



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

EL IMAGINARIO POÉTICO EN LÍNEA DE GILBERTO OWEN

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:
HEBER SIDNEY QUIJANO HERNÁNDEZ

DIRECTORA DE TESIS
DRA. ÁNGELES MARÍA DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL



TOLUCA, MÉXICO, DICIEMBRE DE 2011

ÍNDICE

EL IMAGINARIO POÉTICO EN *LÍNEA* DE GILBERTO OWEN

INTRODUCCIÓN.....	2
1. Estructuras antropológicas del imaginario de Gilbert Durand	10
1.1 Imaginario	12
1.2 Imagen	21
1.3 Símbolo	24
1.4 Arquetipo	28
1.5 Regímenes	31
1.6 Estructuras	35
2. ESTRUCTURAS DEL IMAGINARIO EN <i>LÍNEA</i>	41
2.1 Estructuras del imaginario	42
2.1.1 Estructuras esquizomorfias	44
2.2 Análisis temático	46
3. EL IMAGINARIO POÉTICO DE <i>LÍNEA</i>	84
3.1 El imaginario desde la antítesis	86
3.1.1 Adentro/afuera.....	87
3.1.2 Sueño/Vigilia.....	99
3.1.3 Pasado/presente.....	104
3.2 Poética de la petrificación.....	114
CONCLUSIONES	125
BIBLIOGRAFÍA.....	129

INTRODUCCIÓN

La obra de Gilberto Owen ha sido una veta de muy variadas interpretaciones. De ella han abrevado muchas posturas interpretativas que han ido aumentando con un pie en la certeza y otro en la discrepancia, pero siempre con una postura nueva. Para decirlo con Guillermo Sheridan: “Leer a Owen es un cuento de nunca acabar”. No obstante, ello no nos impide aventurar una nueva lectura ni tampoco abocarnos a una obra específica: *Línea*. Este poemario en prosa ha servido de puente para las interpretaciones que desembocan en el “Sinbad el varado”, perteneciente a *Perseo vencido*, la obra cumbre y más estudiada de Gilberto Owen.

Gilberto Owen fue un escritor distinto a todos aquellos que fueron sus contemporáneos. Su participación en el “grupo sin grupo” de la literatura mexicana, que trajo consigo la modernidad literaria a México, es el punto de partida para el desarrollo de su obra. Su relación intelectual y amistosa con Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia signan también la transformación del poeta que hacía versos “gongorinos” con el monstruo de mil cabezas, laberinto de mil entradas, que es la obra oweniana. La excelente factura de su obra poética, la mitificación de su vida dentro de su obra, la subversión de las narraciones mitológicas, así como toda la intrincada biografía del escritor sinaloense, lo han convertido en un poeta fundacional de la modernidad literaria mexicana, así como lo fue la de sus compañeros agrupados en la revista Contemporáneos.

Para Owen la poesía es la pregunta a responder, “la religión de su arte” con la que se alejaba a “invocar el mundo de la literatura” (Chumacero, 1996:7), cuyo afán precisa “la conciencia de que todo [...] está condenado a sugerir la pregunta por su existencia” (Chumacero, 1996:9). Su poesía es una invocación constante de la transgresión a lo establecido —los mitos, la literatura canónica, los lineamientos morales, la costumbre, el lugar común—, y en ella se muestra su inconformidad con lo instituido como verdadero, real o intransgredible. Por ello, “el amor al juego, la crítica de las tradiciones, el irrespeto por los valores establecidos, la alegre agilidad del tono, el prosaísmo, la búsqueda de lo

imprevisto” (Segovia [1970] 2001: 15) son rasgos únicos e inconfundibles en la obra de Gilberto Owen.

La poesía de Owen muestra que “el amor por el juego y por las imágenes chispeantes no es ya una meta, ni siquiera un procedimiento privilegiado, pero su uso le ha dejado el hábito de una lucidez casi cruel y una gran seguridad en las libertades de expresión” (Segovia [1965] 2001:21). Owen pende del hilo de la poesía, pues “considera al poema como una promesa de vértigo, un viaje de ida en el que no se llega a ninguna parte, y es siempre fiel a una línea evolutiva donde arriesga todas sus cartas a un solo juego: la búsqueda de su identidad, de su desarraigo y aislamiento” (Quirarte, 1988:170). No hay lector que no arriesgue un poco de su paciencia, ni uno que no se conmueva, asombre o se estremezca al leerlo.

La obra de Owen ha sido estudiada desde muy distintas perspectivas, casi siempre enfocada en el “Sinbad el varado”. Han sido estudiados en menor medida *Novela como nube*, “Libro de Ruth” y sus cartas. La investigación sobre *Línea* ha sido de manera muy tangencial, más como un puente que como una estancia literaria unitaria y con sus propias características. En la mayoría de los casos, sirve como una vía comunicante con la obra total o la temática específica revelada por cada crítico. Toda la obra de Owen se comunica de muy diversas formas, pero un texto tan específico y particular merece un estudio centrado únicamente en sí mismo.

Es importante una revalorización de *Línea* por distintas razones. *Línea*, como poemario, funge como la bisagra entre la madurez estilística y el dominio pleno de la plasticidad lírica de Owen, que después se manifestará en *Perseo vencido* y casi simultáneamente en la novela lírica *Novela como nube*. Si bien ésta última se publica en 1928, dos años antes que *Línea*, varios textos pertenecientes al poemario fueron publicados ese mismo año en diversas revistas, como *Contemporáneo* y *Ulises*. El estudio de *Línea* se convierte en una necesidad para entender ese escalón que permite a la obra oweniana subir a la cumbre del *Perseo vencido*, pues nos revela dos comportamientos poéticos distintivos de la obra: la dinámica de la transición y la poética de la petrificación, ambos susceptibles de exceder los márgenes de *Línea*, incluso los vestidos que ciñen la literatura a la palabra impresa.

En otro contexto, *Línea* es de los primeros poemarios en prosa escritos en México, con un deslumbrante juego metafórico y su propia noción de onirismo (“un surrealismo bastante personal” dice Tomás Segovia (2001[1965]:17), en el que se generan varios de los temas predominantes en Owen (el nombre, la sombra, la estatua). Sin embargo, poco se ha escrito sobre la unidad del texto y cómo puede percibirse en él una poética propia. Un estudio enfocado solamente en este poemario en prosa del sinaloense nos revela los vértices estéticos y literarios poco estudiados que inciden en la obra oweniana. *Línea* es más que una colección de “perlas” unidas por una “línea [...] invisible de la escritura”, más que una guía de viaje, “*beadeker*”, es una estancia poética por sí misma cuyo estudio nos revelará la faceta más “onírica” de Owen (Quirarte, 1990:68). Esta investigación podría abrir una brecha respecto al lugar que le correspondería al texto oweniano en la tradición de los poemarios en prosa, y específicamente en la de los publicados en México.

Línea contiene un imaginario poético rastreable antes y después de su publicación, con sus propias características y una poética propia. El estudio de una obra tan particular —como un poemario en prosa, con la asimilación de las vanguardias tan particular de Owen y su ejercicio de ellas— a partir de una teoría tan aventurada como *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand puede darnos la oportunidad para descubrir su imaginario poético y la relevancia de éste dentro del universo simbólico oweniano, así como la pertinencia de este imaginario dentro del universo simbólico global, como plantea la teoría durandiana.

