendo (perjurio y asesinato) que nadie se atrevió a purificarle como era costumbre. No obstante, Zeus le purificó y hasta le libró de la locura en que había caído tras su crimen y del acoso terrible de las Erinias. Pero Ixión trató después de seducir a Hera y Zeus entonces dio a una nube la apariencia de la diosa e Ixión, tomándola por verdadera, se unió con la falsa apariencia, llamada Néfele, es decir, *Nube*, y le hizo un hijo: Centauro. Zeus, para castigar tanta atrocidad, ató a Ixión en una rueda inflamada que giraba sin cesar. Y como cuando le había purificado le había hecho probar la ambrosía, con lo que le había hecho inmortal, seguirá sufriendo eternamente. Las leyendas colocan la

rueda en el fondo del Tártaro donde están otros grandes criminales condenados a eternos castigos (Falcón Martínez *et al.*, 1997).

Hay en este mito varios elementos que debemos rescatar porque están recreados en *Novela como nube*. Sin duda, el más relevante es el de la **traición**. Ixión traiciona a su suegro, pero también a Zeus, lo que constituye el extremo de su desgracia. La traición a Zeus es mayúscula porque trata de poseer a su esposa, Hera, una diosa. Notemos que no es Hera la que castigará, sino Zeus, al ver amenazada su propiedad (su mujer) y al ver atacado su orgullo masculino. ¿Es acaso esta situación evidencia de que la misoginia tiene orígenes griegos, como nuestra propia cultura?

Asimismo, Néfele es una nube, una apariencia, alguien a quien no se espera. El final de *Novela como nube* presenta también una confusión que no es producto de los poderes sobrenaturales de Zeus, sino de la oscuridad y las prisas que no le permiten a Ernesto, el personaje, distinguir que a quien invitó al cuarto de estudio fue a Rosa Amalia, y no a Elena, como quería.

Anotemos, pues, el elemento de la **confusión**, que en este caso parece propia de las comedias de enredo de los siglos de oro españoles.

Otro elemento más es el **castigo**. Para Ixión, el castigo será eterno y corporal; para Ernesto, el castigo, autoinfligido, será el matrimonio con Rosa Amalia, y durará lo que esta unión tenga que subsistir. No sabemos si será “hasta que la muerte los separe”, como prescribía la costumbre en México en aquellos tiempos. La expiación de la culpa consistirá en unirse a una mujer que no quiere, a una mujer a quien repudia, una mujer que lee los periódicos.

Traición, confusión, castigo... todos estos elementos son importantes para entender que la identidad, el yo que los padece se encuentra en el infierno de la existencia. Ontológicamente, estar en el mundo es difícil, atado a estas cadenas como serpientes que, como a Ixión, no lo liberarán jamás.

El mito de Narciso. En *Novela como nube* aparece también el mito de Narciso.

Según una leyenda beocia, era un hermoso joven del que se había enamorado otro muchacho, Aminias. Narciso despreciaba el amor y, disgustado con los deseos de Aminias, le envió como regalo una espada, con la orden implícita de que se diera muerte. El amante obedeció, pero antes de morir maldijo al amado y éste, al pasar junto a una fuente y ver su propia imagen reflejada sobre las aguas, se enamoró de sí mismo tan perdidamente que acabó por suicidarse ante la imposibilidad de satisfacer su pasión (*ibid*: 428-429).

Para Ovidio, Narciso era nieto del dios-río Cefiso y de la ninfa Leiríope, y fue un muchacho de extraordinaria belleza, de quien el adivino Tiresias habría vaticinado un triste fin, al revelar a su madre que viviría una larga vida si no llegaba nunca

a conocerse a sí mismo. Narciso despertó el amor de muchos hombres y mujeres, pero no correspondió a nadie. Una de sus enamoradas fue la ninfa Eco, pero la rechazó. La conducta de Narciso acabó por atraer el castigo divino: el joven se enamoró de sí mismo al contemplar su imagen reflejada en las aguas y, desesperado al no poder alcanzar el objeto de su amor ni satisfacer su pasión, permaneció junto al arroyo hasta consumirse. Se decía que el cuerpo de Narciso había sido transformado en el río que llevaba su nombre, y también que había dado lugar al nacimiento de la flor así llamada (Ovidio, 1995: 149).

Estructura simbólica

Los símbolos en arte y religión, en el mito y el sueño no son simples reproducciones de la realidad, sino que revelan una forma del ser que escapa a la experiencia inmediata. Entre el símbolo y lo que representa existe una conexión interna, que desemboca en una unidad esencial. La aparición del símbolo no es casual, pues obedece a una realidad que es la que representa.

En *Novela como nube* hay una gran cantidad de recursos simbólicos, de los cuales mencionaré sólo los más importantes en términos de nuestra tesis.

Los espejos. Los espejos serán utilizados de manera simbólica a lo largo de toda la novela. Ya desde el incipit, por ejemplo, nos encontramos con la mención a “los espejos del calzado, sucesivos” (p. 3).

El espejo comporta un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento. Según Chevalier, refleja la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia. También se le relaciona con la revelación de la pureza.

El espejo será el instrumento de la iluminación. El espejo es efectivamente símbolo de la sabiduría y del conocimiento; el espejo cubierto de polvo es el espíritu oscurecido por la ignorancia (Chevalier, ob. cit.: 475).

La altísima frecuencia con que se mencionan los espejos en *Novela como nube* es significativa de este deseo de iluminación, de búsqueda del conocimiento. Es importante notar que esta búsqueda no está asociada al aprendizaje, sino a la introspección. Así, la búsqueda del conocimiento de sí mismo es la búsqueda de la identidad. ¿Quién soy yo? ¿Pueden los espejos decírmelo? ¿Puedo hallar en mi reflejo el reflejo de mi interior? Estas parecen ser las preguntas que el narrador-personaje hace a lo largo de la novela. Por supuesto, ésta es una de las preguntas fundamentales de la filosofía.

De los ejemplos e interpretaciones que ofrece Chevalier nos interesa subrayar fundamentalmente uno, porque refiere de manera todavía más clara la relación entre la utilización literaria de los espejos y la búsqueda de la identidad en nues-

tro objeto de estudio. Veamos: “Esta **revelación de la identidad en el espejo** es el origen de la caída luciferina” (*idem.*). De manera parecida, la búsqueda de identidad de Ernesto a través de un objeto amoroso, de una mujer, significará una caída, caída que se explica también mediante la división en trece capítulos en cada una de las partes.⁹

Las nubes. Las nubes serán otro símbolo más, que se relaciona directamente con los mitos. La nube es a la vez alegoría y ninfa; algo borroso, móvil, capaz de ocultar la luz y anuncio de tormenta; también es Néfele, la ninfa de las nubes de quien se vale Zeus o Júpiter para engañar a Ixión. Vale la pena anotar el significado que ofrece Chevalier, en su *Diccionario de símbolos*, acerca de la nube. En resumidas cuentas, se habla de que el papel de la nube, productora de lluvia, se entiende también en relación con la manifestación de la actividad celeste. Su simbolismo se refiere al de todas las fuentes de fecundidad: lluvia material, revelaciones proféticas, teofanías.

En la mitología griega, Néfele es este “nubarrón” mágico, de formas semejantes a las de Hera, con el que Zeus juega para desviar los deseos libidinosos de Ixión. De la unión de este nubarrón de Ixión nacen los centauros.

Nótese que Helena, que había enamorado a Paris y por quien luchó en la guerra de Troya, no era más que un fantasma de nubes debido a la magia de Proteo. Esto será interesante, puesto que en *Novela como nube*, por supuesto, tenemos un personaje llamado Elena, de quien Ernesto se siente nuevamente enamorado. Elena, con el paso del tiempo, es también una ilusión más. Tendremos, pues, a Elena-Hera en el juego de pares argumentales Ernesto-Ixión, y es también Elena-Helena en el juego Ernesto-Paris que ofrece este significado mitológico.

Las nubes se vinculan con el símbolo del agua y, en consecuencia, de la fecundidad: hijas del Océano, habitan sobre las islas o cerca de las fuentes. La nube es el símbolo de la metamorfosis vista no en uno de sus términos, sino en su propio devenir. (Cf. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, pp. 756-757).

Cabe hacer notar cómo los elementos coinciden con los que hemos notado hasta aquí, y cómo en Chevalier aparecen efectivamente Helena, Ixión, Zeus y Hera (con su trasfondo de traición e infidelidad) y la nube como elemento de metamorfosis, pero también, como elemento femenino relacionado quizás con las revelaciones proféticas que acaso la instancia narrativa, a través de lo masculino, añora como imposibles.

Los números. Los números son otro juego simbólico que no agotaremos aquí. Sin embargo, no podemos dejar de notar que la división en trece capítulos de cada una de las partes de la novela no es casual. Jean Chevalier asienta que desde la antigüedad el número 13 fue considerado como de mal augurio, pero además, que “13 marca una

⁹ Cf. *infra* apartado “Los espejos”.

evolución fatal hacia la muerte, hacia el acabamiento de una potencia, ya que ésta está limitada: esfuerzo periódicamente destrozado” (*ibid.*: 1012). Como veremos, Ernesto logra evitar la muerte que le buscaba causar el marido ofendido, pero sólo para entregarse a una muerte distinta: la que para él significará el castigo del matrimonio. Asimismo, Ernesto padecerá el “acabamiento” de la potencia que en la primera parte le caracterizaba y que se derivaba de su condición de superioridad intelectual.

Esto será consistente con el entramado simbólico que se tejerá a partir del continuo empleo de referencias mitológicas explícitas o encubiertas en el texto. Véase, por ejemplo, el destino trágico que espera a Ixión o al propio Narciso: uno condenado al padecimiento eterno; el otro, a la muerte luego de la consunción. En otra parte trataremos estos asuntos.

Dos ejemplos de la propia obra de Owen apoyan el significado consciente que él daba al número trece. En una carta a Margarita y José Rojas Garcidueñas fechada en febrero de 1951, en Filadelfia, Owen hace una descripción de la genealogía mítica que él mismo inventó de los Owen, y luego de un recorrido que inicia en el siglo XIII dice que uno de ellos

se fue a Sinaloa, y se dedicó a abrir minas y a dar a luz a los 3000 personajes que se resumen en Gilberto Owen. Lo mataron un día 13 de febrero en las calles del Rosario (Owen, 1979: 294).

En el Día cuatro de “Sindbad el varado”, la voz poética afirma que

Todos los días 4 son domingos

Porque los Owen nacen ese día,
cuando Él, pues descansa, no vigila,
y huyen de sed en sed por su delirio.

Y además, que ha de ser martes el 13
en que sabrán mi vida por mi muerte (*ibid.*: 71-72).

Existe también la posibilidad de que no sea casual la composición en nueve segmentos del capítulo 22, “Elegía en espiral”, pero no abundaremos, pues consideramos que el propósito ilustrativo se ha cumplido.

[III]

ANÁLISIS DE *NOVELA COMO NUBE*

La descripción de la organización narrativa permitirá revelar algunos de los campos semánticos y las oposiciones de *Novela como nube*. Afirma Lotman que

la segmentación de los elementos argumentales depende de las oposiciones fundamentales, y éstas, a su vez, pueden aislarse únicamente en el interior de un campo semántico previamente delimitado (Lotman, 1998: 261).

Esta descripción de la organización textual se basa en la propuesta teórico-práctica de Milagros Ezquerro para el análisis de la narrativa, particularmente en el ejemplo que ofrece de su estudio sobre *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig (Ezquerro *et al.*, 1990: 41-43). Esta metodología, a pesar de su sencillez, es suficiente para permitir el aislamiento de elementos significativos constitutivos del texto y para dar una idea del orden en la composición que guarda *Novela como nube*, que no es sencillo en absoluto. Acerca de esta dificultad existen numerosas afirmaciones, pero ofrecemos como ejemplo a Rosa García Gutiérrez, que estudió con cuidado las novelas líricas de los Contemporáneos y encontró que la de Owen es la que más dificultades ofrece:

De entrada habría que decir que de las novelas de Ulises la de Owen es sin duda la más compleja, hasta el punto de llegar a veces a la pura extravagancia, a un experimentalismo extremado, conscientemente desafiante de cara al lector, que se manifiesta a veces mediante fragmentos en los que se pierde el sentido... (García Gutiérrez, 1999: 365).

Además, podemos señalar que las incursiones narrativas de los Contemporáneos podían llegar a ser cultas casi hasta lo incomprensible. Por lo menos es el caso de *Novela como nube*, en la que las referencias eruditas son sumamente abundantes, especialmente en lo que se refiere a mitos, artistas, escritores y a personajes de la tradición bíblica judeocristiana.

No obstante, es indispensable intentar la disección de todos estos elementos mediante el análisis, por más difícil que sea, para poder comprender a cabalidad el significado o significados que como obra de arte ofrece a quien se acerca a ésta.

Para ello, entremos en materia y recordemos que “se entiende por composición la organización sintagmática del texto” (Lotman, ob. cit). Esta organización se delinea en esta parte, pues encontramos que es perfectamente posible la complementación de las propuestas teóricas de Lotman con las metodológicas de Ezquerro, que recoge elementos que van del estructuralismo a la narratología, pasando por la “poética de la prosa”. (Ezquerro, ob. cit).

Organización narrativa

La novela está dividida en dos partes: “I. Ixión en la tierra” y “II. Ixión en el Olimpo”, en correspondencia con las dos etapas de la vida de Ixión: en la tierra como rey de Tesalia que se convierte en un traidor y en asesino, y en el Olimpo, salvado por la piedad de Zeus y convertido en inmortal. Las dos etapas de la vida de Ernesto, el narrador-personaje, que aparecen en la novela vendrían a ser la versión oweniana de las de Ixión. Cada una de las partes consta de 13 capítulos. Los que corresponden a la primera parte son los siguientes:

1. Sumario de novela, 2. El café, 3. Ofelia, 4. La aparición, 5. Espejo hacia atrás, 6. Eva, 7. Sus manzanas, 8. Su lexicología, 9. El espionaje, 10. El sábado, 11. El encuentro, 12. Film de ocasión y 13. Notas de policía.

Los capítulos de la segunda parte son:

14. Nacimiento, 15. Elena, 16. Lecturas, retratos, 17. El ángel Ernesto, 18. Unas palabras del autor, 19. Pachuca, 20. La víctima, 21. Rosa Amalia, 22. Elegía en espiral, 23. La nube, 24. El cuarto de estudio, 25. La mano de Júpiter y 26. Ixión en el Tártaro.

Las dos partes están separadas por un acontecimiento muy importante en la historia: la situación límite que coloca a Ernesto, el narrador-personaje, al borde de la muerte, al recibir un balazo por parte del esposo de una de las mujeres a las que seduce. Este hecho provocará un cambio fundamental en el espacio de la novela, puesto que trasladará a Ernesto del espacio urbano de la ciudad de México al espacio rural de la ciudad de Pachuca. Asimismo, este hecho estructural y argumental traerá consigo la aparición de personajes que son claves para entender el universo narrativo de la novela: Elena, Rosa Amalia y el tío Enrique, que representará la figura paterna a la que intentará traicionar, sin éxito.