Por ello, vale señalar lo que han dicho los investigadores más relevantes sobre Owen. Tomás Segovia (2001[1965]) esboza las posibles lecturas de “Sinbad el varado”, convirtiéndose en el investigador pionero de la obra del sinaloense, además de señalar la influencia puntual de las *Iluminaciones* de Rimbaud para *Línea*. Sandro Cohen (1981) habló del exilio del poeta durante su estancia en el extranjero y su desilusión al regreso a la patria, tanto para “Sinbad el Varado”, como para “Libro de Ruth”. Inés Arredondo (1982) esbozó una posible biografía sobre los orígenes de Gilberto Owen, que poco a poco ha sido revelada por Francisco Javier Beltrán y Vicente Quirarte, entre otros. Jaime García Terrés (1981) planteó la cercanía de la poesía de Owen con los principios místicos, cabalísticos, esotéricos, de las ciencias ocultas, postura polemizada con Aurelio Asiain,

dirimida después por Octavio Paz. Vicente Quirarte (1990) desmenuzó parte de la biografía y de la obra total de Owen para dar luz sobre el discurso amoroso de “Sinbad el varado”; ha reseñado y comentado (Quirarte, 2004) las peculiaridades de la relación epistolar y amorosa entre Owen y Clementina Otero; y también escribió una *Invitación a Gilberto Owen* (2007) que bien puede servir de guía para todo aquel que quiera conocer la obra del sinaloense. Guillermo Sheridan (1996) propuso una lectura para entender la necesidad de Owen de modificar su nombre, así como para entender la presencia del padre como una mitificación en su literatura. Francisco Javier Beltrán (1996) descubrió significativamente la realidad del nombre de Gilberto Estrada —quien se habría de autoproclamar Gilberto Owen Estrada— en documentos del Instituto Literario, estudió (1998) la sacralidad en “Sinbad el varado”, y compiló junto con Cynthia Ramírez (2005) artículos diversos sobre la obra oweniana, en el que resalta uno respecto al intento de hacer un cortometraje durante su estancia en Nueva York, tema tratado también por Guillermo Sheridan, al cual puede añadirse la noción de Owen sobre el cine mudo señalada por Patrick Duffey (2005). Roxanna Elvridge-Thomas (2004) compiló una serie de ensayos sobre “Sinbad el Varado”, aunque su aporte reside más en la diversidad que en la precisión y la profundidad; su ensayo sobre la trayectoria del héroe mítico/Sinbad es uno de los más interesantes de dicho compilado, así como la evaluación crítica a los críticos, valga la redundancia, de Víctor Luna (2004). Georgina Whittingham (2005) se apegó al deconstructivismo derradiano para aseverar que Owen pone en crisis al lenguaje: “En *Línea* y en todos los poemas de Owen [pues] existe una reacción altamente creativa a la sensación de parálisis y marginalidad” (2005a:95). Alfredo Rosas Martínez (2005a) estudió la “perversidad” que el propio Owen despliega en su escritura entre líneas, aseverando que “*Línea* es un interesante breviario de maldad” (2005a:29), y sugiere la noción de una poesía en el límite, un límite que linda en la perversidad (2005b). Antonio Cajero y Celene García (2009) revelaron los textos periodísticos de Owen en Sudamérica. Cajero (2010), por su parte, estudió la persistencia del desdoblamiento mediante el uso del sujeto lírico de los pronombres personales en “Sinbad el Varado”.

En el extremo opuesto hay textos en los que se sugiere una posible “homosexualidad” de Owen, pero nunca se afirma de manera categórica, tema que está

mucho más cerca de la farándula que de la pertinencia y valía de la literatura por sí misma. José Joaquín Blanco (1980) hace uso de un tono irónico para insinuar, casi en son de mofa, la homosexualidad velada de Owen como reflejo de su carácter medroso. En contraste, Guillermo Sheridan (2008) hace un erudito y sorprendente juego de comparaciones y similitudes que podrían sugerir una probable relación amorosa entre Owen y Xavier Villaurrutia. Sin embargo, “No hay lectura de Owen que no arroje contradictorios”, asegura Sheridan (2008:68); toda lectura deja algo de satisfactorio o descubre un matiz nuevo, una explicación diferente, aunque en el intento trate de enmarcar el texto estudiado a un único sentido irrevocable. En dicho riesgo, nos atrevemos a postular una lectura distinta, igualmente atrevida como polémica.

Dadas estas coordenadas, nos dimos a la tarea de analizar el imaginario poético de *Línea* bajo las propuestas teóricas de Gilbert Durand, enunciadas en *Las estructuras antropológicas del imaginario*. El problema que nos hemos planteado es ¿cómo se estructura el imaginario poético propio de *Línea*?

De tal manera, los objetivos de esta investigación son los siguientes: descubrir cuáles son los esquemas del imaginario poético en *Línea* de Gilberto Owen. Para ello, fue necesario: determinar las estructuras antropológicas predominantes en *Línea*, realizar el análisis temático para encontrar el tropo predominante, a partir del cual se motiva el imaginario poético de *Línea*, y definir los esquemas de comportamiento del imaginario poético de *Línea*.

Gilbert Durand plantea *Las estructuras antropológicas del imaginario* como una arquetipología general y se aventura a dar un esquema del pensamiento simbólico de la humanidad: “con la ambiciosa intención de escribir una ‘arquetipología general’, es decir, un *mundus* de lo imaginario que delimite todo pensamiento posible, incluidos la supuesta objetividad y los movimientos de la razón” (Durand, 2006:13). Siguiendo esa postura, es necesario descubrir cuál ese “*mundus* de lo imaginario” en *Línea*, cuál es su comportamiento, así como saber hacia a dónde apuntan sus vértices en la obra oweniana. Este descubrimiento bien podría aplicarse a esos “*mundus*” de lo imaginario, los cuales no se ciñen únicamente a el ámbito de la literatura.

Para Durand, la imaginación es una fuerza de pensamiento superior y más duradera que el pensamiento racional filosófico y matemático, heredero del positivismo y rigidez. En ella se desarrolla una forma de simbolización del pensamiento que también conjuga la dimensión biológica y pulsional del ser humano. De tal forma, el producto de la imaginación (las imágenes) genera un pensamiento simbólico en el que se organiza el conocimiento a partir de la polivalencia de los símbolos, que a su vez permiten el desarrollo y la expresión de esas “imágenes primordiales”, denominadas arquetipos.

A partir de ello, el francés propone la conformación y el comportamiento del imaginario a partir de una taxología dividida en dos regímenes (diurno y nocturno) de la imagen, que a su vez contienen las estructuras (esquizomorfas, sintéticas y místicas) con las que se desenvuelve el imaginario universal, las cuales también se corresponden con los gestos posturales (vertical, digestivo y copulativa).

Mediante el estudio del comportamiento de la imagen —que no vale por las raíces que ocultan, sino por “las flores poéticas y míticas que revelan” (Durand, 2006: 42)— Durand sugiere la existencia de “enjambres de imágenes” que apuntan hacia la conformación de “constelaciones simbólicas”, las cuales “adjetivan”, “sustantivan” o cumplen el papel dinámico “verbal” en los que los arquetipos se manifiestan. Durand sostiene que la imaginación se comporta como un depósito de imágenes y como una retórica.