El **capítulo 1** (pp. 3-4), (Owen, 2004) “Sumario de novela”, funciona como íncipit.¹ De una manera sumamente codificada, dará cuenta de la profesión del personaje —poeta y burócrata— y de uno de los mitos que lo animan: el de Narciso. Anotará, asimismo, la importancia y las influencias de las amistades, de la literatura y la cultura. Sobre todo, vale la pena destacar que se especificará muy pronto la importancia de la intertextualidad, citando a Gide, refiriéndose a Shakespeare. Establecerá un anclaje espacial y temporal —aunque el tiempo aparece indeterminado— mediante referencias a lo nacional mexicano. Pero sobre todo, colocará a la mujer en el ámbito de lo trágico y del destino fatal que, como tema, como veremos, será desarrollado a lo largo de toda la obra. Una sola frase es la que nos ubica en el espacio de la trama: “Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos” (p. 3). La gran carga semántica y la fragmentariedad del monólogo interior, que es el capítulo 1, no permiten en una primera lectura considerar que el narrador personaje va por la calle, caminando, hasta ahora sin saber cuál es su destino.

El **capítulo 2** (pp. 4-6), “El café”, se une al 1 mediante la frase “Ya está cerca el café” (p. 4). La continuidad es apenas anotada. Esto sitúa al narrador personaje en un espacio y un tiempo continuos, dilatadas las acciones diegéticas —mínimas, como ya vimos— por las pausas propias del monólogo, que continuará. Ese marchar por la calle del capítulo 1 tenía el fin de llevar al personaje, ahora nos damos cuenta, al café. Se esboza en este lugar un encuentro con los amigos, por medio de una especie de diálogo contenido —multiplicado—. Veamos:

—¿Y aquella muchacha en los suburbios? ¿No, mejor, abandono?— Leve discusión (p. 5).

La concentración, como puede apreciarse, ocurre en el segundo sintagma, cuya sintaxis elíptica resume en tres palabras, separadas por comas, todo un diálogo que el lector habrá de suponer y reconstruir. El remate “Leve discusión” es igualmente abierto, lo que refuerza la idea elíptica, que, como se verá más adelante, es una de

¹ En sociocrítica, se le denomina íncipit al inicio del relato, el cual es considerado como el espacio textual en el que se da el montaje de la narración y la programación ideológica de texto. Claude Duchet ha señalado que el íncipit es un lugar estratégico de condensación de sentido, pues es al inicio del texto donde se organizan una serie de códigos cuyo fin último es orientar la lectura. El arranque se constituye a partir de las tensiones que se establecen entre lo ya dicho y lo potencialmente decible. Es decir, el íncipit preanuncia toda la novela y, por eso, contiene los materiales que deciden el espacio, la lectura y el trayecto del texto (<http://es.wikipedia.org/wiki/Incipit>). Lotman, cuya teoría inspira básicamente este trabajo, utiliza la categoría de “Inicio”, equiparable a la de íncipit, y será analizado después. Aquí lo utilizaremos de manera indistinta.

las claves ideológicas de la novela (y de la literatura de vanguardia de los 20), dado que la oposición **ocultación/revelación** será constante.

El **capítulo 3** (pp. 6-7), “Ofelia”, se aparta de la apenas distinguible pero presente linealidad de los dos primeros capítulos. El recuerdo provoca un cambio de espacio: nos remite a “donde las casas no están ni en la ciudad ni en el campo” (p. 6), es decir, al lugar en donde habita Ofelia, un lugar que representa otra oposición: la del contraste entre lo **urbano** y lo **provinciano**. Sin embargo, todo el capítulo es una notable construcción mental del narrador-personaje, una digresión.

En el **capítulo 4** (pp. 7-8), “La aparición”, el narrador-personaje vislumbra el rostro de una mujer, en medio de un cuadro cubista construido por su imaginación y por el juego de la luz que se filtra por un botellón. Cree haber visto antes a esa mujer. Nos encontramos ante una breve analepsis:

En alguna parte con árboles y con horizontes profundos, contra una marina crepuscular, él le hizo una cofia con un poco de espuma y, hábil dentista, le incrustó diamantes de sonrisa entre los dientes menudos y fuertes (p. 7).

Hasta ahora hemos encontrado en el texto otras breves analepsis, pero no resultan significativas para la historia. A ésta la destacamos por tratarse de un recuerdo que determinará las acciones futuras de Ernesto, que saldrá del café a seguir a la mujer. Es, pues, este recuerdo, un estímulo o generador diegético que condicionará la conciencia del narrador-personaje y en última instancia lo conducirá a buscar a la mujer cuyo marido lo baleará.

El **capítulo 5** (pp. 8-11) lleva en el título la prolongación de la analepsis señalada: “Espejo hacia atrás”. La analepsis, ahora sí, será casi completa a lo largo del capítulo. Ésta nos remite a una ciudad cerca del mar y a una época anterior de la vida de Ernesto. Este capítulo permite trazar un mapa de los lugares en los que ha estado Ernesto en el marco de nuestra historia. La novela empieza *in media res*, en la ciudad de México. Pero antes, Ernesto ha vivido en Pachuca —donde se ubica la casa paterna— y ha estado en esa playa convaleciente, “un mes íntegro de la renta paterna” (p. 8). En este capítulo se hace una descripción del viaje terapéutico, del puerto, de la playa y, poéticamente, del estado del alma del personaje que percibe y siente el frío y el mar. El capítulo se unirá al siguiente mediante un procedimiento de eslabonamiento o encabalgamiento similar al que apreciamos entre el 1 y el 2. El capítulo 5 habla de esa mujer del pasado al principio y al final del mismo, con la larga digresión señalada. El capítulo 5 termina con las siguientes palabras:

Y, como el paisaje, el alma de esa mujer, pequeñita, sentimental y lastimosa, y por contraste al paisaje su figura, que era la primavera adelantada (p. 11).

El **capítulo 6** (pp. 11-13), “Eva”, está unido al anterior mediante el comienzo:

Ahora, esbozado ya el fondo, le es muy fácil reconstruir por completo ese rostro. Toda esa mujer y el prólogo de una historieta interrumpida y olvidada (p. 11).

Se trata pues de un procedimiento de encabalgamiento que se da de manera constante entre otros capítulos. En este caso se parte de lo general (la figura) a lo particular (el rostro). En el capítulo 6 se trata del encuentro con Eva y se informa, mediante un recurso a la ironía, del lugar de donde procede (San Luis Potosí) y de la manera en que el narrador-personaje se relacionó con ella.

El **capítulo 7** (pp. 13-14), “Sus manzanas”, se liga a través del título a una de las características que se derivan del nombre de Eva. Se observa aquí una organización textual que conduce, de una manera absurda, a una reflexión moral que implica que se filtre aquí y se hable de “una nube en forma de manzana o de Juno” (p. 12) que resulta un adelanto simbólico de la novela. Es interesante notar que aquí se unen dos símbolos que estarán determinados por el pecado o la traición: la nube y la manzana. De la misma manera que ya señalé, el capítulo 7 se une al 8 mediante un encabalgamiento. Cabe decir que estos eslabones son importantes para que podamos apreciar que una novela que en una primera lectura (y en una segunda, y acaso en una tercera) parece sumamente fragmentada, tiene efectivamente puntos de unión que le dan coherencia.

El **capítulo 8** (pp. 15-16), “Su lexicología”, permite seguir hablando de Eva. Se presenta una digresión más para señalar las dificultades de comunicación existentes entre los hombres y las mujeres. Se comienza a mostrar la confusión y la mezcla entre las mujeres que Ernesto conoce: “ se parecía a Elena, tan poco a Ofelia!” (p. 15), que es significativa. Luego se regresa al tiempo del café y nos salimos de la analepsis, no sin antes ser enterados de que Eva desapareció al día siguiente: “Sigue una laguna en su recuerdo [...] Ahora, allí enfrente, se acentúa su parecido con Elena” (pp. 15-16).

El **capítulo 9** (pp. 16-18), “El espionaje”, cuenta la salida de Ernesto del café para seguir a la que *cree* (no podemos olvidar que la incertidumbre es constante) la Eva que conoció y a su pareja por las calles de México, por la noche, lo que le permite una descripción que equipara la soledad de la noche con su estado interior, que es patente en las siguiente citas:

Continúa en él, vicioso masoquismo, el de seguir en pos de algo, de alguien (p. 17).

Y la amargura de sentirse despierto y desbordado de cosas profundas, agua negra de las cisternas, hermana bastarda del agua nieve de los volcanes... (p. 17).

Deseoso de encontrarse a un amigo que le presente de nueva cuenta a la mujer, a Eva, si es que lo es, Ernesto ronda esa noche y otro día. El capítulo concluye con

otro encabalgamiento: “Nada ese día, ni el siguiente, hasta el sábado, preñado de maravillas” (p. 18).

El **capítulo 10** (pp. 19-20), “El sábado”, es otra una digresión que incluye también referencias a las nubes. Luego de describir la tarde y el ocaso, cuenta cómo se mete a un cine, siguiendo a la mujer que por fin ha podido encontrar.

En el **capítulo 11** (pp. 20-22), “El encuentro”, Ernesto se da cuenta de que no es la Eva de su recuerdo, sino simplemente la mujer que vio en el café, pero entablan un diálogo que continuará en el siguiente capítulo. El narrador-personaje habla del ideal femenino, que es lo que realmente persigue.

En el **capítulo 12** (pp. 22-25), “Film de ocasión”, hay una pausa larga que describe la película que miran. Eva informa que “es casada y su marido es Otelo” (p. 22). Sin embargo, mediante un salto en el espacio y en el tiempo los vemos luego “en el hall de un hotel cosmopolita” (p. 24).

El **capítulo 13** (pp. 26-27) es el final de la primera parte. Se llama “Notas de policía”. Ernesto y Eva se encuentran fuera del hotel y un hombre, el esposo engañado, el que acompañaba a la mujer en el café, le dispara a Ernesto. El paso a la primera parte termina con las siguientes palabras, que permiten deducir otra oposición importante: **luz/oscuridad**:

Verá mañana, en los periódicos, si supieron los otros con exactitud lo que ha sucedido... ¿Se ha apagado otra vez la luz? (p. 27).

Llama la atención la importancia que le concede el narrador a lo que sepan los demás, inscrito en esa oposición **ocultación/revelación** que ya anotamos arriba.

La segunda parte, “II. Ixión en el Olimpo”, comienza con el **capítulo 14** (pp. 28-30), “Nacimiento”, título que da cuenta de una metamorfosis en la vida del personaje. Ernesto se encuentra convaleciente. Este capítulo revela otra oposición importante: **vigilia/sueño**, que a su vez remite a conciencia *vs.* inconciencia. El narrador-personaje se entretiene en explorar las sensaciones físicas que le provoca el estado en que se encuentra. Reconoce, por “el olor de su sexo” (p. 29), la presencia de una mujer, pero sigue sin abrir los ojos, envuelto en una pausa, hasta que al final del capítulo se decide a hacerlo. La mujer que lo cuida exclama: “— Ya...!” (p. 30), con lo que se abre el siguiente capítulo.

Con la expresión “Es Elena”, comienza el **capítulo 15** (pp. 31-33), llamado, precisamente, “Elena”. La cercanía y proximidad de elementos permite reconocer la importancia que le da el narrador a este personaje. Mediante una analepsis, el narrador describe su noviazgo con Elena, con quien podía comunicarse mediante los ojos, “los espejitos gemelos” (p. 31), sin palabras. Hacia el final del capítulo se regresa de la analepsis y Ernesto se sumerge de nueva cuenta en el sueño.

El **capítulo 16** (pp. 33-36), "Lecturas, retratos", permite la aparición de Rosa Amalia, otro de los personajes principales, que es la que precisamente lee, hecho éste que será significativo y que explica en parte el título del capítulo. Vuelven las analepsis para contar otra parte del noviazgo con Elena, pero enfocadas ahora en señalar las características de Rosa Amalia. La lectura del periódico permite que el narrador-personaje exprese sus percepciones respecto de lo social, por lo cual será importante para nuestro análisis:

Con su voz dulce, delgada, está leyendo las grandes letras negras en que el periódico dice sus cosas graves, pesadas, más negras que las letras. El mundo le llega a Ernesto empequeñecido, primero, por la mezquindad de los sucesos, y también regocijado por la modulación con que Rosa Amalia colabora [...] Los editoriales quisieran hablar con voz ronca y solemne sus discursos incontestables [...] en que la cuestión social es una frágil señorita entretenida y los hombres que sobre ella disputan unos simpáticos comediantes... (p. 34).

Ernesto comienza a preguntarse si ama a Elena todavía, y piensa también en el tío Enrique, quien, como sabremos después, es ahora esposo de Elena.

El **capítulo 17** (pp. 36-38), "El ángel Ernesto", es una construcción mental del personaje. Se cuenta cómo aparece ante él, precisamente, el ángel Ernesto, que es el padre muerto del narrador-personaje y que significa la manifestación de la conciencia, de la moral, así como la presencia más clara de elementos autobiográficos del autor. Esta aparición de un doble distorsionado de Ernesto, que "le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con el tío Enrique" (p. 38), le permite también recordar a la madre, muerta antes que el padre, como una figura amable y protectora que, sin embargo, han perdido ambos: padre e hijo.

El **capítulo 18** (pp. 39-40), "Unas palabras del autor", es una irrupción del autor, lo que significa otro desdoblamiento. Aquí se ensaya una explicación acerca de los principios estéticos que guían la composición de la novela y la evolución "de la nada al hombre, pasando por el fante" (p. 39) del personaje Ernesto.

El **capítulo 19** (pp. 40-42) sigue a cargo del autor. Se denomina "Pachuca" y es precisamente una descripción, muy poética pero muy cruda, de esta ciudad de provincia, de sus mineros, de su cielo, del estado de ánimo que provoca.

En el **capítulo 20** (pp. 43-44), "La víctima", el autor continúa hablando de Pachuca:

No hay ninguna ciudad más agria. Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela. Vislumbro que el terror, un terror ancestral, natural, ya fisiológico, es el complejo sumergido decisivo en sus habitantes (p. 43).

Asimismo, hay otra irrupción más del autor, que explica cómo hablar de Pachuca es una justificación para dibujar a sus personajes de la manera en que lo hace y prolonga el diálogo autor-lector que ya ha establecido.

En el **capítulo 21** (pp. 44-47), que se llama “Rosa Amalia”, regresa la voz del narrador-personaje, y sirve precisamente para describir a Rosa Amalia, pero también para contraponerla a Elena y para mencionar la figura paterna del tío Enrique e imaginar cómo será el amor entre éste y Elena. Se cuenta, mediante analepsis, que Ernesto abandonó a Elena sin una palabra de disculpa. También se dará el encabalgamiento entre capítulos, pero esta vez cabe una observación importante: el capítulo siguiente, el 22, a pesar de ser parte de la novela, funciona como un documento redactado antes por Ernesto, y aparece aquí como si fuera transcrito. El encabalgamiento funciona así, evidente por los puntos suspensivos:

Era literatura su noviazgo. Lo prueba que luego, muchos años luego, cuando le fue a alcanzar quién sabe adónde la noticia de esta boda increíble, sólo se le ocurrió la fuga goethiana de escribir un desahogo enrevesado. Lo recuerda puntualmente, se llamaba... (p. 47).

De modo que esta “fuga” le da al mismo tiempo el nombre al **capítulo 22**, “Elegía en espiral” (pp. 47-52) y al texto redactado en el pasado. Estamos ante el capítulo más extenso de la novela, que a su vez tiene nueve subdivisiones, indicadas por la tipografía en versales y por un blanco tipográfico:

LA CURIOSIDAD, LA VENTANA, EL DISCURSO, EL SERENO, INTERIOR, EL RETRATO, LA TRAGEDIA, PARÉNTESIS DECLAMATORIO Y LA ELEGÍA.

En **LA CURIOSIDAD** habla de la muchacha que se murió para él —notemos que la muerte se equipara al matrimonio, en consecuencia— por lo que lo que le atribuye al personaje femenino es curiosidad por el matrimonio; curiosidad, no amor.

En **LA VENTANA** nos encontramos con una analepsis que recuerda la forma en que Ernesto iba a noviar con Elena, con una reja —separación— de por medio.

En **EL DISCURSO** se sugieren los diálogos que Ernesto y Elena sostenían como enamorados.

En **EL SERENO** se habla de esta figura, hoy en desuso si no extinta, del cuidador que rondaba las calles e interrumpía a los enamorados.

En **EL INTERIOR** se describe la habitación, la sala, en la que se encuentra Elena, llena a los ojos del observador Ernesto de figuras simbólicas.

En **EL RETRATO** se habla de la posibilidad de retratar a Elena de la ventana a la calle o de la ventana a la sala, esto es, según un punto de vista que para una revisión espacial es útil y significativa. Hace una pausa describiendo al personaje femenino.

En LA TRAGEDIA, después de seguir contando detalles de las pláticas que solían sostener, Ernesto indica que Elena se casó “y no con el de afuera, sino con otro que llegó por dentro, como Dios manda” (p. 51).

En PARÉNTESIS DECLAMATORIO sintetiza el matrimonio de Elena y surge una mención autoral más, ahora refiriéndose a “*El impertinente*, novela jamás concluida de G. Owen” (p. 51), con lo que el autor se cita hipotéticamente a sí mismo, en otro indudable juego de espejos.

Con LA ELEGÍA finaliza el capítulo, y hace referencia una vez más al matrimonio equiparándolo con la muerte simbólica de Elena.

El capítulo 23 (pp. 52-54), “La nube”, está vinculado por sus primeras palabras con el anterior: “Falsa, esta elegía” (p. 52), y en un regreso súbito al tiempo de la historia, es decir, al tiempo de la convalecencia y no al del recuerdo se entrega a la divagación y se determina a poner en marcha su plan: proponer a Elena que lo visite en el cuarto de estudio a la media noche. El título del capítulo se relaciona con la confusión del mito de Ixión, quien tomará a una nube, Néfele, creyendo poseer a Hera. Hace la propuesta, aunque de inmediato siente una decepción anticipada.

El capítulo 24 (pp. 54-56), “El cuarto de estudio” nos indica una vez más la continuidad capitular. Se trata de un monólogo interior en el que observa el cuarto y recuerda el uso que le daba en otro tiempo, en una larga pausa.

En el capítulo 25 (pp. 56-59), “La mano de Júpiter”, se cuenta con suspenso la llegada de la mujer, que resultará ser Rosa Amalia. Opera una vez más la yuxtaposición entre las figuras femeninas. Describe las propiedades de la belleza física de Rosa Amalia en ese momento.

En el capítulo 26 (pp. 59-62), “Ixión en el Tártaro”, Ernesto no se atreve a desmentir a Rosa Amalia, quien le cuenta que lo quería desde antes. Ernesto se resigna a casarse. Hay un salto temporal indeterminado que se indica con un renglón solitario luego de su encuentro con Rosa Amalia: “Pausa, una gran pausa” (p. 61). Inmediatamente después, en el siguiente párrafo, nos encontramos con la oración “Es su esposa”. Luego pasa a la queja: “Ay, Elena insalvable, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas” (p. 61).

Las siguientes son las palabras finales de la novela, que son una digresión explicativa que funciona a manera de epílogo:

Se serena un poco. Es un consuelo pensar en que nada se nos da, no conocemos nada en efecto. De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con si figura... (p. 62).

Marco

Entendemos por marco “el límite que separa un texto artístico de un no texto”.² Este límite es el que nos indica de manera clara dónde principia y dónde termina una obra de arte, especificando que todo lo que queda fuera de este límite no forma parte de la estructura de la obra. Todo lo que constituye el texto forma un campo semántico bien delimitado y único, cuya organización particular, oposiciones sintagmáticas y yuxtaposición de elementos significativos le dan su carácter artístico. Todos estos elementos, organizados desde el punto de vista de cualquier otro lenguaje (no artístico), como el periodístico o el filosófico, podrían dar lugar a otro texto, pero de carácter eminentemente distinto. Incluso, puede afirmarse que la organización y los alcances de una obra literaria son imposibles para cualquier otro lenguaje,³ y apenas se le aproximan los de alguna otra manifestación artística (como el cine o el teatro).

Si el texto artístico, y específicamente el verbal, posee un lenguaje con un código específico y de grandes alcances interpretativos —dada su capacidad de representar “un modelo finito del mundo infinito”, una *modelización* (Lotman: 262-263) de todo un universo—, vale la pena entonces conocer cómo se configuran los límites de estos textos y su importancia significativa de acuerdo con una cultura o un periodo dados.

El marco físico (espacio)

El marco físico de *Novela como nube* es de 62 páginas en un formato menor a la media carta en la edición que manejamos. Es, por lo tanto, una novela breve. Todo lo ajeno a dichas páginas, incluso este trabajo, no corresponde a la obra. Nos atenemos al texto y sólo al texto, aunque para interpretarlo tengamos que recurrir a información extratextual que le provee de significados, sobre todo tratándose de un autor como Gilberto Owen, cuyo autobiografismo en sus obras ha sido ya señalado. (Segovia, 1979: 57; García, 1999: 362-365; Beltrán y Ramírez, 2005: 216-219).

Cada capítulo se encuentra separado del que le sigue únicamente por dos espacios tipográficos, lo que subraya la continuidad, lo que no ocurriría si éstos estuvieran en página aparte. Así, los editores en las tres ediciones de *Novela como nube* disponibles (Owen, 1979, 1990, 2004) (no fue posible consultar la edición príncipe) han querido indicar la liga entre las partes que la constituyen. Cabe señalar que Owen preparó junto con Josefina Procopio la edición de sus *Obras*, aunque murió antes de verlas publicadas, lo que permite suponer que esta continuidad era también deseada por su autor. Además, la propia novela nos indica este deseo:

² Todas las citas de Lotman provienen del libro citado, por lo cual sólo haremos indicaciones al autor y a la página de referencia del siguiente modo: Lotman: 261.

³ Cf. Lotman, pp. 299-305, donde se ocupa de la especificidad del mundo artístico.

Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí [los pedacitos de prosa de color y clase diferentes], hilo que no quisiera yo tan frágil... (p. 39).

¿Y cómo se logra reforzar este hilo? Pues mediante la continuidad en el orden del texto ya señalada. Asimismo, colaboran a este efecto los encabalgamientos de capítulos ya anotados en la descripción de la organización narrativa.

Parte del marco físico es también la separación en dos partes de la novela. La división en dos es significativa. En este caso la edición sí remite a una página aparte, lo que subraya la escisión entre las dos secciones, tanto argumental como espacialmente, como ya vimos. Las frases “en su otra vida” y “su vida anterior”, ambas en el capítulo “Nacimiento”, en la p. 29, subrayan este antes y después en el marco que se traza como una línea divisoria entre las partes. Recordemos que, de acuerdo con Lotman, según tracemos la línea del marco, un elemento es o no estructural (Lotman: 262).

El análisis de este marco físico permite deducir una vez más la oposición **urbano/provinciano** ya apuntada arriba, puesto que las dos partes separan lo que ocurre en la ciudad de México, identificada con la vida intelectual, la vida con los amigos y los cafés, y lo que ocurre en Pachuca, identificada con la vida sencilla y el aburrimiento. Veremos que esta oposición será fundamental para entender el problema de la identidad del narrador-personaje, puesto que se percibe una paradoja en la elección del tipo de vida que quisiera vivir, en compañía de una mujer. Así, Rosa Amalia señala en las palabras que dirige a Ernesto:

Por eso ahora que te traje el tío, que Elena ya no te amaba, *que los de México ya no te retenían* consigo, que esa historia que no quiero saber te hace encontrar grato el *venir a enterrarte entre nosotros*, sentí que te podía yo ganar, Ernesto, y me has hecho hoy muy feliz, muy feliz... (p. 60).

Las cursivas permiten destacar esta oposición y deducir que vivir en México significa de alguna manera estar vivo, mientras que estar en Pachuca significa estar enterrado. En otra parte, mientras Ernesto recuerda a Eva, piensa extrañamente en Ofelia:

Sólo flotan en el aire delgado aspiraciones sencillas: pasear por una plaza de pueblo, oyendo la serenata del brazo de Ofelia; estar casado, tener hijos y ser asmático para roncar tan recio, tan recio, que, por la noche, se reconozca en él, Ernesto, por su manera de roncar, al hombre más prominente del pueblo... (p. 19).

La búsqueda de identidad incluso se subraya de una manera humorística identificada por los puntos suspensivos propios de los sueños. Ernesto, luego de ima-

ginar según lo citado, piensa: “Ser presidente municipal...” (p. 19). Ésta es la paradoja: la vida intelectual de México no le llena, y busca en las mujeres llenar el vacío que deja el tedio y el aburrimiento. Aunque conoce a Eva, una mujer que podría ofrecerle cierta relación de orden un tanto más intelectual (cf. pp. 11-13), ésta se va, y Ernesto encuentra el amor en una mujer suburbana también como lo es Elena, en la segunda parte de la novela. Por esto, quizá, Ernesto acepta el destino trágico que significa casarse con Rosa Amalia. El personaje está escindido, sin un lugar en el que pueda plenamente *ser*.

Si al ser espacialmente limitada, la obra de arte representa un modelo del mundo ilimitado, podemos concluir que el marco de *Novela como nube* sirve para representar en su espacio físico y temporal la búsqueda de identidad y su vinculación con las relaciones amorosas de una parte significativa del mundo, un universo, un conjunto amplio y común. El proceso de desgaste que lleva al abatimiento del personaje, a su rendición, es algo que no pocas personas han vivido, viven o vivirán dentro de la cultura a la que pertenecemos, la occidental. Nuestros modelos culturales de identidad y amoroso son explorados en la novela mediante un lenguaje artístico y nos ofrece uno de los múltiples posibles desenlaces que los códigos de conducta humanos imponen a la vida de miles de personas.

Es importante hacer notar que la delimitación enmarcada estará directamente relacionada con la categoría del espacio. El hecho de que el desarrollo de la novela suceda entre la ciudad de México y la de Pachuca abre una distinción de oposición fundamental. Los códigos son comparados en la segunda parte de la novela en un conjunto diverso. No son iguales las posibilidades urbanas que las más tradicionales pueblerinas. La ciudad, sin duda, ofrece una mayor distensión y una nueva óptica de las relaciones amorosas, sobre todo si consideramos que este texto fue publicado en 1928. Los códigos morales que los atraviesan presentan diferencias importantes e interesantes para la semiótica cultural o semiología.

A continuación analizamos algunos de los espacios más significativos de *Novela como nube*, sin pretender hacerlo de una manera exhaustiva. La selección destaca los espacios que subrayan de alguna manera la carencia y la consiguiente búsqueda de la identidad del narrador-personaje que se vinculan a un deseo amoroso que no se satisfará.

La calle. Un espacio de transición por antonomasia es el de la calle. Como hemos visto, la novela inicia con el narrador-personaje caminando por una calle (no sabemos cuál) de la ciudad de México, rumbo al café. De la calle, que es un espacio abierto, y que en este caso se transita en soledad, Ernesto se desplaza al café, semi-cerrado y público, donde se encuentra con sus amigos, es decir, el personaje busca cambiar su estado de soledad por uno de compañía, aunque se trate de compañías que califica dos veces a lo largo de la novela como “horribles”.

En la calle, "Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos. Se ve pequeñito" (p. 3). Así, su andar lo hace verse disminuido, con toda la carga semántica que este adjetivo entraña y en la que, por obvia, no abundaremos. Hay, desde luego, un efecto óptico que es también un recurso de la vanguardia, pero también hay uno simbólico, sin duda más importante. Los espejos, aunque sean los del calzado, reflejan el estado de conciencia del personaje. Podemos asociar, pues, la calle a este estado de soledad, de pequeñez, de desvalimiento y de falta de seguridad existencial.

Ya en el café, el narrador-personaje reflexiona acerca de la luz que sale del establecimiento "a las calles sordas y apresuradas, ferrocarriles sin freno y sin fin hacia los campos" (p. 5). La expresión, desde luego, pertenece a la vanguardia, y está cercana al estridentismo. Pero más que su factura estética, lo que interesa resaltar aquí es esta adjetivación que connota lo negativo: *sordas*, por tanto, espacio de incomunicación, al que es posible hablarle o gritarle, pero que no ofrecerá respuesta. Las calles se cierran a nuestro llamado y se vuelven indiferentes a los llamados humanos; *apresuradas*, que no ofrecen tranquilidad, paz, sino movimiento, falta de permanencia y, por extrapolación, de identidad. La calle no permite la pertenencia, es un espacio que desplaza, y donde hay desplazamiento no hay identidad. El ser humano se identifica en su casa, *es* en su casa. En la calle no se encuentra. Las calles son ferrocarriles, artefactos diseñados para desplazar, para mover, para no permitir la permanencia. Y este desplazamiento con el que se asocian las calles es también "sin fin", eterno. La soledad a la que condena la calle es quizás una de las razones por las cuales Ernesto aceptará casarse con Rosa Amalia y así, castigarse. Quizás haber experimentado esta soledad de las calles le haga menos hostil a nuestro narrador-personaje el castigo del matrimonio.

Luego de la analepsis que va del capítulo 4 al 8, Ernesto sale del café de nuevo a la calle. Ahora "le parece desierta, deformada, redonda, en su centro la pareja" (p. 17). Ahora, además de continuar con nuestro campo semántico connotador de soledad (*desierta*), aparece *deformada*, es decir, que presenta una irregularidad o anomalía. (*El Pequeño Larousse Ilustrado 2003*: 320) Lo irregular produce desazón a quien busca la regularidad de la identidad. La redondez apoya la idea de lo "sin fin", pues el círculo, lo redondo es símbolo de lo infinito.