Para demostrar la validez del estudio es necesario explorar todas las referencias aludidas por el propio Owen, además de los símbolos e imágenes señalados por Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, por lo que la propuesta durandiana se plantea como el método más propicio para el análisis de un texto tan complejo como *Línea*. De ahí la importancia de analizar únicamente el poemario en prosa del sinaloense, lo cual nos dará la posibilidad de entender por qué Owen realizó un conjunto de textos que mantienen una unidad estilística —la experimentación vanguardista—, pero que también se comporta de una manera específica, es decir, tiene un imaginario poético propio. En ello se centra esta investigación.

La aplicación de *Las estructuras antropológicas del imaginario* nos permitió descubrir que *Línea*, además de reflejar ciertos postulados de Durand, también abre un paréntesis

para lo que hemos denominado la “dinámica de la transición” y la “poética de la petrificación”. Tanto la primera como la segunda son el resultado del análisis temático, pero se encuentran en las orillas de la propia propuesta teórica del francés. Ambas son un descubrimiento dentro de *Línea*. Si bien la teoría de Durand pretende ser englobadora de todo el imaginario universal, la revelación de esta “dinámica de la transición” y de esta “poética de la petrificación” nos muestran que hay ciertos resquicios ausentes y que existen comportamientos dentro del imaginario susceptibles de revelarse. En este sentido, nuestra aportación se ubicaría tanto en el marco de nuevas propuestas de interpretación a la obra oweniana como en el de nuevos planteamientos a los estudios del imaginario de la literatura. Además, se confirma lo que otros críticos (Beltrán y Coronado) han denominado como la “literatura pictórica” en Owen, mediante ese imperio de la imagen, causado por el gesto postural durandiano de la verticalidad.

Un estudio más extenso nos podría revelar si la “dinámica de la transición” y la “poética de la petrificación” persisten en toda la obra de Owen (incluyendo sus cartas recopiladas); y, si nos arriesgamos un poco más, en otras obras literarias. Sin embargo, excede el propósito de este estudio. En ese sentido, parece abierta una puerta para el estudio literario de Owen, que puede desembocar en ese afán durandiano de “extrapolar el texto o el documento estudiado, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o histórico culturales” (Durand, 1993:347), es decir, una mitocrítica que desemboque en un mitoanálisis. Si toda la obra de Owen tiene vasos comunicantes entre sí, el afán de enfocarse específicamente en *Línea* servirá para rastrear qué parte de ese imaginario poético sobrevivió la pura experimentación vanguardista y se mantuvo en la obra posterior del sinaloense.

Debe señalarse, además, que se utilizó la edición de 1930, en primera instancia porque es la primera edición, publicada bajo la tutela de Jorge Luis Borges en los Cuadernos del Sur. Esta edición no contiene “El llamado sándalo” ni “Escena de melodrama”, que sí pertenecen a la edición realizada por el Fondo de Cultura Económica de 1979. Hoy, gracias a la edición facsimilar (Owen, 2004a) de las cartas de Owen a Clementina Otero, sabemos que “Poema en que se usa mucho la palabra amor”, “La inhumana” y “Escena de melodrama” eran originalmente textos pensados

específicamente para Otero. El caso de “Poema en que se usa mucho la palabra amor” es evidente en tanto se lee en el acróstico el nombre de la actriz: “Clementina Otero”.

Las razones por las cuales Owen envió a Alfonso Reyes *Línea* sin “Escena de melodrama” ni “El llamado sándalo” obedecen a la forma de vida un tanto desordenada del poeta:

Otro asunto que se me pasó en la carta de esta mañana. Voy a enviarle a Alfonso Reyes *Línea*. No tengo sino la mitad, a lo sumo, de los poemas que formaban el libro. ¿Quieres ver cuáles puedes recogerme, aparte de los publicados en *Ulises* y en la *Antología*? Hay —recuerdo imprecisamente— otros dos o tres como el que publicó *Contemporáneos*, Perdóname esta enorme cantidad de molestias que de pronto me he propuesto comerte” (Owen, 1996:265).

Es evidente que otra sería la perspectiva de la obra de Owen si se hubiesen publicado esa otra mitad de textos extraviados. Pero también se hace evidente que la obra total de Owen surgió bajo ese aparente “descuido”, lo cual podemos intuir por esa “precaución” o “prudencia” de no pedir alguno de ellos:

Ya le mandé *Línea* a Alfonso Reyes. Sólo tiene 24 poemas, y eso contando como dos el autorretrato que ya conoces y que, por viejo, metí en el mismo libro. Recuerdo que en el ejemplar perdido había treinta, sin estos dos, o más. Si Celestino pudiera conseguirme uno que *le envié a Clementina sobre la realidad, me parece, de su hermana* [¿“Escena de melodrama”?; ¿alguno otro más?]; y otro que hablaba del licenciado Vidriera, y otro... *pero no, más vale dejarlo así*” (Owen, 1996:268, cursivas mías).

¿Por qué habría Owen de “dejarlo así”? No se puede saber. ¿Qué tanto podría haber cambiado su obra, la percepción de ésta y su legado? No lo sabremos hasta encontrarlos, algo que a más de 80 años de distancia parece más bien imposible. Pero es claro que sería distinto. Por lo pronto, nos basamos en la edición de 1930 por ser la original.

La investigación realizada en este trabajo es un acercamiento a una de las obras menos estudiadas de Gilberto Owen, *Línea*, la cual pretende abrir nuevas perspectivas para el estudio de la obra oweniana, que con el paso del tiempo se revela duradera y confirma la valía del poeta sinaloense frente a otros autores cuya obra se difumina con el tiempo.

CAPÍTULO I

ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS DEL IMAGINARIO DE GILBERT DURAND

Durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX se fue consolidando el concepto de imaginario como una función de la imaginación, de la memoria y del inconsciente colectivo existente en la mente humana y en sus manifestaciones, como la cultura, la mitología, la religión, el folclor, el arte y la literatura. El tema de la imaginación y su predominio en la conformación del pensamiento había sido relegado por el razonamiento analítico positivista, en el que domina la física, las matemáticas y la lógica, en contraste con la escurridiza certeza que ofrecen las imágenes, consideradas mensajes de “irrealidad”. Así, la imaginación como productora de imágenes, primordialmente, fue desterrada de la “ciencia” para exiliarse en otros ámbitos.

Los estudios del imaginario han reivindicado la función de la imaginación y de las imágenes mediante múltiples análisis, cuyas perspectivas epistemológicas hacen confluir la antropología, la psicología, la religión, la filosofía, la literatura, la etnología, el estudio de la mitología, la sociología, entre otras. Sus distintas perspectivas e influencias han complejizado el estudio de las imágenes, la imaginación y su continente, el imaginario. Dicha complejidad —aunada a la constante evolución, creación y desarrollo de imaginarios en distintas esferas— ha generado una persistente transformación respecto a las teorías sobre el imaginario, a pesar del considerable *corpus* sobre el tema. De tal forma, el “imaginario” se diversifica en conceptos, funciones y metodologías de estudio según el área académica desde la cual se enfoque.