En la misma página se lee que en la calle

Los hombres se deslizan a su lado rápidos, tan nocturnos, tan cabizbajos, disfrazados de poemas de Poe. Se respira densamente el heroísmo de ser hombre (p. 17).

En la calle existir, ser hombre, se vuelve algo heroico. En la calle, también, pueden darse los encuentros. En la calle *se busca*. Pero a veces los encuentros no son afortunados.

Y luego se queda en la noche con ese sentimiento trágico de la vida que tienen los perros callejeros que se aficianan a un noctámbulo y lo escoltan hasta su casa, y sufren la tremenda injusticia de un portazo en el rabo (p. 17).

Los perros *callejeros* buscan compañía y la ofrecen, pero no siempre serán correspondidos. De alguna manera, buscan identidad, identificarse con alguien, es decir, *buscan ser* vinculándose con alguien, tal como hace el narrador-personaje. De la misma manera, Ernesto buscará que un amigo providencial le presente en un encuentro casual, en la calle, a la mujer en la que cree ver a Eva. Este espacio de transición que es la calle funciona como tal cuando da paso a Ernesto al café, pero también al cine, donde conocerá a la nueva Eva, con quien se irá a un “hotel cosmopolita”. Al salir de éste, al día siguiente, Ernesto recibirá en la calle el balazo que lo mandará, metafóricamente, al otro mundo. Por último, vale la pena señalar que la calle está asociada en esta primera parte de la novela a la noche, a lo oscuro. Cada que se recorre es de noche o está a punto de serlo, como en el capítulo 10.

El café. Algo que resultó muy satisfactorio para nosotros fue encontrar las referencias a la vida real que Owen hace en su novela. Así como se detectó la anécdota sobre la manera en que conoció a Jorge Cuesta se pudo identificar el café real que presta su espacio a la novela. Se trata del Café América, cercano a la preparatoria donde Owen y Cuesta cursaron estudios. Cuenta Owen:

Yo no volví a aquella ni a ninguna otra cátedra, y Cuesta se fue a estudiar ciencias químicas, pero desde esa tarde aquel muchacho [...] y yo, empezamos a vernos casi diariamente, en la biblioteca, en nuestras guaridas de estudiantes (en mi caso ya de simple estudioso) o en aquel oscuro café *América*, al que las bromas estudiantiles hacían parecer como si siempre acabara de pasar por allí el candoroso padre Brown —sal en la azucarera, cuadros colgados al revés, reloj atrasado para prolongar la velada (Owen, 1979: 241).

Compárese ahora con el texto de la novela:

Su preferencia por ese café. Mana una luz, aparte de la metafórica, que se llueve de los espejos [...] Si las frutas están en la cornisa, el salero estará lleno de azúcar. Se adivina el paso del padre Brown (p. 5).⁴

⁴ El padre Brown es un personaje de ficción creado por Chesterton. Es el protagonista de unas cincuenta historias cortas recopiladas posteriormente en cinco libros. Es un sacerdote católico de apariencia ingenua cuya agudeza psicológica lo convierte en un formidable detective que suele resolver los crímenes más enigmáticos, atroces e

Es evidente la identificación de estos lugares y, al mismo tiempo, del protagonista, Ernesto, con el autor, Gilberto.⁵ Si bien esta identificación no puede hacerse en rigor, porque no está ahí el nombre de Owen, sin duda el procedimiento permite poner el subrayado en esta parte de la novela. El café es un lugar de reunión, público, de esparcimiento. El narrador-personaje habla de su preferencia por ese café, de donde mana una luz “aparte de la metafórica”. Al asociarse con la luz se asocia al conocimiento, a la vida intelectual que se vive en la ciudad de México. Ahí, sus amigos le leen a Ernesto sus comedias antes de estrenarlas. Sin embargo, en ese lugar “El hastío empieza a derramar sobre el techo la leche embotellada en el cigarro” (p. 5). Es decir, Ernesto no se siente lleno, identificado, satisfecho. Incluso se pregunta, líneas arriba: “¿Aquí también, el miedo? No; engolfarse en el vacío gustoso, olvidado de ella, la suburbana”. Esto es, el café pretende ser para Ernesto un lugar donde busca apagar el reclamo de su conciencia, sin conseguirlo. Y aunque “Sus miradas untan de amor todos los rostros conocidos”, en un intento de integrarse, allí está “la réplica del Ojo”, que simbolizará (nótese la mayúscula inicial) la conciencia.

En el café, Ernesto recuerda a Ofelia, en medio de las pláticas de sus amigos, a quienes no atiende, sumido en sí mismo, en un franco narcisismo. Esto es, el café empieza a funcionar como un lugar donde se siembran en Ernesto, al mismo tiempo, el sentimiento de culpa por Ofelia y el deseo de aplacar esta culpa cambiando al recuerdo de Eva, que lo sustituirá. En el café, Ernesto verá a la que creará Eva, una antigua mujer de su pasado. Por tanto, el café cumple con su función de ser lugar de encuentros, pero éste será una ilusión más: no se trata de la Eva de su recuerdo, sino de una mujer distinta que lo pondrá al borde de la muerte. Esto es, de alguna manera, una anticipación simbólica o proléptica del engaño que sufrirá con Rosa Amalia, tal como Ixión se engañó con Néfele.

Luego de la larga cadena de analepsis en forma de recuerdos, Ernesto saldrá intempestivamente tras la mujer a la que cree Eva, quien sale con su marido.

El cine. Las referencias cinematográficas en *Novela como nube* son frecuentes. Se menciona a Mr. Keaton, a Wallace Beery, a Chaplin. Dado que estamos ante narrativa de vanguardia, no es de extrañar que este espacio cumpla funciones

inexplicables gracias a su conocimiento de la naturaleza humana antes que por el razonamiento lógico.

⁵ Cualquier semejanza fonética no es mera coincidencia, si tomamos en cuenta la clave que la propia novela ofrece en la página 46: “¿Cómo será el amor de Elena y el tío Enrique? Imagina la novela con facilidad, pero recuerda que ya la escribió Pérez de Ayala. Tigre Juan, tío Enrique: el mismo número de sílabas fonéticas ¿el mismo significado? Pero Colás... Eduardo... no, no resulta”.

significativas, en una época en la que comenzaba a despertar esa fiebre que sembrará íconos e ideologías. El cine es un espacio donde los sueños tienen lugar. Hollywood empieza a sustituir a la religión en su oferta de fantasías. No sabemos si Ernesto ha seguido a esta “segunda Eva” al cine, el sábado, puesto que al salir del café y seguirla se dio cuenta de que vivía cerca de su casa. Luego de ir divagando y soñando por la calle con una vida sencilla, “estar casado, tener hijos”, y hasta con “Ser presidente municipal...” (p. 19), Ernesto se encuentra con el cine, que abre “su refugio engañoso”. (p. 20) Subrayemos el adjetivo. Subrayemos también que se trata del sábado, puesto que más adelante, en la segunda parte de la novela, este día se asociará a las aventuras con las mujeres, y a aventuras nocturnas: “Recuerda el olor de otras mujeres, los sábados [...] le hacían saborear el inocente licor de lo único limpio que gustaría, después, en la noche sabatina” (pp. 29-30). En el cine tiene lugar uno de los pocos y breves diálogos de la novela. Al encontrar un sitio vacío se excusa:

—Señorita, perdóneme, mil perdones, por poco...

—Usted habría salido perdiendo, mire (p. 20).

Aquí hay un guiño al lector, de esos que pueden pasar fácilmente desapercibidos, pero que dan idea del perfecto control del autor sobre los materiales de su obra. Veamos: “Por fin. Un sitio vacío ¿Vacío?” (p. 20). Este cuestionamiento, si lo analizamos con calma, por supuesto que remite a una oposición **vacío/lleño** en términos de espacio, pero también en términos psicológicos: alguien puede sentirse vacío en oposición a sentirse pleno. Y en este punto, con lo que hemos visto, ya podemos darnos cuenta del significado que cobra, puesto que Ernesto está *buscando* en ese lugar, en esa mujer, satisfacer quizás, aunque de manera equivocada, las “aspiraciones sencillas” que ya señalamos. Las palabras de la mujer también están medidas: de cualquier modo, aunque Ernesto no se haya lastimado con el alfiler del sombrero del que ella le advertía, a la larga salió perdiendo con el balazo que ganó.

El cine es un espacio en penumbras, oscuro, con lo que se abre la oposición **luz/oscuridad** una vez más. También es un espacio que permite ver otros mundos, aunque sean ficticios. En este lugar tiene lugar una ficción dentro de la ficción que es la novela, esto es, estamos ante un segundo plano ficcional. Y como es el lugar en el que ocurren los sueños, gracias a no sabemos qué mecanismo, Ernesto seduce a la mujer y la lleva al hotel. El cine, pues, propicia, de alguna manera, el deseo de aventura, ése que tan fervorosamente buscó Owen a lo largo de toda su vida.

La casa del tío Enrique. Al iniciar la segunda parte de la novela, en el capítulo “Nacimiento”, Ernesto “vuelve a nacer”, metafóricamente, en la casa en que nació en el tiempo “real” de la novela, pues la casa, se nos indica, fue del padre de Ernesto antes

de ser del tío. Así, vemos que la figura paterna empieza a identificarse por sustitución con el tío Enrique. Son significativas las palabras iniciales de esta segunda parte:

Al despertar, queda abrumado por el peso de tantos recuerdos de su sueño, más grávidos aún por el desorden, que los hace apretarle, desequilibradamente, en sólo algunos trechos de su memoria (p. 28).

Aunque estos recuerdos seguramente se referirán a los sucesos pasados (Ernesto no sabe aún dónde está), sí se puede decir que esta segunda parte estará vinculada al pasado, incluso más que la primera, que tiene su cadena de analepsis. Barthes define: "RECUERDO. Rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en el discurso amoroso" (Barthes, 1993: 212). Luego de un largo monólogo, Ernesto abre los ojos y lo primero que ve es a Elena, y de inmediato comienza una analepsis de su noviazgo con ella. Después, luego de que ha dormido y despierta por segunda vez, se dice que Elena "se ha retirado a un rincón a coser" (p. 33). Esta marginación, estar en el rincón, empieza a insinuar, también de la manera sutil y elegante del autor Owen, un alejamiento de Elena a favor de Rosa Amalia, que en este capítulo se coloca en primer plano. En este punto, entra a la habitación (su antigua habitación) la luz del sol. Es entonces cuando Ernesto comienza a fraguar en su mente su futura debacle. Está otra vez *buscando* algo, a alguien... Comienza a preguntarse si la ama todavía. Esta casa logra para el narrador-personaje ser calificada como hogar. Y esto ocurre, quizás, debido al recuerdo de su madre. Inmediatamente después, de una manera genial, aparece el espejo:

Le irrita esta infidelidad del espejo, tan insospechada, que quién sabe qué rostro reflejaría ahora si Ernesto lo mirara. ¿A quién se parecerá con estas vendas? ¿A Apollinaire? Siente una necesidad casi física de saberlo, pero si pide un espejo se reirán de él las dos muchachas (p. 36).

Ernesto prevé una distorsión en su apariencia. Se siente, por tanto, distinto. Y el buscar su identidad le parece digno de risa para las muchachas. ¿El miedo al ridículo es en realidad miedo a que lo vean buscarse? La casa tiene teléfono, lo que permite la comunicación día a día con el tío, que está en el Real, es decir, en la mina, de donde viene todos los sábados. Nótese que ahora los sábados, en lugar de encuentros con las mujeres, son los días de encuentro con el tío Enrique.

Nos permitimos una digresión, que quisiéramos se considerara totalmente fuera del análisis, para señalar un aspecto extraño de la novela en relación con estas llamadas telefónicas. Veamos:

Esta tarde ya pudo hablarle él mismo, y su voz, adelgazada por la distancia, era fina como voz de mujer. Ernesto, en esa a manera de oscuridad de la ausencia, lo sentía cerca, como si estuvieran en una como alcoba nocturna, muy juntos, y tuvo que hacer un esfuerzo, dominándose, para no susurrarle palabras enternecidas (p. 44).

Hasta ahora no hemos encontrado alguna fuente que hable de una posible homosexualidad reprimida por parte de Owen que pudiese estar filtrando en la novela, y en el propio texto no hay nada que le dé soporte al lanzamiento de una hipótesis como ésta. Sin embargo, se menciona mucho la cercanía de Owen con Villaurrutia, sin que se afirme que hubiera algo más que amistad entre ellos, pero una homosexualidad reprimida podría ser la causa, en términos psicológicos, de una eterna búsqueda de identidad. Y como ejemplo, basta el de Jorge Cuesta.

La casa también tiene un jardín, al que sale Ernesto y, donde, *en la oscuridad*, ha planeado ya acercarse a Elena y proponerle ir al cuarto de estudio a hablarle de amores. El jardín es el espacio de los enamorados por antonomasia (recordemos que Zeus y Hera se casaron en el jardín de las Hespérides, y que Francesca y Paolo, besándose en un jardín, se condenaron, por la infidelidad de ésta, al tormento eterno en que los puso la *Comedia*), por lo que no es extraño que sea ahí donde Ernesto haya terminado de fraguar su intento de traición al tío Enrique. El jardín tiene una fuente a la que Ernesto se asoma para encontrarse con un doble de sí mismo, como Narciso. Al volver a la casa, es decir, luego del paso de lo abierto a lo cerrado, en el zaguán —espacio de transición que ahora lo llevará a la ruina debido a la oscuridad en que se halla y que no le permite distinguir a Elena de Rosa Amalia— Ernesto hará la proposición a esta última para que lo encuentre en el cuarto de estudio.

Pachuca. Pachuca le merece a la instancia narrativa, o autor —aquí la irrupción deliberada del autor nos permite nombrarlo—, los calificativos más acerbos. Se trata de un mecanismo de la instancia narrativa para ir dándole los tintes más terribles a su futuro castigo, que será quedarse en esa ciudad casado con Rosa Amalia, castigado por su deseo de transgresión de las normas. No podrá alguien con las inquietudes intelectuales y artísticas de Ernesto o del autor sentirse cómodo en una ciudad de provincia en donde la educación presenta más deficiencias que en la capital. No puede sentirse **identificado**. Pachuca es un pueblo en el que el tiempo transcurre lento, “hundido por el peso del reloj central”. Nótese el sustantivo “pueblo”. Los mineros se asocian con lo primitivo, y el resto de los habitantes, con la calma y la pasividad. Es un lugar en el que todo está previsto. En Pachuca, incluso el cielo es diferente: “El cielo, en otras partes más que un océano, allí sólo es un pequeño lago invertido” (p. 41). Irónicamente, la voz narrativa habla de los

literatos locales para subrayar lo abrumador de este lugar, puesto que un ambiente literario vivo y rico sería una de las cosas deseables para una persona con esas inquietudes que ya fueron señaladas: “Los literatos locales sollozan: — Ay, cómo ahoga este ambiente, ay!” (p. 42).