Respecto a los estudios literarios, el “imaginario” tiene muchos vértices que divergen del contenido del libro impreso: el contexto sociocultural del autor, de su obra y de sus personajes; las incidencias de otros escritores en la obra del autor; la presencia del folclor, mitología, religión y los usos y costumbres etno-antropológicos tanto en la biografía como en la obra; las influencias literarias, ideológicas, filosóficas y sociológicas presentes en la obra; en fin, son muchos los resquicios por los que se escabulle una

delimitación precisa de un concepto tan amplio. A pesar de tan fatídico diagnóstico, pueden encontrarse casos muy sintomáticos de un “imaginario literario” muy específico, como el de los cuentos de hadas, las narraciones mitológicas,¹ la ciencia ficción o la obra narrativa de Jorge Luis Borges, el Marqués de Sade, William Faulkner o José María Arguedas, por citar casos disímbolos y, sobre todo, ejemplares, poco estudiados bajo las teorías de los imaginarios.

Por eso, en un poeta tan particular y con un imaginario construido por sí mismo, como lo es Gilberto Owen, se extraña un estudio desde esta perspectiva, más aún de su poemario en prosa *Línea*, al cual se le ha estudiado tangencialmente y en función de otros textos del poeta sinaloense. Para ello, dado el carácter críptico y vanguardista, se ha considerado necesario utilizar *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand debido a la propuesta integral y el andamiaje con el que está descrito el imaginario universal, el cual “no quiso ser más que un repertorio cómodo, y estático, de las grandes constelaciones imaginarias”, según el propio autor (Durand, 2006:21). De tal forma y siguiendo la tipología de Durand, encontraremos el imaginario poético de *Línea* de Gilberto Owen con el afán de descubrir sus características y esquemas, pero sobre todo para develar una obra tan poco estudiada y que, considero, irradia el imaginario poético del poeta sinaloense de una manera muy precisa.

. En cuanto al investigador francés, hay que recordar que su formación inicial es la Antropología, aunque su pensamiento incluye la influencia de personajes tan distintos en la historia del pensamiento del siglo XX como Carl Gustav Jung, Claude Levi-Strauss y Gaston Bachelard, cuyos estudios han incidido en el desarrollo del estudio de los imaginarios. La pertenencia de Durand al Círculo de Eranos le permitió una interrelación con otros estudiosos como Mircea Eliade y Henri Corbin. Valga la cita:

Bachelard, Jung, Corbin, Eliade —estos tres últimos se reunían cada año en el Círculo de Eranos, en el que, hace quince años, Henri Corbin me hizo el honor de introducirme—: tales son los maestros a los que adeudan los estudios que siguen. Todos están inspirados por

¹ En este sentido debe señalarse que muchas de esas narraciones hoy consideradas mitológicas son más bien literarias. Es decir, los escritores hicieron “literatura” de dichos mitos, a lo que debe añadirse que sus propias fuentes exceden lo “religioso” o “litúrgico”. Ello incide en las distintas versiones que hay de los mitos grecolatinos, por ejemplo, en los que pueden confrontarse a Homero, Hesiodo, Ovidio, Virgilio, Apolonio de Rodas, por citar a los más conocidos, quienes sazonaron los mitos con sus propios estilos. Esa misma diferencia podría pensarse también de otros discursos “míticos” como los códices.

la convicción platónica en el realismo primordial de la imagen, en el valor querigmático del mito (Durand, 1993: 13).

La primacía de la imagen es evidente. Para entrar en su funcionamiento dentro del pensamiento es necesario recordar a Jean Paul Sartre, quien estudió tanto la concepción de la imaginación como la de imaginario y es considerado pionero en esta área. Si para Jean Paul Sartre (1984:164) “toda teoría de la imaginación debe satisfacer dos exigencias: debe dar cuenta de la distinción espontánea que el espíritu efectúa entre sus imágenes y sus percepciones; debe explicar el papel que desempeña la imagen en las operaciones del pensamiento”; para Gilbert Durand la tarea fue esbozar una explicación sobre el funcionamiento tanto de la imagen como de la imaginación —como pedía Sartre, cuya postura fue criticada por el propio Durand (2006:28)—, así como de los arquetipos y el inconsciente colectivo, para generar una tipología del imaginario con sus respectivas estructuras de comportamiento y sus regímenes de división.

Este capítulo se enfocará solamente en la propuesta de Gilbert Durand y esbozará brevemente una serie de conceptos operativos de la teoría y un esquema de las funciones que conforman el imaginario en la mente humana, los cuales nos servirán para el análisis y la conformación del imaginario poético de *Línea*

1.1 EL IMAGINARIO

El *imaginario* congrega “el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens*” (Durand, 2006: 21), además de operaciones mediante las que se desenvuelven dichas imágenes, como lo adjetivo, los sustantivo y lo verbal (Durand, 2006:184). El imaginario es un gran depósito de imágenes que se estructura y se dinamiza tanto en el pensamiento racional como a partir de las pulsiones biopsicológicas; es “el gran denominador fundamental donde van a ordenarse todos los métodos del pensamiento humano” (Durand, 2006:21), pues para Durand (2006:386) existe “una realidad idéntica y universal del imaginario” para todas las sociedades. Sin embargo, esa “realidad” del imaginario después es re-imaginada,

estilizada y manipulada por los escritores, cuyo reflejo se puede encontrar en la obra literaria (en algunos casos en su biografía, en una suerte de fusión).

El imaginario es un recurso de la conciencia para asimilar el mundo exterior a través de imágenes, símbolos, arquetipos, estructuras, acciones, sustantivaciones y adjetivaciones; un almacén para la capacidad del hombre de representarse el mundo de manera simbólica, bajo la influencia biológica de las pulsiones manifestadas por tres gestos posturales, que explicaremos más adelante.

Para entender la noción durandiana del imaginario hay que entender, primero, que ese imaginario es generado por los hombres a través de pulsiones biológicas, las cuales siguen un camino homogéneo. Este camino es el “trayecto antropológico”, conceptualizado como un proceso de mediación entre el medio —Naturaleza y Sociedad-Cultura, pues “toda cultura inculcada por la educación es un conjunto de estructuras fantásticas” (Durand, 2006:404)— y la instintividad, es decir, aquellos impulsos biológicos que dominan nuestra acciones. El trayecto antropológico es: *“el intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”* (Durand, 2006:43, en cursivas en el original). En ese intercambio convergen los pensamientos y las sensaciones, y ambos interactúan en la producción y el funcionamiento de las imágenes.

El imaginario tiene una relación bilateral inevitable entre las pulsiones y el medio, es decir, entre el instinto-Naturaleza y la sociedad, implicada la cultura en esta última. Por ello:

[...] el imaginario no es nada más que ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual [...] las representaciones subjetivas se explican “por los acomodamientos anteriores del sujeto” al medio objetivo (Durand, 2006:44).

El sujeto reacciona a percepciones del exterior (el “medio cósmico y social”) y del interior (el pensamiento, la imaginación), ambas en correspondencia con las representaciones precedentes establecidas por la sociedad mediante las convenciones de la cultura. Esa reacción interior pertenece a una estructura subyacente en el inconsciente del ser humano, proveniente también de pulsiones biológicas. Sin embargo, la influencia de lo

socio-cultural en la psique del humano impera sobre la fuerza de lo instintivo. Allí es donde la imaginación convierte la pulsión en una imagen, arquetipo o mito como traducciones simbólicas de una pulsión instintiva.

Esa capacidad de simbolización hace del hombre un ente traductor de su contexto (el mundo) en un lenguaje específico, que incluye y supera el lenguaje verbal, es decir: un lenguaje de la imagen. En esa coyuntura nace el imaginario.

Durand sostiene que la imagen tiene una relación más íntima y concreta con su significante, en contraste con la arbitrariedad de la palabra:

Es de capital importancia observar que en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen —por degradada que se la pueda concebir— en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria. Finalmente, el único significativo es el sentido figurado, ya que el supuesto sentido propio no es más que un caso particular y mezquino de la vasta corriente semántica que deseca[n] las etimologías (Durand, 2006:32-33).

En ese sentido, la *imaginación* es, según Durand, el elemento primordial del ser humano para simbolizar, por lo que vale hacer matizar la noción de la imaginación, esa capacidad creativa de la psique que ha sido amonestada por la razón como la engañosa percepción de una realidad tergiversada por la impresión momentánea y carente de un fundamento científico comprobable que la justifique y la certifique. Por ello, Durand (2006:32) hace una revisión sobre las nociones de los críticos sobre la imaginación para concluir que:

La crítica general que puede hacerse de las teorías inventariadas hasta ahora [Sartre y Bergson, predominantemente] es que todas ellas minimizan la imaginación, ya sea pervirtiendo su objeto [...] ya sea menospreciando la imagen como un vulgar doblete sensorial y preparando así la vía al nihilismo psicológico del imaginario sartreano.

Para Durand, la imaginación confiere a las imágenes un sentido intrínseco, que excluye el carácter “vehículo” de los signos. Es decir, la imagen tiene sentido por sí misma, más allá de ser sólo transporte de sentido, como sucede con la palabra. Por ello, el hombre interpreta el mundo, lo traduce en palabras e imágenes y conceptualiza simultáneamente tanto el mundo como el lenguaje que lo expresa y aprehende. El hombre significa su contexto, le concede sentido y luego lo organiza de manera instrumental. Es allí donde el

pensamiento racional, el de la causalidad física y la lógica matemática, confluye con la imaginación simbólica, ya que

por la facultad simbólica el hombre no sólo pertenece al mundo superficial de la linealidad de los signos, al mundo de la causalidad física, sino también al mundo de la emergencia simbólica continua por medio de la incesante “metamorfosis” de la libido. Por tanto la función simbólica es en el hombre el lugar de “pasaje”, de reunión de los contrarios: en su esencia, y casi en su etimología [...] el símbolo “unifica pares de opuestos” (Durand, 2000:74).

El hombre consigue intuir los conocimientos mediante las palabras, los signos y las imágenes; sin embargo, esas imágenes superan su significado lineal, lo trascienden y adquieren uno superior. Un ejemplo sintomático y resumido de ese “lugar de pasaje” en la función simbólica se puede percibir en el signo “+”, primero, como signo unívoco que representa la operación “suma/adición”; en un segundo nivel, una encrucijada y, en un tercero, ejemplifica el símbolo cristiano. Sin embargo, en ese lugar de pasaje hay imágenes mucho más sofisticadas y cuya función simbólica excede las del ejemplo citado, como la Luna (cfr. Durand, 2006).

Para explicar ese papel de “pasaje” de la imagen y la imaginación en el pensamiento —tal como había insistido Sartre (1984:164)—, en *La imaginación simbólica*, Durand afirma que el hombre es un animal *symbolicum*, es decir que simboliza su contexto (Naturaleza, sociedad y cultura, y luego su pensamiento) para objetivar determinados pensamientos, conceptos y pulsiones:

El *homo sapiens*, en definitiva, no es más que un *animal symbolicum*. Las cosas sólo existen por medio de la <<figura>> que les da el pensamiento objetivante; son eminentemente <<símbolos>>, ya que solo conservan la coherencia de la percepción, de la conceptualización, del juicio o del razonamiento mediante el sentido que las impregna (Durand, 2000:70).

En conclusión, la función que hace del hombre un *animal symbolicum* es la imaginación simbólica, un dinamismo en el que se manifiestan tanto las imágenes como los relatos (Durand, 2000:97) que conforman el pensamiento.

En ese sentido —y aprovechando para rastrear el pensamiento durandiano—, más que seguir a Sartre, la postura de Durand proviene de Ernst Cassirer, quien señala puntualmente la existencia de esa imaginación simbólica, a partir de la cual Durand

profundiza y desarrolla su propio concepto: “En lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*” (Cassirer, 1974: 49); y específica: “El animal posee una imaginación y una inteligencia prácticas, mientras que sólo el hombre ha desarrollado una nueva fórmula: *una inteligencia y una imaginación simbólicas*” (Cassirer, 1974:59). Para Cassirer los símbolos son universales, pero varían sus interpretaciones según el tiempo y el espacio, es decir, según las culturas. El pensamiento “relacional”, es decir en el que se basa la razón, tiene su fundamento en el pensamiento simbólico (Cassirer, 1979:66), sin el cual no se desenvolvería eficazmente. Es aquí en donde se basa el pensamiento de Durand, la imaginación (y por ende, las imágenes) sirven de hisagra entre el pensamiento racional y el emotivo (término de Cassirer), que incluye las pulsiones biológicas.

Además, Cassirer señala la existencia de una “*memoria simbólica* [o sea] aquel proceso en el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada sino que la reconstruye; la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar” (Cassirer, 1974:85). Parece que Cassirer está cercar del “inconsciente colectivo” de Jung. Además, es evidente la influencia en Durand, cuyas estructuras del imaginario serán precisamente esos dinamismos repetitivos con los que se configura la memoria simbólica universal. Valdría también apuntar la proximidad conceptual del “mito”, desde áreas académicas disímolas, entre Cassirer, Levi Strauss y Durand; sin embargo, excede los propósitos de este estudio.

A Claude Levi-Strauss (2006) le sigue, por una parte, en cuanto a que el hombre piensa igual de bien antes del establecimiento del pensamiento científico (racional), que durante, después y mediante él; y en cuanto a la existencia de un pensamiento sensible —representado por las imágenes— anterior al del razonamiento, proveniente de la instintividad (“los imperativos biopsicológicos”), y que incide en la cultural. Ese dominio ingénito persiste en la psicología del niño, predeterminado por los imperativos biológicos, cuya psicología

constituye “el fondo universal infinitamente más rico que aquel de que dispone cada sociedad particular”. Cada niño “aporta al nacer, y en forma de estructuras mentales bosquejadas, la totalidad de los medios de que dispone la humanidad desde tiempos inmemoriales para definir sus relaciones con el mundo” (Durand, 2006:49).

En otro sentido, la importancia que le da Durand al mito, como el relato en el que se manifiesta el drama humano (sexual, temporal y social), proviene también de muchas de las aportaciones de Levi Strauss (2006, 2008). Además, de la terminología “estructuras” del imaginario, su forma de argumentación manifiesta una influencia del estructuralismo del que Levi-Strauss es uno de los líderes más reconocidos. Durand (2006:8) se declara explícitamente su deudor.