Ese lugar, en resumidas cuentas, le hace pensar a la instancia narrativa que

No hay ninguna ciudad más agria. Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela. Vislumbro que el terror, un terror ancestral, natural, ya fisiológico, es el complejo sumergido en sus habitantes (p. 43).

El autor, notémoslo de paso, maneja la terminología psicoanalítica de Freud.

El cuarto de estudio. En este lugar se encuentran las cosas de Ernesto que Elena, según él, ha hecho traer de su estudio de México. A través de estos objetos se da una confluencia entre lo citadino y lo provinciano, entre los dos polos de Ernesto. Es un espacio, pues, decisivo, de unión, donde se concentrarán la conciencia de saber que se ha hecho mal y se tienen que asumir las consecuencias y la inconciencia del atrevimiento transgresor. Ernesto se pregunta si habrá hecho mal en escoger este lugar: “¿qué escrúpulo de disfrazar de decencia su infamia lo hizo elegirlo?” (p. 54). Hace frío y hay silencio durante la espera. No sabe si Elena llegará. El espacio para él es acogedor. El espacio “va adquiriendo [...] mayores cualidades de humanidad” (p. 55). Es un espacio que le invita a la justicia (¿divina?).

Las cortinas del cuarto de estudio tienen cualidades femeninas: “curvas armónicas, suavidad voluptuosa. Curvas de mujer vertical, inmóvil” (p. 55). Hay un diván con cojines donde una mujer morena una vez se tendió para él. El espacio parece el de una pintura del siglo XVI o XVII. Hay un *bock* que contiene pinceles. Hay una mesita enana que Ernesto convirtió alguna vez en una salita japonesa sentándose sobre cojines. Y hay un espejo, donde se mira, donde descubre su vanidad: “casi se creía ser más él mismo en su autorretrato, a un lado, que en el espejo”. (p. 56) Así, hay una identificación más con la obra de arte que lo representa que con el espejo que lo refleja. A ese espacio, para él tan íntimo, llegará Rosa Amalia, penetrará Rosa Amalia, que lo ocupará ahora junto con él.

*El marco cronológico (tiempo)*⁶

El marco cronológico abarca desde el momento en que Ernesto va caminando y monologando en el capítulo 1, rumbo al café, hasta el momento en que el

⁶ Para la realización de este apartado se sigue el modelo propuesto por EZQUERRO, obra citada, cf. pp. 49-50.

narrador-personaje afirma que Rosa Amalia es su esposa, y luego de un salto en el tiempo indeterminado —¿han pasado días, meses, años?— emite su digresión explicativa final acerca de la inasibilidad de las mujeres. Entre la parte I y la II hay también un espacio de tiempo indeterminado: no sabemos cuánto ha durado la inconsciencia de Ernesto, desde que recibió el balazo hasta que abre los ojos en Pachuca. Lo que es evidente es el desplazamiento espacial que ocurre sin la conciencia de Ernesto, que ha sido así “llevado por el destino”, digamos, a su ciudad natal, en una especie de determinismo que acabará conduciéndolo a las puertas de otra doble muerte: el matrimonio y la vida en provincia, símbolo de una muerte intelectual.

En la parte I hay una delimitación temporal más precisa. Podemos contar los días que transcurren entre el inicio de la novela (jueves) y el ataque del esposo de la “segunda Eva” (porque le aclara en el cine que no se llama Eva) (sábado), así como enmarcar los capítulos respectivos. En el capítulo 1, “Sumario de novela”, importante como ya dije por tratarse del íncipit, encontramos que comienza el tiempo de la historia y el tiempo del relato, indeterminados en el tiempo histórico.⁷ Veamos cómo opera esta intencional indeterminación de la voz narrativa:

Ladrar del viento policía investigando asesinatos líricos. A la una la mató Picasso en la calle Lepic, una noche del mes de... ¿de qué año?, del siglo XX (p. 4).

Se omiten pues el día (sólo se trata de una noche), el mes (cuya determinación se evade mediante los puntos suspensivos, y el año, que se omite mediante la pregunta “¿de qué año?”, para concluir únicamente refiriéndose al siglo XX, en una gradación ascendente. Por ello, la inespecificidad temporal permite abrir la obra a una duración potencial de cien años, de todo el siglo, lo que se delimita desde luego mediante las referencias específicas a contextos socioculturales más determinados, pero aquí hiperbolizados. Así, podemos anotar otra relación de oposición respecto a la temporalidad que aplicará en otros tópicos: la de lo **determinado / indeterminado**.

Hay una parte de este capítulo que podría situar el tiempo de la historia en una fecha significativa y precisa, pero lamentablemente no puede confirmarse o volverse pertinente con otros elementos del texto. Hasta cierto punto, la disposición de los elementos abre la puerta al lector a una posible interpretación en sentido favorable a esta hipótesis o no. Veamos:

⁷ Tomamos por “tiempo de la historia” la cronología de los diferentes acontecimientos narrados; por “tiempo del relato” el orden en el cual aparecen esos acontecimientos, y por “tiempo histórico” a las cronotopías relacionadas con los sucesos consignados por la historia como disciplina. Cf. Ezquerro, obra citada, pp. 11-12.

La mala música del Sr. Nunó, fuerte como un trago de alcohol; los mismos resultados, alcohol o música, bebido, oída. Le decía: Asómate, amiga, a mi balcón del 15 de septiembre. Y Ofelia se caía siempre al mar de la calle (p. 4).

Las referencias a la música de Nunó remiten desde luego al himno nacional, y curiosamente se asocia a “un trago de alcohol”. Después tenemos el 15 de septiembre, día “del grito” en nuestro país, en que se celebra el ritual que conmemora la Independencia de México de España. Ese día, además de este ritual político, lo festejan muchas personas bebiendo alcohol. Es, desde luego, una cuestión cultural. Más adelante hay otras referencias que se relacionan con este ritual. Veamos:

Era muy torpe, la pobre, para entender las lecciones, y la pólvora no iba a sostener eternamente la varilla del cohete. Vidas paralelas, profesión de cohete, amores con las señoritas de la clase media (p. 4).

Los cohetes son otro elemento más del festejo independentista, y quizás aquí cumplen una doble función: por un lado, contribuir a la ubicación espacial que aquí se insinúa, y por otro, fungir como un símbolo de ruptura, de falta de intimidad con “las señoritas de la clase media”.⁸ Por tanto, ¿ubica Owen el inicio de su novela un jueves 15 de septiembre? ¿Se dirige Ernesto al café en medio de los preparativos de los festejos o durante el festejo mismo, oyendo el himno nacional y el estallido de los cohetes, sustrayéndose de participar activamente en la ceremonia? Si fuese así, esto, desde luego, tendría una significación estética importante, puesto que los Contemporáneos, recordemos, fueron acusados en su momento de un cosmopolitismo que los alejaba del interés que para muchos debía caracterizar a los artistas en el proceso de reconstrucción nacional posterior a la conclusión de la Revolución. ¿Quería Owen iniciar su novela estableciendo su postura ante el estado que guardaba por esos años, en ese *tiempo*, la realidad nacional? Esta postura, desde luego, resultaría irónica, pues la asociación con el alcohol permite interpretar cierto desprecio por aquellas prácticas que embrutecen. Arriba, la instancia narrativa dice: “Aquel profesor de historia que refería: ‘día y noche, bajo los rayos del sol, los ejércitos...’” (p. 4).

En “Encuentros con Jorge Cuesta” Owen refiere prácticamente con las mismas palabras la anécdota real que habla de la forma en que conoció al autor de *Canto a un dios mineral* en las aulas de la preparatoria. En ese texto, dice:

Porque nos asfixiaba, aquella tarde, como nunca, la mordaza del aula, y porque aquel profesor hablaba y hablaba monótono e insípido, repitiendo cosas que ya sabíamos, adormeciendo a los más e irritándome a mí, cuando pronunció el

⁸ Sobre este asunto, véase el apartado que se refiere a Ofelia.

disparate comenté en voz alta: “¿Cómo iban a caminar esos ejércitos, *día y noche*, bajo los rayos del sol?” El silencio de segundos que siguió a mi impertinencia se rompió de pronto cuando mi compañero de la izquierda echó a reír, ruidosamente, con una áspera risa, echando la cabeza hacia atrás. Y luego el dómine: “los señores Owen y Cuesta se servirán abandonar el salón. El rector será notificado” (Owen, 2004: 240-241).

La escena, según anota Sheridan, “tuvo que suceder en septiembre de 1923” (Sheridan: 151). La importancia de esta frase de *Novela como nube* radica en que *el tiempo de la novela* se empata con *el tiempo de la realidad*, al menos de la realidad tal y como la refiere Owen, quien, ya sabemos, tendía a mitologizar su vida. Estamos ante un aspecto autobiográfico más que se filtra en la novela. Como ya anotamos, Tomás Segovia señaló que la de Owen es una de esas obras que no se pueden estudiar sin considerar su vida, su personalidad y sus obsesiones. Por ello, aunque no se verifica en otra parte del texto, creo que es plausible considerar que el inicio de la novela en términos temporales se da un jueves 15 de septiembre de un año indeterminado del siglo XX. Esto coincide con el festejo de la Independencia de México con el afán de criticar de manera velada y sutil ese tipo de prácticas y también las deficiencias de la educación representadas en ese maestro que, según cuenta Owen, los aburría hasta el cansancio. Ese maestro —no es casual que se trate de un profesor de historia— se convierte en símbolo del descreimiento que a Owen le provocaba la institución educativa, es decir, en un símbolo más de la pérdida de identidad por partida doble: la que ofrece pertenecer (sentir que se es parte) a la institución educativa y la que significa pertenecer a un país.

En la parte II, “Ixión en el Olimpo”, la reconstitución no puede hacerse de manera precisa. Sin embargo, el capítulo 14, “Nacimiento”, comienza con una frase temporal: “Al despertar” (p. 28). Como ya dijimos, no sabemos cuánto tiempo ha pasado entre la pérdida de la conciencia después del balazo y este despertar. Este capítulo transcurre siguiendo el *tempo* lento del monólogo interior ya asimilado por el lector en la primera parte. No hay precisión ni alusión en la fecha que pudiera ser, pero la instancia narrativa supone que es de noche por la oscuridad presente en sus párpados:

¿O estará la habitación a oscuras? Qué dolor nace en la noche y qué incompleto nacimiento el de aquel de cuya madre no pude decirse, literalmente, el giro de los cronistas de sociales: “dio a luz”... (p. 30).

Al margen de la ubicación temporal que no se puede hacer de manera precisa, la oposición que podemos entrever aquí es clara: la de **luz/oscuridad**. El autor no permite, a través de su narrador-personaje, que el lector sepa si es o no de noche, por lo cual cuestiones como ésta quedan abiertas a la interpretación del lector, quien deberá

ser activo. A partir de este momento el entrecruzamiento temporal será recurrente: las acciones diegéticas se mezclarán con los recuerdos del personaje, recuerdos que servirán de motivadores para la acción transgresora que el narrador-personaje intentará con Elena y que se constituirá en el desenlace con Rosa Amalia. Es decir, este tiempo recordado da a la vez noticia del pasado y del presente del personaje, pero al mismo tiempo prepara el futuro y lo justifica. Los recuerdos tampoco remiten a fechas determinadas. Nos encontramos con frases como éstas: “En aquellos tiempos, por la noche” (p. 31). Lo único que se especifica aquí es, una vez más, la presencia de la noche.

Así, podemos concluir que el marco cronológico, aunque permite ciertas ubicaciones, opera más como un ubicador diegético en la primera parte para pasar a constituirse en un tiempo que apunta a la indeterminación —y a una especie de mitologización temporal— que conducirá a una asociación con lo infinito, como veremos en el apartado “Fin” que vendrá a continuación.

Inicio

El principio y el final del texto son importantes no sólo por enmarcar, sino también por significar. Hay obras que ponen un acento, según sus intenciones, en una de estas dos categorías modelizadoras: así, el final feliz es una forma recurrente de concluir un texto. Otras destacan el inicio para marcar el origen de una nación o de un personaje. Estas tendencias obedecen también a modelos culturales determinados.

El inicio, afirma Lotman (265-266), “es [...] también la sustitución de la categoría posterior de causalidad”. Así, la explicación y valoración de un hecho cualquiera se realiza mediante la indicación de quién fue el que generó esta situación argumental. Todo nuevo acto, explica Lotman, aparece como consecuencia del acto inicial (*ibid.*, cf. pp. 265-266). En *Novela como nube*, el peso de las acciones recaerá en las que realiza el narrador-personaje. El hecho de que el capítulo 1 comience con Ernesto dirigiéndose al café, será lo que propicie que vea a la mujer que le llevará a ser baleado, y esto lo regresará a Pachuca y esto lo hará casarse con Rosa Amalia. Esta cadena de acontecimientos se deriva de la condición argumental del texto. La característica argumental es que un acontecimiento puede o no ocurrir, y si ocurre, produce efectos en la diégesis. El principio ya se orienta hacia el final; veremos “cómo terminó”, que es lo principal en este texto. En otros, a veces, lo principal es “de dónde vino”. Afirma Lotman que

La tendencia a explicar el fenómeno señalando sus orígenes es propia de un gran número de modelos culturales totalmente modernos (*Idem.*).

No es extraño que nuestro objeto de estudio presente esta característica al tratarse de una estética vanguardista, es decir, una estética totalmente moderna en la que subyace un proceso de conocimiento como generador textual. No en vano autores

como Christopher Domínguez Michael (1996: 556) ha equiparado a la narrativa lírica de Contemporáneos como variantes de la *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje.

En otros apartados hemos analizado ya distintas características del inicio o íncipit de la novela. No obstante, hay algunas otras observaciones que es oportuno hacer para ofrecer un panorama de la modelización del inicio que apunten a la búsqueda de la identidad que, según sostengo, subyace en *Novela como nube*. Una de estas observaciones se refiere al campo semántico de la culpa que, luego, al final, será el detonador del consentimiento de Ernesto a casarse con Rosa Amalia. El texto inicia así: “Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías”. (p. 3). Desde la primera frase aparece el campo semántico de la culpa, que será consistente a lo largo de la novela. Después aparece la vergüenza, ante el gusto que siente por las flores, especialmente, se dice, por los narcisos (con lo que lleva de mito), pero la vergüenza también será consistente en otras partes de la novela. El inicio puede agrupar campos semánticos. Uno de ellos se puede construir con base en términos asociados a lo moral y la agresividad: “crímenes”, “Desdémonas” (asesinada por Otelo por el crimen de Yago); “Ofelias” (suicida por causa del asesinato de su padre por parte de Hamlet); “Una se ahogó”; “ocultarla”; “ladrar” (siempre agresivo); “viento policia”; “asesinatos”; “la mató Picasso”; “ejércitos”; “Ofelia se caía siempre”; “pólvora”; “cohetes”; “amenazaba”; “encendía”. Semánticamente, tenemos un campo que apunta hacia la muerte, la muerte del personaje, que, como veremos, se verificará simbólicamente con el matrimonio.

El otro campo semántico tiene que ver con lo que causa vergüenza, una falta de identidad, porque no puede identificarse el sujeto con lo que lo avergüenza, pues lo que da pena separa, y la identidad une: “inclinado”; “pequeñito”; “niño”; “zánganos”; “inercia”; “caía”; “no iba a sostener”. Espacialmente, estas palabras apuntan hacia el abajo, asociado en nuestra cultura con lo mundano y los yerros humanos, incluido el pecado. En el íncipit ya se ha sembrado el código que el autor utilizará para dirigirse al lector, es decir, ha marcado ya una pauta de interpretación. Lo que se vislumbra, considerando que el inicio determina la cadena de acontecimientos posteriores, es un discurso cuya base girará en torno a esta semántica que se relaciona directamente con la odisea o proceso de metamorfosis (positiva o negativa, ascenso o caída) del protagonista.

Fin

Si el principio está relacionado con la modelización de la causa, el final activa el rasgo de finalidad. Según Lotman

En función del diverso grado en que aparecen marcados el principio y el final en los diversos tipos de modelos culturales, el nacimiento o la muerte se destacan como momentos fundamentales de la existencia (*ibid.*: 267).

En *Novela como nube* tenemos un capítulo, el 14, el que da inicio a la segunda parte de la historia, llamado "Nacimiento". De alguna manera este nuevo comienzo establece los dos polos a que se refiere la cita. En esta segunda parte operará a la vez el renacimiento de Ernesto y la muerte simbólica del mismo. También tenemos otra muerte simbólica, la que representa la agresión por parte del marido de la "segunda Eva", que le da un balazo que lo condena a la muerte de la conciencia. Despertar, en este sentido, es renacer.

Por tanto, se puede decir que en *Novela como nube* hay un equilibrio entre estas causas modelizadoras, lo que remarca el carácter polar de la vida humana y la de su proceso constante de búsqueda de identidad a través de distintos instrumentos, entre los cuales a nosotros nos interesan los que implican una vinculación amorosa.

Personajes

A continuación haremos una descripción de algunos elementos, sin pretender agotarlos, de los personajes, poniendo especial énfasis en aquellos que revelan o insinúan una visión del mundo que domina el varón, que a través de lo femenino busca identidad.

Ofelia

La primera mujer que aparece en la novela es Ofelia, nombre que tiene también un origen intertextual y simbólico. Ofelia es un personaje marginal en el drama de Shakespeare, pero esencial en la tradición iconográfica de *Hamlet*. Es emblema de la víctima inocente e ignorante, toda sumisión y pureza. Antes del capítulo 3, el dedicado a este personaje femenino, Ofelia ya aparece con esa vocación de víctima, de ser abandonado. En el capítulo 1, "Sumario de novela", la instancia narrativa nos dice:

Y Ofelia se caía siempre al mar de la calle. Era muy torpe, la pobre, para entender las lecciones, y la pólvora no iba a sostener eternamente la varilla del cohete. Vidas paralelas, profesión de cohete, amores con las señoritas de la clase media. Cada vez que su cielo amenazaba borrasca, encendía uno, como hacen los agricultores (Owen, 2004: 4).

Destaquemos dos adjetivos: "torpe" y "pobre" (este último se repetirá en el capítulo 2, "El café"). No abundaremos en éstos, que se bastan solos, pero sí señalaremos que es fundamental el hecho de que la instancia narrativa se revela como alguien incapaz de comprometerse, de establecer una relación amorosa seria con cualquiera de estas señoritas "de la clase media". Esta "profesión de cohete" es significativa: cuando hay problemas en la relación, el personaje recurre a la metá-

fora del cohete, al estruendo, al impacto: a espantar a la nube capaz de provocar la lluvia, la fertilidad y la vida: la nube-mujer.

En *Novela...* ocurre algo similar que en el drama de Shakespeare: Ofelia es un personaje marginal, no muy importante, que sólo representa, acaso, el deseo o la búsqueda de pureza y sumisión por parte de lo femenino, y aunque es posible que Ofelia encarne estos “valores” buscados por lo masculino, un argumento pueril será el que lo haga arrojar el cohete, es decir, alejarla alejándose: “Todo por la aversión de Ernesto al paisaje suburbano”. Ofelia habita un espacio “donde las casas no están ni en la ciudad ni en el campo” (p. 6). Habita un lugar intermedio e indeterminado. El discurso de la indeterminación es preponderante en toda la novela, a propósito de no saber qué pasa, y a propósito también del lugar de tránsito en el que habitan los personajes femeninos en la primera parte del texto (recordemos que esta parte se llama “Ixió en la tierra”); en la segunda parte, “Ixió en el Olimpo”, la indeterminación permanecerá en cuanto a la complejidad de la narración, o diégesis, pero desaparecerá en cuanto a los lugares que habitan los personajes femeninos, que son ahora muy precisos. Notemos que hay una inversión conceptual: en la tierra sucede lo impreciso; en el Olimpo lo preciso, lo cual es en cierto modo paradójico e irónico.

Ofelia tiene rostro blanco y redondo en el que resaltan los ojos brillantes y la boca. “Será sólo como un beso rodeado de leche”. “Parecerá un *juguete*, un *objeto* decorativo, un *cuadro* de Marie Laurencin, lo mismo: la chalina en un hombro, desnudo el otro”. Se deja una “cabellera de algodón, de *muñeca* francesa”, para complacer o atraer a Ernesto. Es evidente que en esta descripción ocurre una cosificación, y como tal, una desvalorización: una muñeca es un juguete, aunque a primera vista pueda pensarse que se trata de un elogio; de hecho, la cosificación es explícita cuando la llama “objeto decorativo”. Además, esta forma de atraer a Ernesto en realidad lo aleja, porque “le aburre a él tanto”. Ofelia se la pasa esperando la llegada de Ernesto. En todos los que aparezcan en la esquina verá “el cuerpo de Ernesto, su manera de andar, sus ademanes de cansancio”. Pero éste nunca llega. El hombre imagina que alguien más llegará con Ofelia, y como él no acudió, “ya la habrá perdido, ya se la habrán robado sin remedio”. Esta última frase, de por sí la última del capítulo, no puede dejar de sonarnos irónica.

Después del capítulo relativo a Ofelia viene el 4, “La aparición”. Se trata de un cuadro cubista que permite leer una imagen femenina fragmentada que continúa con el discurso que ya anunciábamos, y que por su importancia reproducimos aquí aunque no se refiera a un personaje específico, sino a una reminiscencia, a una imagen de lo femenino en posesión de la instancia narrativa, que parece ser más fuerte en el ensueño que en la realidad, como se observa en la página 7:

Lo mejor es tenderse, cruzados los brazos, ante el rompecabezas plástico de ese rostro descompuesto por la lente poliédrica del botellón, allí enfrente. La nariz,

bajo la boca, en el lugar del cuello. Tiene, aislada, un valor definitorio independiente; sensual, nerviosa, de aletas eléctricas como carne de rana en un experimento de laboratorio. Dos pares de ojos, en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados. Así serían las joyas de la corona, hechas con los ojos coléricos de los mujiks rebeldes. La frente es todo el resto de la cara, multiplicada su convexidad por la del cristal de la botella.

Mujer, raro ejemplar despedazado del tronco indogermánico...

Obsérvese cómo se repite la cosificación al darle a lo femenino el carácter de un cuadro plástico (aunque la mujer esté rota, fragmentada, no íntegra y completa), pero también ocurre una animalización velada al consignarse la frase "como carne de rana en un experimento de laboratorio", que se apoya o se sostiene con el adjetivo "ejemplar" del párrafo siguiente, más propio de las descripciones zoológicas que de las humanas. Decíamos ya que se trata de una insinuación de reminiscencia: "La ha visto antes" (p. 7), dice: "Sí, esos cabellos rubios, ahora recortados, fueron juguete suyo alguna vez" (p. 8).

Eva

"Eva" se titula el capítulo 6. Eva será esa mujer evocada antes, prevista de manera cubista, es decir, rota. Eva, como Elena, la de Troya, connota con su nombre traición o infidelidad (elementos ambos presentes en el mito de Ixión que subyace en la novela), pecado original, debilidad moral. Eva no es precisamente un nombre positivo, pues significa la expulsión del paraíso. Sin embargo, el autor afirma: "¡Eva! Ah, sí Eva! E... V... A. Nombre triangular y perfecto, con perfección sobria, clásica. Agradable de pronunciar, cuando se alarga la E y se saborea la V como uno de esos besos que son mordida también". (p. 12) ¿Hay en el personaje masculino un deseo subconsciente de expulsión del paraíso, de renuncia a la felicidad, escondido en el nombre de Eva, significado también de la traición al padre, en este caso a Dios?

Se trata de una "mujer pequeñita y sentimental", que "sentía la necesidad de prometer algo para siempre, desfalleciendo y entrecerrando los ojos. Naturalmente, lo que juraba y quería que se le jurara era un amor que no sentían". Eva, por tanto, es falsa, pero él también. Eva le aseguraba "tener marchita el alma y el vino melancólico" (p. 12), pero la instancia narrativa no lo cree, pues "No era siquiera verosímil". La tristeza femenina no puede aceptarse o se hace de lado, se minimiza. En los dos ejemplos anteriores el juicio depende siempre de lo masculino, quien parece tener la última palabra, por ser la única, pues *Novela como nube* es escasa en diálogos que al darles voz a otros personajes los liberen del yugo del narrador, es decir, el texto ofrece sólo un punto de vista, el de Ernesto.

La relación con Eva deriva al parecer en simple amistad, pues llega a considerarse "hasta un poco parientes". Eva es una "burguesa" a quien "le gustaba la pin-

tura, pero sólo entiende, un poco, de música” (luego, no es un personaje que efectivamente *sepa* de música, sino sólo *un poco*). Es difícil saber si el adjetivo “burguesa” tiene una connotación peyorativa en este contexto, o si se refiere sólo a la existencia en ella de gustos artísticos propios de la burguesía. La duda también surge si se considera que después de la Revolución la ideología en el aire era de base marxista, que no precisamente privilegiaba a la burguesía. “Llegó a ver en ella cualidades fabulosas. Creyó ver en ella, sin motivo, el mirlo blanco: una mujer mexicana con sentido del humor” (p. 13). Hay pues una afirmación: las mujeres mexicanas no tienen sentido del humor ni tienen cualidades extraordinarias. Ser un mirlo blanco significa ser excepcional o de extremada rareza.

Luego de contarle una anécdota acerca de la edad de oro de los sentidos, “Ella le oía sin asombro, aceptándolo todo posible, natural, acaso porque no le interesaban esas anécdotas. Le interesaba el amor” (p. 15). Nótese que las anécdotas éticas o morales no le interesan ¿acaso por ser mujer?, ¿acaso porque a las mujeres les interesa sólo el amor? Pero la instancia narrativa sustrae lo único que le ha concedido, el interés en el amor, en el capítulo 8, a cuyo inicio afirma: “Bueno, el amor, precisamente, no”. A las mujeres es imposible entenderlas. La incomunicación comienza a configurarse como un elemento determinante a estas alturas de la novela. Lo masculino comienza a expresar, a hacer explícita su dificultad para entender lo femenino, pero de una manera en que le asigna a lo femenino el peso de la culpa: “Otras aún —de éstas, Eva—, dicen palabras que necesitan, cada una, de un asterisco, para explicar al margen la significación esotérica que tienen, en su boca, en cada caso”. Critica pues su forma de hablar, y “No sólo las palabras: cada ademán, cada gesto, cada suspiro. Cuando decía ‘amor’, por ejemplo, se le dificultaba a Ernesto el sentido de la frase. Entendía a veces ‘aventura’, muy pocas ‘sacrificio’, las más ‘economía doméstica’. Después de todo, se parecía a Elena, tan poco a Ofelia!”. La imposibilidad de la comprensión es aquí explícita, así como la fobia al amor, entendido como “economía doméstica”, y por extensión, el matrimonio o el amor en su forma de institución civil es algo que se rechaza, lo que acentuará todavía más el “castigo” de Ernesto al casarse con Rosa Amalia, a quien no ama.

En este ejemplo aparece por primera vez Elena, que tendrá su capítulo hasta la segunda parte de la novela. Así comienza a operarse un fenómeno frecuente en el resto de la historia: la superposición, la mezcla de las distintas imágenes y nombres de los personajes femeninos en el discurso del protagonista. “Un día futuro, aún con Elena, contra toda la Medicina. Tendría que echarle la culpa a la crisis misógina, no muy sincera, que creía padecer. Su desesperación, al otro día, cuando desapareció Eva del hotel, de su vida”. La misoginia. La palabra aparecerá aquí y otra vez más en el texto, y cabe resaltar que sea explícito, pues revela cierta conciencia.

Eva es una especie de ideal a quien persigue. En la historia, luego de una especie de crisis debida a la nostalgia de Ofelia y de Eva, Ernesto verá a una mujer

en la calle. La confundirá porque precisamente no importa el ser, sino el ideal. La nueva Eva, o “Eva segunda”, como le llama Ernesto (lo que revela otra forma de superposición de lo femenino), es una mujer quien le dará su teléfono, aunque no se llame Eva, y será también la razón para que le den un balazo que lo regresará a un punto de partida, “El nacimiento”, donde se reencontrará a mujeres que habían quedado atrás. Aunque el amor es infravalorado en el ejemplo, considerado aventura o economía doméstica, Ernesto “Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones” (p. 26) y dice tener “aspiraciones sencillas: pasear por una plaza de pueblo, oyendo la serenata del brazo de Ofelia; estar casado, tener hijos”. (p. 19) Esto revela que los ideales del joven educado y cosmopolita acaban por ser, más bien, tradicionales. ¿Se trata de una crisis debida a que no se sabe si se debe optar por una vida moderna, bohemia, o por una tradicional? ¿Se sentía amenazado el hombre por las nuevas exigencias de la mujer?

Para terminar apuntaremos sólo que esta “segunda Eva” será la que acepte relacionarse con Ernesto, es decir, hará válido el estigma de su nombre y traicionará al marido. El fin de la primera parte de la novela coincide, pues, con la traición.

Elena

El capítulo 16 es el de “Elena”. Arriba hablamos ya del significado intertextual y simbólico de este nombre. La traición, pero también la belleza. La traición al esposo pero también, luego de la guerra de Troya, el perdón del marido, la muerte del ladrón Paris y la vuelta al orden, el restablecimiento del orden jurídico y la restitución de la posesión (su esposa) a Menelao. Elena es un nombre complejo. Proviene del griego, y significa “antorcha”: “la brillante, la resplandeciente”. Se trata de un nombre de raíz indoeuropea, “arder”. Elena de Troya, la mujer más bella del mundo, mereció el epíteto de “destructora de hombres”, por etimología popular. La difusión de Elena como nombre de pila comienza con la madre del emperador Constantino (Tibón, 1998: 83).