A Gaston Bachelard le sigue respecto a que hay una estructuración del mundo a partir de las imágenes organizadas por una “imaginación dinámica”, la cual ordena los movimientos, la forma y consistencia de la materia y de sus manifestaciones, así como toda una conformación de un pensamiento:

Para Bachelard, los ejes de las intenciones fundamentales de la imaginación son los trayectos de los gestos principales del animal humano hacia su entorno natural, prolongado directamente por las instituciones primitivas tanto tecnológicas como sociales del *homo faber* (Durand, 2006:44)

De esos gestos señalados arriba se erige el “trayecto antropológico” durandiano. También cabe mencionar que Bachelard organiza las imágenes poéticas y oníricas de distintas fuentes (escritores en su mayoría) en torno a los cuatros elementos, la ensoñación y el espacio. Durand, por su parte, hace una taxonomía del imaginario dividida en dos regímenes y en tres estructuras que siguen en mucho algunas de los “dinamismos” estudiados por Bachelard, con la diferencia de que el primero estudia la constelación universal de imágenes para establecer su tipología, mientras el segundo se enfoca solamente en las que a él le interesa (agua, aire, fuego, tierra).

A contrapelo, Durand apunta que no es una física de los elementos —como hace Bachelard— la que organiza el imaginario sino una organización gramatical: lo adjetivo, lo sustantivo y lo verbal (Durand, 2006:184).

Como seguidor de las teorías de Bachelard, Durand hereda esa confrontación epistemológica contra los científicos positivistas, cuyos resultados pretenden ser tangibles, irreversibles e irrevocables y para quienes la imaginación es la “loca de la casa”, la que tergiversa las percepciones sensoriales, la que falsea la naturaleza y el

mundo. Bachelard ya había enarbolado una postura epistemológica que favorecía y pregonaba el predominio de la imagen en los procesos del pensamiento. Durand señala el valor del arte, pues en una sociedad que sufre la dictadura de la “comprobación científica”: “el artista, como el icono, ya no tiene lugar en una sociedad que poco a poco ha eliminado la función esencial de la imagen simbólica” (Durand, 2000:29). De allí provienen la necesidad de descifrar el sentido de las imágenes, puesto que éstas sirven, como había señalado Cassirer, para hacer funcionar todo el pensamiento: “Partimos de una concepción simbólica de la imaginación, es decir, una concepción que postula el semantismo de las imágenes, el hecho de que no son signos sino que contienen materialmente, de alguna manera, su sentido” (Durand, 2006:61)

Respecto a Carl Gustav Jung (Jung 2002:65-66), la influencia se manifiesta en la creencia de que existe un reservorio (*memoria simbólica* le llamó Cassirer) en la psique profunda, en el que se distribuye y organiza toda una gama de estructuras subyacentes al razonamiento lógico, inmediato y sistematizado de la conciencia, basada en esos “<<remanentes arcaicos>> que yo [Jung] llamo <<arquetipos>> o <<imágenes primordiales>>” (Jung, 2002:65). Durand utiliza la postura de Jung en su favor, y lo cita literalmente:

‘La imagen primordial debe estar en relación con ciertos procesos perceptibles de la naturaleza que se reproducen incesantemente y siempre están activos; pero, por otra parte, también es indudable que igualmente se relaciona con ciertas condiciones interiores de la vida del espíritu y de la vida en general’ (Durand 2006:63)

Tanto en el concepto de “arquetipo” como en el de “inconsciente colectivo”, Durand sigue los pasos de Jung. Pero con sus restricciones. Para ambos, la relación inquebrantable entre la Naturaleza (el instinto) y el espíritu humano es explícita. Pero Durand (2006:63, cursivas mías) le reprocha a Jung no haber profundizado: “Por cierto, Jung insiste sobre todo en el carácter colectivo e innato de las imágenes primordiales; *pero sin entrar en esa metafísica de los orígenes*”.

No obstante, el francés acepta el carácter *innato* de los arquetipos, lo cual significa una genética de la arquetipología, cuya acepción es casi implícita en todos y cada uno de los seres humanos y podría relacionarse con esa psicología del infante que constituye un “fondo universal”, citada arriba respecto a Levi Strauss (Durand, 2006:49). E insiste en

que él, Durand, sí pretende ahondar en los orígenes de estos arquetipos y de sus funciones instintivas. Dicha postura se reflejará y fundamentará en su tesis del origen postural-biológico de las estructuras del imaginario. A pesar de los reproches anteriores, Durand no se despega de los aportes jungianos:

Los arquetipos se relacionan con imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse. Nos encontramos, entonces, en presencia del símbolo en sentido estricto, símbolos que adquieren tanto mayor importancia cuanto más ricos en sentidos diferentes son (Durand, 2006:64, cursivas en el original).

Esos “esquemas” que se superponen, son lo adjetivo, lo sustantivo y lo verbal (Durand, 2006:184). Además, para Durand, la riqueza de estos símbolos confluye con la capacidad de recibir, manipular y añadirle significado a las representaciones no conceptuales del mundo al que refieren, y responden a la imaginación simbólica tanto como a toda lógica fuera del raciocinio (la fantasía, la enfermedad mental, la religiosidad, la ensoñación, etc.). Es decir, los símbolos van a convertirse en la esquematización de intuiciones sensibles, oníricas y míticas que responden a cierto conocimiento del mundo, el cual sólo puede ser expresado con la ambigüedad de los símbolos.

En este sentido, Durand asume la noción de que hay un pensamiento que subyace en la percepción no racional del mundo —“inconsciente” puede añadirse—, incluso que el pensamiento comienza a funcionar a partir de las imágenes:

Jung, tras los pasos del psicoanálisis, también ve claramente que todo pensamiento descansa en imágenes generales, los arquetipos, “esquemas o potencialidades funcionales” que “moldean inconscientemente el pensamiento” (Durand, 2006:33).

Aquí podemos encontrar de nuevo esa interdependencia del pensamiento relacional y el pensamiento emotivo (Cassirer, 1979:66), pues para Durand “la importancia esencial de los arquetipos [es] que constituyen el punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales” (Durand, 2006: 63). Probablemente de esa confluencia entre Cassirer y Jung Durand realiza un gran esquema en el que se ubican todos los dinamismos de la imaginación con “la ambiciosa intención de escribir una arquetipología general, es decir, un *mundus* de lo imaginario que delimite todo pensamiento posible, incluidos la supuesta objetividad y los movimientos de la razón” (Durand, 2006:13).

El gran mérito de Durand es instrumentar y descifrar sus esquematismos, isomorfismos y dinamismos en *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Es esa la razón por la cual elegimos seguir la propuesta teórica de Durand, sobre todo después de este largo paréntesis en el que rastreamos superficialmente los conceptos en los que se basa. Vale resaltar que ninguno de los autores en los que se basa Durand establecen un mapa del imaginario, más bien estudian fenómenos específicos desde el funcionamiento de pensamiento y la imaginación, incluyendo sus relaciones e interdependencia y la influencia de la psicología profunda en esos procesos, así como las manifestaciones artísticas de ciertas imágenes. Si bien el “inconsciente colectivo” puede ser considerado una forma primigenia de imaginario, las motivaciones que lo originan distan en mucho del trabajo realizado por Durand. En ese sentido, Durand estudia las manifestaciones en la sociedad (literatura, folclor, incluyendo un ejemplo de publicidad en los medios de comunicación masiva) más que los orígenes y las relaciones de las imágenes, los símbolos y los arquetipos con el comportamiento conductual de un paciente o de una sociedad. De tal forma, el “imaginario” es un concepto funcional para el análisis de una obra literaria.