En *Novela como nube*, Elena fue la novia “tradicional” de Ernesto, quien le pregunta qué hizo en la jornada cuando platicaban en la ventana de ella, reja de por medio. Sin embargo, Elena existe determinada por Ernesto, de él depende, por ejemplo, su boca: “Es Elena, la reconoce Ernesto fácilmente; en su otra vida tenía un bigotito castaño, a la inglesa, que daba la medida exacta de la boca de Elena; pero afirmaba, en un cumplido exagerado, que cuando dejaba de afeitárselo crecía hasta el tamaño de cada uno de sus ojos” (p. 31). Así, la mujer depende de la voluntad del hombre, y algo aún más significativo, de un elemento de su virilidad, de su masculinidad, del bigote, una característica física que no podrá tener ninguna mujer.

Elogiaba sus ojos: “parecía que cada día vivido iba agrandándose más, llenándose cada vez más de las dulces cosas del mundo, y era muy grato, para medir lo vivido, inclinarse a contar las estrellas que cabían cada noche en los

espejitos gemelos, que tenían una fosforescencia lechosa, como la del suelo de la ciudad, cuando llueve”. Con ella se entiende con una mirada. Descubre que ha pensado en cosas trascendentales, “y eso no está bien, te envejece”. Sin embargo, llora con ella. Elena significa, quizás, la posibilidad de la comunicación al margen de las palabras. “¿La ama todavía? ¿Le amó ella alguna vez?”. Cuando se entera de que se casa con su tío, Ernesto compone “la fuga goethiana de escribir un desahogo enrevesado”. El matrimonio de Elena con una figura paterna, la de su tío, es considerado por la instancia narrativa una forma de traición. Barthes acerca del discurso amoroso: “DOLIDO. Imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera sucedido” (Barthes, 1993: 103). El escritor francés, para ilustrar esta parte de su sección, toma, por supuesto, al *Werther* de Goethe. La relación de esta fuga goethiana es clara.

Rosa Amalia

A diferencia de Elena, Ernesto

está acostumbrado a no entender las palabras de la hermana de Elena, atento a gozarse en el timbre de su voz. Desde hace muchos años se ha dado cuenta de que no dice nada interesante —demasiado frío y lógico, demasiado sutil todo y rebuscado— (p. 33).

Rosa Amalia no posee, a diferencia de las anteriores, un nombre simbólico o especial, sino uno más bien vulgar.

Rosa Amalia es diferente; siempre lo deja vacío de comentarios, pues la adivina falsa, pérfida y muy hábil. En realidad seres así sólo interesan a los novelistas. Siempre la ha creído muy lejos de la bondad.

Tiene los ojos verdes, la tez muy blanca y la boca colorada. Su nariz es aquilina. El clímax misógino aparece con Rosa Amalia, quien

Tenía cosas de hombre: le gustaba pensar y su pensamiento era ágil, propenso a la ironía, y no creía que el amor fuese un fin. Nadie en su casa, nadie en la escuela comprendía lo peligroso, lo demoledor de un carácter así en una sociedad constituida a base de un mutuo respeto, en los sexos, de la jurisdicción del contrario.

Rosa Amalia lee el periódico, una especie de trasgresión de esta “jurisdicción del contrario”, lo que acentúa por una parte su libertad, su independencia. Es con esta mujer con quien no puede comunicarse, con quien Ernesto se infligirá su castigo. Luego de la confusión, su belleza física es un elemento para que Ernesto acepte el

castigo. La confusión opera como con Ixión, que ha de unirse a Néfele creyéndola Hera por engaño de Zeus. “Es hermosa con ese traje, mucho más hermosa que Elena. ¿Qué hace aquí? ¿Sería ella la del corredor? Se parece un poco, también, a Ofelia”. Comienza una breve confusión de las mujeres en su vida, pero luego se desengaña: “No, no se parece a Ofelia, ni a Elena, ni a Eva, ni a la otra Eva”. Esto tiene una razón que se explica por el ideal que mencionamos: “Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas” (p. 61).

Ernesto

Es preciso advertir aquí que, dado que Ernesto es el protagonista de la novela, y que es él quien casi siempre es el narrador, resulta difícil no repetir características que ya hemos señalado arriba. No obstante, se pueden hacer algunas observaciones útiles. El significado del nombre Ernesto resulta paradójico si se intenta aplicar al personaje. Proviene del germánico *Ernust*, “lucha, firmeza, fortaleza”, de donde “resoluto, pertinaz” y, finalmente, “serio, grave” (Tibón: 89). Es plausible, dado el control evidente que tiene Owen sobre su obra, que haya escogido el nombre para que, el curioso o el estudioso, como es el caso, pudieran percatarse de una ironía más. Es interesante también, ahora que mencionamos la significación nominal, la cercanía de Ernesto con la figura de Natanael: “Pero ¿quién no ha leído a Gide? *Non point la sympathie, Natanael, l’amour*” (p. 3). Luego, en el café, ante los rostros conocidos: “No simpatía, Natanael, Amor” (p. 5). Natanael proviene del hebreo, y significa

“don de Dios”, o sea, “Dios ha dado”. Debe su popularidad entre los protestantes al personaje citado por San Juan (1, 45-49), a quien Jesús dijo: “He aquí un verdadero israelita, en quien no hay engaño ni doblez”. Se suele identificar a Natanael con el apóstol San Bartolomé (*ibid.*: 175).

No sabemos la edad de Ernesto, aunque en el capítulo 7 la insinúa, no obstante sea de manera indeterminada: “Y para que no fuera Eva a atribuirle una significación ética —la moral, qué divertida a los veintitantos—” (p. 14). Esta frase es una ironía más: la moral es precisamente lo que lo tiene buscando un asidero, una identidad no fragmentada como la que percibe en el mundo, y para poder lograr esa identidad con una mujer, su moral debe ser reforzada, no existir en él “engaño ni doblez”, o no habrá boda, por decirlo de alguna manera, no obtendrá la estabilidad que su alma añora. Tampoco sabemos de manera precisa su profesión, pero insinúa que para vivir ha debido ser burócrata (p. 3). No conocemos lo que piensan de él sus amigos. Es natural, dado que el peso del relato está determinado por él y prácticamente no hay diálogos.

Cuando se analizó el inicio pudimos observar características de la imagen psíquica que de sí se hace el personaje: se ve pequeñito, su tío lo considera un niño y él

parece aceptarlo. No tiene asidero: “Un acróbata que caía, sin fin, desde aquel trappecio. Se quería asir del aire” (p. 3). No es posible asirse del aire, por lo cual se connota el desamparo. Es un personaje que se siente culpable, como ya vimos. Ernesto sigue los dictados de su Ojo: “Ahora el Ojo, como si Ernesto estuviera viviendo en verso, en esos versos antipoéticos del señor Hugo, tentándole al remordimiento. Pobre Ofelia!” (p. 4). En este sentido, el Ojo

Refleja los afectos del alma (p.e. añoranza Dt 28,65); es bueno (Pr 23,6) o malo = malévolo, envidioso (Pr 23,6; Mc 7,22par), y temido (“mala mirada”). O significa también “conocimiento espiritual” (Mc 12,11par; Rm 11,8) (Obermayer *et al.*, 1975: 233).

Esta definición, desde luego, refuerza la afirmación de que la novela se enmarca en un proceso de conocimiento emprendido por Ernesto —que se mira en todos los espejos— que acabará por descubrirle capaz de afrontar una responsabilidad hacia el final de la novela, y con ello adscribirse al sistema axiológico tradicional de México.

Concreciones semióticas

Concluimos, pues, que, según Lotman (263-264), el marco-modelo de esta novela ofrece una aproximación al todo por la parte, mediante procesos activos de fabulación (episodio de la realidad) y mitologización (esencias puras) en constante tensión estructural que impiden que su interés sea meramente informativo, histórico o sociológico, sino de interés humano a un nivel más profundo. Estos procesos provocan, sin duda, que el lector tenga acceso a una forma de conocer su realidad de la que no dispondrá sino mediante el arte.

A continuación ofrecemos los elementos sobresalientes que arroja el análisis. Las principales oposiciones se anotan con base en las incidencias en el entramado textual y se alinean según la oposición **masculino/femenino** que resulta sistemática:

Masculino	Femenino
Bajo	Alto
Movimiento	No movimiento
Cambio	Permanencia
Ocultación	Revelación
Urbano	Provinciano
Oscuridad	Luz
Vacío	Lleno
Indeterminado	Determinado

Dirección de la valoración según Lotman

La dirección de la valoración de una obra, dice Lotman (299-300), “se expresa ante todo en las categorías yo/tú con una misma estructura de clasificación”. Este concepto se revela como una relación del sistema respecto a su sujeto. El sistema puede ser lingüístico o de otros niveles superiores. En nuestro caso estamos ante un sistema artístico, aunque también lingüístico, es decir, es un doble sistema que exige un doble código. Entendemos por sujeto del sistema (ideológico, estilístico, etc.) la conciencia capaz de generar semejante estructura y, por consiguiente, susceptible de reconstruirse al percibir el texto (*ibid.*: 321).

En la década de los 20 la Revolución aún no acababa de asentarse, las instituciones políticas y sociales eran jóvenes y las mujeres no ocupaban el lugar que tienen hoy ni habían conseguido los derechos de que ahora justamente gozan. El rol de la mujer estaba también en revolución. Desde 1910 y hasta los años 20 se da un cambio de paradigma social y sexual, ya que se realiza la participación activa de las mujeres en distintos espacios como en la Revolución mexicana y en la lucha por el logro de sus derechos, se identifican los aspectos intelectuales, las acciones cívicas y de movilización. En este periodo se generaron avances en cuanto a la liberalización de las costumbres y en lograr disminuir la discriminación acerca de la participación de las mujeres en diversas luchas. Finalmente, en 1928 se aprueba el Código Civil, que entra en vigor hasta 1931. En éste se indica que la mujer tenía libertad sobre su persona y bienes, sin restricción alguna en la adquisición y ejercicio de sus derechos (Documentos del Comité de Mujeres de la Alianza Social Continental (ASC)).

Novela como nube transcribe, acaso de manera inconsciente, esta realidad social que entraba en conflicto con la cosmovisión que le daba al varón privilegios y espacios ahora amenazados (como ya vimos, el de la lectura, el pensamiento y la sensualidad son algunos ejemplos de los primeros; el de la plaza pública y los cafés, de los segundos). Esta amenaza, a nivel ideológico, también permea los niveles subconscientes e inconscientes del sujeto del sistema y afecta la percepción de su identidad. A través de un mecanismo compensatorio, el sistema genera estructuras que evidencian esta amenaza, y los elementos de que se vale para recuperar nuevamente su equilibrio, incluyendo, desde luego, las ventajas que el sujeto de la enunciación conviene, esto es, al yo. Por eso es que la oposición masculino/femenino es sistemática, y a través de un doble discurso manifiesta su discontinuidad.

En términos de nuestro objeto de estudio, el narrador-personaje, plenamente dueño de la enunciación, muestra su poder respecto de su contraparte femenina, pero, por otro lado, se ve desprovisto de la identidad que el sistema en crisis, o en revolución, le confería. A nivel de la microestructura textual, como ocurre a nivel de la macroestructura social, el sujeto (cierto grupo de hombres representados de un universo dado en la sociedad del México de los años 20, de la ciudad de México,

de algunas ciudades de provincia, etc.) se verá impelido a reconfigurarse, pero al no poderlo hacer con las ventajas anteriores, entrará en una crisis de identidad que intentará resolver por distintos medios.

Dado que en la macroestructura social relaciones tipo padre-hijo, opresor-oprimido, rico-pobre, culto-rico se configuran como relaciones de poder que a la vez confieren identidad según se pertenezca a alguno de los polos, es posible verificar también esta equivalencia en la oposición masculino/femenino u hombre/mujer. Estas categorías, en constante tensión estructural, buscan distenderse mediante un mecanismo de apropiación o fusión. Así, el sujeto en plena crisis de identidad por su relación con lo femenino, esto es, Ernesto, buscará la realización de la compensación mediante una *fusión*, puesto que la apropiación le será imposible por su contexto. Todo sistema tiende a regirse por la ley del menor esfuerzo, y la vía rápida para este sistema amoroso en nuestra cultura es vincularse con lo femenino en una relación amorosa que permita la conciliación en distintos niveles, como pueden ser el económico, el sexual, el amoroso, etc., sin que uno impida la asistencia del otro, esto es, se permite la heterogeneidad sistemática. Por ello, en la novela concurren discursos de índole sensual y sexual con otros más institucionalizados como el matrimonio, con su correspondiente connotación religiosa. Recordemos que ante la relajación de normas morales, principalmente en la capital del país, las estructuras comenzaron a cimbrarse.

Distintos críticos han señalado esta peculiaridad respecto de la teoría estética que subyace al texto objeto de estudio, pero lo mismo puede decirse acerca de la transcripción social. Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*,

el marxismo considera a la ideología como cualquier forma de racionalización cultural o “falsa conciencia” que las clases dominantes desarrollan como justificación de su poder. Althusser la define como “la relación imaginaria de los individuos frente a las relaciones reales bajo las que viven”. De esta forma, la ideología impregna todas las superestructuras y también la del arte, de tal manera que en ciertas posiciones metodológicas marxistas será la labor fundamental del crítico la de caracterizar la *Weltanschauung* de un escritor en cuanto ideología o expresión (organizada coherentemente) de la ideología de una clase o de un grupo intelectual, portavoz de intereses sociales específicos (Marchese, Forradellas, 1991: 204-205).

Recordemos que, en general, los métodos de análisis literarios inscriben a esta arte en el ámbito de la cultura. En el capítulo final de su libro *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton concluye que todas las esferas del pensar y actuar humanos, incluyendo la literatura, la teoría y la crítica literarias, están determinadas por “la forma en que organizamos nuestra vida social en común” y por “las relaciones de poder que ello presupone” (Eagleton, 1994: 231).

Esta enunciación no es más que otra definición de cultura. La vida del hombre se encuentra inmersa en la cultura, en ocasiones reproduciéndola, otras veces modificándola. En nuestro caso, *Novela como nube* reproduce los modelos de visión de mundo prevalecientes en el siglo XIX y a inicios del siglo XX que privilegian al varón, a pesar de que su autor y su grupo social pertenezcan a una minoría ilustrada del México postrevolucionario. Estos modelos, en términos generales, consideran que la mujer debe ser madre y estar en su casa; que no deben pensar y que deben obedecer siempre al hombre; el espacio que les está destinado es el del hogar, no el de la plaza pública; las actividades que les están permitidas y que les son positivamente sancionadas son bordar y tejer para entretenerse, no leer periódicos o libros.

A lo largo de este trabajo se ha intentado demostrar esta reproducción del modelo con ejemplos concretos aportados por las descripciones de lo femenino y su interacción con lo masculino.

CONCLUSIONES

Luego de haber realizado el análisis de *Novela como nube*, podemos concluir que la instancia narrativa se revela como transcriptora de un ser en busca de identidad mediante intentos de vinculación con los objetos amorosos que para él representan las mujeres. Es importante señalar aquí esta objetivación de lo femenino, pues es así como se realiza una inversión de lo verdaderamente necesario en términos de identidad (y especialmente de identidad social) a favor del estallido de una realidad mexicana que aún no estaba lista (y probablemente no lo esté aún) para lograr un verdadero modelo saludable de relación amorosa que signifique parte de la realización del ser humano, como dirían psicólogos como Abraham Maslow, quien establece que las necesidades de amor y pertenencia (necesidad de tercer nivel) son tan reales como las primarias.¹

Lo que el narrador-personaje busca es un *ideal* de mujer, y por tanto, algo que nunca podrá encontrar en el plano ficcional que representa a la realidad. Al estar en el zaguán de la casa del tío Enrique y de haber propuesto a Rosa Amalia, creyéndola Elena, que se vieran en el cuarto de estudio, “Se diría que siente un desencanto anticipado” (p. 53). Éste es el desencanto —notemos que se desilusiona incluso con “aquella a la que ama”— que nos permite afirmar que esa búsqueda siempre será infructuosa. Siguiendo la alegoría de la novela misma, lo terrenal (Ernesto) no pude hacer contacto con lo divino, con la abstracción que significa lo divino (Hera o Juno).

La hipótesis se confirma: Gilberto (Owen) Estrada, el autor, es un agente de esta macroestructura social y transcribe en su obra, mediante Ernesto, el narrador-personaje, y por tanto mediante un doble de sí mismo, un alter ego, sus características. Las condiciones de búsqueda de identidad, de esta “tarea por cumplir”, de esta “construcción” perseguida a lo largo de su vida se confirman en su novela. Lo masculino, al final de la novela, acepta su condición de ignorancia, de impotencia, de incapacidad:

¹ Cf. <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/maslow.htm>

Es un consuelo pensar en que nada se nos da, no conocemos nada en efecto. De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre" (p. 62).

Pero los dos últimos renglones no dejan pasar la oportunidad de acusar a lo femenino: "Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca se nos dan más que como una nube con su figura..." (p. 62). Así, los ejemplos dados ofrecen una visión de lo femenino que transcribe o reproduce los prejuicios de lo masculino. Son objetos, no deben pensar (y menos en cosas trascendentales), no deben transgredir los espacios que le son dados a los hombres. El concepto de cultura se refiere a las estructuras mentales comunes que se generan al interior de un grupo de individuos que se encuentra en una situación análoga, realizando una actividad conjunta. Estas estructuras están conformadas por conocimientos, tanto comunes como científicos, y por valoraciones del mundo, éticas y estéticas, que se encuentran categorizados de forma particular en cada grupo. Desde el punto de vista semiótico de este trabajo, el autor de una obra literaria es un miembro más del grupo al que pertenece, y su escritura lo convierte en su vocero; a la vez, el escritor posee una lucidez, consciente o no, que lo hace plasmar en la obra literaria, de manera crítica, su axiología.

Por tanto, podemos concluir, que la situación política de la mujer, su lucha social, ésa que muy brevemente contextualizamos, se ha visto obstaculizada por esta literatura que inculca el privilegio de lo masculino casi de manera inconsciente, oculta y disfrazada por el espejismo que parece valorarlas mucho, y amarlas, y desearlas, y buscar en ellas la identidad que atormenta al hombre, pero sólo en tanto éstas satisfagan las expectativas de género heredadas, como decía antes, quizás desde el nacimiento de la cultura occidental que tiene su cuna en la Grecia clásica, o quizás antes. Ante esto, es importante despertar una conciencia crítica que revise con esta óptica la literatura mexicana, y poder hacer una revaloración histórica que permita comprender los peligros de estos procedimientos que se filtran en lo artístico, acaso para prevenirlos o denunciarlos a través de la literatura que se produce en nuestros días.

Novela como nube, no podemos dejar de señalarlo, tiene méritos artísticos y técnicos indudables. Es vanguardista, explora un nuevo modo de relación de pareja luego de la Revolución, utiliza figuras poéticas de primer nivel, el autor tiene pleno control sobre su texto y construye una arquitectura envidiable. Pero, como todo, es parte de su tiempo, y como tal adolece de una visión crítica y una conciencia clara de la reproducción de visiones del mundo a través de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Teórica

- Barthes, Roland (1993 [1977, 1ª ed. en francés]), *Fragmentos de un discurso amoroso*, 11ª edición en español, traducción de Eduardo Molina, México, Siglo XXI (teoría).
- Eagleton, Terry (1994), *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- Ezquerro, Milagros, Eva Golluscio y Michèl Ramond (1990), *Manuel d'Analyse Textuelle*, Toulouse, Francia, Presses Universitaires du Mirail.
- Lotman, Yuri M. (1988 [1970]), *Estructura del texto artístico*, tr. por Victoriano Imbert, Madrid, Istmo (Fundamentos, 58).
- Mamzer, Hanna (2006), "La identidad y sus transgresiones", en *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. III, núm. 24, pp. 118-149.
- Pérez Martínez, Herón (2000), *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, 2ª edición, México, El Colegio de Michoacán.
- Vevia Romero, Fernando-Carlos (2000), *Introducción a la semiótica*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara.
- Zacarías, Armando (1995), "El arte, una estructura formal de conocimiento", en Armando Zacarías y Óscar Villarreal Fernández, "El arte como problema de conocimiento", revista *Universidad de Guadalajara* (La Colección de Babel, 12), p. 19.

Obras de Gilberto Owen¹

- (1979 [1953, 1ª ed., Imprenta Universitaria], *Obras*, 2ª ed., aumentada, edición de Josefina Procopio, Prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, México, FCE (Letras Mexicanas).
- (1990), *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, Selección y presentación de Juan Coronado, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 27).
- (2004), *Novela como nube*, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera, 19).

¹ Los libros de Owen contenidos en estos libros son, en poesía: *Primeros poemas*, *Desvelo*, *Línea*, *Perseo vencido* y *Otros poemas*; en prosa: *La llama fría*, *Novela como nube*, *Examen de pausas*, *Otras prosas* y *Cartas*. Para ver una extensa bibliografía de Owen, que incluyen bibliografía directa, véase Owen (1979), pp. 295-310.

General

- Brushwood, John S. (1998 [1966, 1ª edición en inglés; 1973, 1ª ed. en español]), *México en su novela*, Francisco González Aramburo (trad.), México, FCE (Breviarios, 230).
- Domínguez Michael, Christopher (1999 [1997]), *Tiros en el concierto*, 2ª ed. revisada, México, Era.
- (1996), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2ª ed. tomo I, México, FCE.
- Elvridge-Thomas, Roxana (2004), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México, CONACULTA, (Fondo Editorial Tierra Adentro 284)
- Furió, Vicenç (2000), *Sociología del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra (Arte Grandes Temas).
- Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael (1995), *La literatura mexicana del siglo XX*, CONACULTA (Cultura Contemporánea de México).
- Paz, Octavio (1994 [1991]), *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, 2ª ed. Obras completas, edición del autor, Tomo 4, FCE (Letras Mexicanas), 429 pp. [El artículo que nos interesa es “Gilberto Owen y la alquimia”, pp. 278-283.]
- Poesía en movimiento. México 1915-1966* (2006 [1966]), 32ª ed. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, Prólogo de Octavio Paz, México, Siglo XXI.

Especializada

- Beltrán Cabrera, Francisco Javier y Cynthia Ramírez (compiladores) (2005), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, México, Universidad Autónoma del Estado de México (Colección: Luis Mario Schneider).
- Blanco, José Joaquín (2003), *Nostalgia de contemporáneos*, México, CONACULTA/Ediciones sin Nombre (La Centena, Ensayo).
- (1980), *La paja en el ojo. Ensayos de crítica*, México, Universidad Autónoma de Puebla.
- Capistrán, Miguel (1994), *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García Gutiérrez, Rosa (1999), *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, España, Universidad de Huelva.
- García Terrés, Jaime (1980), *Poesía y alquimia: los tres reinos de Gilberto Owen*, México, Ediciones Era.
- Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (editores) (1994), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, con la colaboración de Rebeca Barriga Villanueva, Luis Mario Schneider y Guillermo Sheridan, México, El Colegio de México (Serie Literatura Mexicana, Cátedra Jaime Torres Bodet II).

Segovia, Tomás (2001), *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE (Letras Mexicanas).

Complementaria

- Baxandall, Michael (1978), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, tr. por Homero Alsina Thevenet, Barcelona, Gustavo Gili.
- De los Reyes, Aurelio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, volumen 2: La imagen, ¿espejo de la vida?, México, El Colegio de México/FCE, 2006.
- Diel, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Préface de Gaston Bachelard, Petite Bibliothèque Payot 7, Francia, Éditions Payot.
- Geertz, Clifford (1994), *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, tr. por Alberto López Bargados, Barcelona, Paidós (Paidós Básica, 66).
- Ovidio (1995), *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial.

Diccionarios

- Alboukrek, Aarón y Esther Herrera (2002), *Diccionario de escritores hispanoamericanos. Del siglo XVI al siglo XX*, 3ª ed., México, Larousse (Referencias).
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Barcelona, Herder, 1995.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE)*, 22ª ed. consultado en línea en <http://drae.rae.es>
- Diccionario panhispánico de dudas (DPD)*, 1ª ed. consultado en línea en <http://dpd.rae.es>
- El Pequeño Larousse Ilustrado 2003*, 9ª edición, México, Larousse.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*, 2 (I-Z), 1997 [1980], Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca temática).
- Hall, James (2003), *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z)*, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca de Consulta BT 8122).
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1991), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Obermayer Heinz, Kurt Speidel, Gerhard Zieler y Klaus Vogt (1975), *Diccionario bíblico católico*, Barcelona, Claret.
- Tibón, Gutierre (1953 [1998]), *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, FCE.

Páginas de internet

Wikipedia (<http://es.wikipedia.org/wiki/Incipit>)
Documentos del Comité de Mujeres de la Alianza Social Continental (ASC),
consultado en línea en:
http://www.comitemujeresasc.org/documentos/las_mujeres_en_la_revolucion.shtml
BOEREE, C. George (1998), "Teorías de la personalidad", tr. de Rafael Gautier,
consultado en línea en:
<http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/maslow.htm>

ANEXOS

NOVELA COMO NUBE

GILBERTO OWEN

I

IXIÓN EN LA TIERRA

Sumario de novela

Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías. Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, narcisos sobre todo. Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado, sucesivos. Se ve pequeñito. Su tío tiene razón: siempre será sólo un niño. O poeta o millonario, se dijo en la encrucijada de los quince. Un camino quedaba que daba a la parte media de la colmena, pero esto no quiere decir que la burocracia sea para los zánganos.

Pequeña teoría y elogio de la inercia; datos estadísticos de los crímenes que evita. Un acróbata que caía, sin fin, desde aquel trapecio. Se quería asir del aire. La atmósfera en un cuadro que representara cosas de circo, sólo podría resolverse mezclando almíbar a los colores. Su amigo el ingeniero del ingenio le reprochaba el ser lampiño. Qué triste! No poder comparar en un poema las delicias de rasurarse con la estancia en Nápoles. Pero ¿quién no ha leído a Gide? *Non point la sympathie, Natanael, l'amour*. ¿Y quién lo practicaba? Sócrates, Shakespeare... Tantas Desdémonas en lechos de posada, tantas Ofelias es los estanques nocturnos.

Una se ahogó en su ojo derecho. Tendrá que usar un monoclo de humo de Londres para ocultarla. Ladrar del viento policia, investigando asesinatos líricos. A la una la mató Picasso en la calle Lepic, una noche del mes de... ¿de qué año?, del siglo xx. Aquel profesor de historia que refería "día y noche, bajo los rayos del sol, los ejércitos...". La mala música del Sr. Nunó, fuerte como un trago de alcohol; los mismos resultados, alcohol o música, bebido, oída. Le decía: Asómate, amiga, a mi balcón del 15 de septiembre. Y Ofelia se caía siempre al mar de la calle. Era muy torpe, la pobre, para entender las lecciones, y la pólvora no iba a sostener eternamente la varilla del cohete. Vidas paralelas, profesión de cohete, amores con las señoritas de la clase media. Cada vez que el cielo amenazaba borrasca, encendía uno, como hacen los agricultores.

2. El café

Ya está cerca el café. Ahora el Ojo, como si Ernesto estuviera viviendo en verso, en esos versos antipoéticos del señor Hugo, tentándole al remordimiento. Pobre Ofelia! Todo por la aversión de Ernesto al paisaje suburbano, resuelto en manchas de colores opacos, pastosos, y, en el calzado, de lodo. Y por saber ya cómo terminan todas las películas, y por tener amigos — qué horribles compañías!— que le leen sus comedias antes de estrenarlas.

Su preferencia por ese café. Mana una luz, aparte de la metafórica, que se llueve de los espejos y sale a borbotones, por puertas y ventanas, a las calles sordas y apresuradas, ferrocarriles sin freno y sin fin hacia los campos. Pero la ciudad ha tomado pasaje de ida y vuelta, y en vano esperará el borracho el paso de su cama, y se tirará en la acera, recibiendo sobre su cansancio la burla del duchazo de luz.

Presiente que el que ría al último no encontrará ya justificación para su risa; recuerda una máxima popular de tan citada: “reír antes de ser feliz, por miedo...”. ¿Aquí, también el miedo? No; engolfarse en el vacío gustoso, olvidado de ella, la suburbana, y de sus cavilaciones de postimpresionista.

Un mozo tira la luna llena sobre la mesa. El hastío empieza a derramar sobre el techo la leche embotellada en el cigarro. Si las frutas están en la cornisa, el salero estará lleno de azúcar. Se adivina el paso del Padre Brown. Pero los botellones no están llenos de vino, y los vasos son unos pobres vasos comunes que inmovilizan su ancho bostezo hacia arriba. Hechos de agua sedienta, esperan que el Moisés de su mano toque la roca de cristal del botellón.

Saludos. Sus brazos infinitos, como las luces de un faro, guían a los remeros de las mesas, rebaño incuestionablemente descarriado. Sus miradas untan de amor todos los rostros conocidos. No simpatía, Natanael, Amor. Pero allí está la réplica del Ojo, por Ofelia: —¿Y aquella muchacha, en los suburbios? ¿No, mejor, abandono?— Leve discusión. Su principal argumento: —Su casa es un bungalow tan feo. Y luego: —Si robarle a ella este amor, si el agrarista gesto de irlo repartiendo entre los diferentes vecinos va aumentándose, fortaleciéndose, cabeza de hidra en proporción geométrica creciente.

Novela como nube de Gilberto Owen.

Identidad y amor en un contemporáneo

Núm. 2

Se terminó de editar en mayo de 2011
en el despacho de Verónica Segovia González
Marsella Sur 510, interior M, Colonia Americana
Guadalajara, Jalisco, México
La edición consta de 1 ejemplar