También puede enfatizarse que ese mapa o arquetipología propuesta por Durand sobrepasa los estudios del “imaginario” de Bachelard. Aquí debe señalarse que Bachelard estudia específicamente unos *elementos*, mientras Durand globaliza sus aportaciones. El primero se compromete con una postura en la que casi todo es el reflejo de un “complejo” en el sentido psicoanalítico y particulariza el imaginario; mientras el segundo abre sus posibilidades a esquemas y dinamismos en los que convergen lo adjetivo, lo sustantivo y lo verbal. Debemos señalar que para Durand, hay: 1) una morfología del imaginario, es decir, los dos regímenes de la imagen y las tres estructuras del imaginario, que trataremos más adelante; 2) una función “fisiológica” de la imaginación”, sobre la que dice que

es ante todo una función *eufemización* [sic], aunque no un mero opio negativo, máscara con que la conciencia oculta el rostro horrendo de la muerte, sino, por el contrario, dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del hombre en el mundo (Durand, 2000:127);

y 3) una fantástica trascendental. Si bien el propósito de *Las estructuras antropológicas del imaginario* es la conformación de un conjunto de estructuras, regímenes y constelaciones

de imágenes y símbolos, Durand esboza como conclusión la pertinencia de una fantástica trascendental, es decir, el sentido del semantismo del imaginario en general, lo que

implica pasar de la morfología clasificadora de las estructuras de lo imaginario a una fisiología de la función de la imaginación. Bosquejar una filosofía de lo imaginario que podríamos llamar, como lo sugiere Novalis, una fantástica trascendental. Y esta expresión no sólo sería un simple juego de palabras, si ahora pudiéramos mostrar que esta función de la imaginación está motivada no por las cosas, sino por una manera de cargarlas universalmente con un sentido secundario, un sentido que sería la cosa del mundo más universalmente compartida. En otras palabras, si pudiéramos probar que hay una realidad idéntica y universal del imaginario (Durand, 2006:386).

Tanto la función fantástica como el imaginario son una “reserva infinita de eternidad contra el tiempo” (Durand, 2006:415), pues se mantienen y persisten en la memoria: “Lo imaginario es realmente del dominio del tiempo, porque es del dominio de la memoria” (Durand, 2006:408). Es decir, el imaginario es una forma de “conjurarse”, de “redimirse” del dominio del tiempo.

Dadas estas preceptivas, concluiremos que el imaginario se manifiesta como un elemento constitutivo del comportamiento humano (Durand, 433), el cual se presenta en la obra de Gilberto Owen y que se convierte en una clave para entender el imaginario poético de *Línea*.

1.2 IMAGEN

La función de la *imagen* es primordial para la conformación de *Las estructuras antropológicas del imaginario*, pues sirve como los átomos a partir de los cuales se congregarán “enjambres de imágenes”, que provocaran a su vez símbolos, arquetipos y, finalmente, los dos regímenes de la imagen. Es decir, las imágenes se agrupan en “enjambres”, en “constelaciones” que responden a cierto concepto y/o símbolo. Estas agrupaciones conforman los símbolos que representan nociones específicas (ascensión, descenso, cíclicidad, etc.). La organización de estos símbolos asentará los arquetipos, los cuales inciden en la conformación de los dos regímenes de la imagen y permiten vislumbrar las “estructuras” del imaginario (esquizomorfos, místicos y sintéticos). Por lo

tanto, la imagen cimienta toda la función del imaginario, los regímenes de la imagen y las estructuras del imaginario. Demos una revisión al concepto de imagen.

Durand parte de las limitaciones que le imponían ciertos teóricos (Sartre, la Escuela de Wurzburg, entre otros) al sentido de la imagen, a ese “*leit motiv* de la ‘degradación’ del saber representado por la imagen” (Durand, 2006:27). La imagen siempre ha sido denostada por el pensamiento racional; esa degradación permite que “el arte nunca [sea] considerado como una manifestación original de una función psicosocial; jamás la imagen o la obra de arte es tomada en su sentido pleno, sino considerada siempre como mensaje de irrealidad” (Durand, 29), por lo tanto, de mentira o imprecisión. Esta sensación de “irrealidad” debe ser desterrada, según la postura de Durand (2006:32), pues la imagen no es una “ilustración didáctica”, sino el verdadero recipiente del conocimiento no racional del hombre.

Podemos percibir una divergencia entre el sentido provocado por la imagen —con todo el prejuicio de la irrealidad, de la polisemia de la imagen misma y de esa degradación hacia la imaginación— y el producido por la palabra. Por ello, Durand señala la razón por la que la Escuela de Wurzburg desdeña la imagen en el proceso mental, la cual apunta a que “el concepto es un ‘sentido’ que la imagen y la palabra simplemente pueden evocar, pero que preexiste tanto a una como a la otra, *ya que la imagen [para ellos] no es más que un ‘impedimento’ para el proceso ideativo*” (Durand, 2006: 31, cursivas mías).

Sin embargo, el problema semántico de la imagen es que su sentido provoca significados que exceden la pura definición pragmática. En contraste con las palabras en el lenguaje, “en el símbolo constitutivo de la imagen existe una homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador y que, de este modo, la imagen difiere totalmente de la arbitrariedad del signo” (Durand, 2006:33). Más que pretender develar la ecuación de la esencia ontológica de la imagen, Durand intuye que ella se convierte en un dinamismo en el que orbitan significados bien establecidos en la mente humana, pero que se manifiestan o que son aprehendidos de la realidad contextual (por ejemplo, un león o una paloma, cuya representación pictográfica motivan sentidos más profundo que la pura representación de un animal).

En la imagen se organiza una genealogía del significado de una intuición o concepto expresados por representaciones pictográficas, o manifestados en ellas, cuyos significados, si bien pueden expresarse verbalmente, son manifestados mediante la imagen misma (Durand, 2006:32-33). Durand explica por qué las imágenes son mucho más cercanas a su sentido que las palabras: el sentido figurado que significan estas representaciones pictográficas es más trascendental que una correspondencia $a=a$, de allí proviene el sarcasmo: “*un caso particular y mezquino de la vasta semántica que deseca las etimologías*”.

El teórico francés intuye en la imagen un sentido “figurado” —que llamará después “imagen simbólica” (Durand, 2000:15, 82). En otras palabras, Durand asevera que “las imágenes no valen por las raíces libidinosas [en el sentido psicoanalítico] que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan” (Durand, 2006:42). Esos sentidos figurados, esas flores poéticas y míticas, esos conceptos, existen fuera de todos los lenguajes; son los lenguajes los que surgen como herramienta para designar tanto los conceptos como las cosas que suceden en el contexto del hombre. Estamos ante la necesidad que tiene el pensamiento racional del pensamiento simbólico.

Además, sugiere una predominancia del sentido de la imagen durante las generaciones y el tiempo. La imagen persiste en la evocación de ese sentido figurado o de ese concepto, mientras las palabras van perdiendo, transformando o cambiando su sentido con el paso del tiempo, “desechándose en la etimología”:

La imagen se manifiesta como carente de armónicos temporales, en la senda del concepto, por la concisión que presenta, pero más intemporal que el concepto, porque éste mediatiza la espontaneidad imaginaria por un esfuerzo selectivo, por un juicio que retrasa el pensamiento escapando de la precipitación (Durand, 2006 405).

Así, Durand demuestra que la imagen (y su sentido) sobrevive más que la palabra. Por ello, hay una predominancia de la imagen en las estructuras antropológicas del imaginario, debido a que son éstas las unidades de significado que convergen y se estructuran en “enjambres de imágenes”: “La imagen [...] engendra locamente en todos los sentidos [a diferencia de los conceptos], sin preocuparse por las contradicciones, un lujurioso ‘enjambre de imágenes’” (Durand, 2006:405).

En *La imaginación simbólica*, Durand postula la noción de “imagen simbólica”, que puede parecer una definición más precisa que las esbozadas en *Las estructuras antropológicas*: “la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto” (Durand, 2000:15).

De tal forma, el concepto de enjambre de imágenes nos vinculará con la siguiente parte, pues los enjambres de imágenes se agrupan en un denominador común: el símbolo. Podemos definir la imagen como un dinamismo semántico que conjuga sentido y representación, y motiva procesos mentales de asimilación del mundo exterior e interior; consciente e inconsciente; pulsional y racional. Más que una figura retórica, interesa encontrar esos “enjambres de imágenes” en la obra literaria a estudiar y mediante ellos esbozar el imaginario poético de Gilberto Owen.

1. 3 SÍMBOLO

A partir de la congregación de “enjambres de imágenes” se puede develar un símbolo . Los *símbolos* catalizan el descubrimiento del sentido oculto de una imagen dentro de un esquema, es decir, ponen en movimiento los énfasis de un imaginario y mediante ese movimiento se hacen manifiestos. En las palabras de Durand: “se puede definir el símbolo [de acuerdo con Lalande] como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir” (2000:13).

El contenido simbólico del imaginario proviene del valor axiológico que se le otorga a las imágenes, con el conocimiento y la intuición de su significado. Sin embargo, el símbolo difiere de su significante en tanto surge como un significado proporcional a la imagen que quiere significar. El sentido y concepto que provoca una imagen casi siempre corresponde con un símbolo que le subyace: “el *analogon* constituido por la imagen nunca es un signo arbitrariamente escogido sino siempre intrínsecamente motivado, o sea, siempre es símbolo” (Durand, 2006:33).

En *La imaginación simbólica*, lo define así: “El símbolo es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante anulan más o menos el

<<corte>> circunstancial entre la opacidad de un objeto cualquiera y la transparencia un poco vana de su <<significante>>” (2000:18). Para entender lo anterior, hay que tener en cuenta la convergencia de teorías que estudian al hombre (Durand, 2006:22), esa “encrucijada antropológica” (Durand, 2006:23), en la que se conjugan “las ciencias que estudian la especie *homo sapiens*” (Durand, 2006:43), con la que el teórico francés sustenta su propuesta. Además, el imaginario responde a las pulsiones “subjetivas” del sujeto (Durand, 2006:44), ya que hay una relación directa de este imaginario con la evolución postural del ser humano.

De tal manera, el símbolo está vinculado con el *trayecto antropológico*, pues

el símbolo siempre es el producto de los imperativos biopsíquicos por las intimaciones del medio. Es este producto lo que hemos llamado el trayecto antropológico, porque la reversibilidad de los términos es lo propio en tanto del producto como del trayecto (Durand 2006:44).

Bajo esa premisa, se puede unir el imaginario a los impulsos biopsíquicos y, a su vez, a todas las significaciones que provienen de la mediación de la cultura, como los conceptos de progreso, evolución, el drama sexual, la vida amorosa y la percepción del tiempo que transcurre y destruye. También puede justificarse dicha postura respecto a que hay una función de la imaginación que evoluciona conforme el niño crece. Por último, puede señalarse que ese imaginario tiene ya una genealogía que va del pensamiento salvaje al pensamiento “racional” —por llamar de alguna manera al pensamiento que abreva de la causalidad y la ciencia moderna—; sin olvidar nunca que este pensamiento estructurado reprime a la imaginación.

Durand puntualiza que el niño puede tener un conjunto de imágenes que se van reprimiendo por la predominancia de la palabra, aunque tanto la palabra como la imagen “simplemente pueden [simple y sencillamente] evocar” (Durand, 2006:31). En *La imaginación simbólica*, señala que “el símbolo es, pues, una representación que hace aparecer en sentido secreto; es la epifanía de un misterio” (2000:15). Si bien esa “epifanía del misterio” no es más que la intuición de las etapas y transiciones de la vida (biológica y social), falta decir que es precisamente ese misterio el que el arte pretende revelar, y por lo tanto la literatura.

De tal forma, la función simbólica, “ese gran semantismo del imaginario, [...] es la matriz original a partir de la cual se despliega todo pensamiento [sic] racionalizado y su cortejo semiológico” (Durand, 2006: 35). Por ello, el pensamiento simbólico precede al lingüístico y al matemático, y se convierte en la gran “matriz” de todo pensamiento posterior a la articulación del lenguaje y de su consiguiente otorgamiento de sentido arbitrario a significantes determinados para significados específicos.

Las estructuras antropológicas... agrupan las imágenes bajo “constelaciones simbólicas”, en las que existe un isomorfismo del significado no literal del símbolo, es decir, la motivación semántica que excede esa linealidad de la “desehada etimología”. Se puede decir que esa vinculación entre imagen y sentido profundo es el mecanismo del símbolo, como señala *La imaginación simbólica*: “ya nos hallamos en el centro del mecanismo del símbolo, cuyo funcionamiento esencial [...] es una conducción instaurativa hacia un ser que se manifiesta por tal imagen singular, y sólo por ella” (Durand, 2000: 82).

Así, tanto las estructuras del imaginario como los regímenes de la imagen se sostienen de los cimientos del isomorfismo de los símbolos, congregados en “constelaciones” de imágenes. Durand (2006:35) utiliza el término “constelación simbólica” para sustituir el de “cadena”, en el sentido de “acumulación de iconográfica de símbolos”, semejante al de “enjambre” de imágenes que señala un “espesor semántico”. Aunque más adelante se decida por “constelación de imágenes, [a las] constelaciones más o menos constantes y que parecen estructuradas por cierto isomorfismo de los símbolos convergentes” (Durand, 2006:45).

Siguiendo a Bergson, quien plantea la necesidad de un isomorfismo semántico, Durand (2006:46) sostiene que

en dichas constelaciones, vienen a converger las imágenes alrededor de núcleos organizadores, los que la arquetipología antropológica debe ingeniarse para localizar a través de todas las manifestaciones humanas de la imaginación[...] Los símbolos circulan en una constelación porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo.

Las constelaciones simbólicas preexisten en el imaginario de manera latente y genética, pues “todo pensamiento simbólico es [...] símbolo de conciencia de grandes símbolos

hereditarios” (Durand, 2006:42); dichos símbolos hereditarios son los impulsos biopsíquicos. A esas motivaciones biopsíquicas son a las que se refiere cuando dice que: “Resulta necesario, entonces, ir a buscar las categorías motivantes de los símbolos en las conductas elementales del psiquismo humano” (Durand, 2006:41), con la clara conciencia de que los símbolos también son intervenidos, en forma y fondo, por las influencias del pensamiento religioso y de la cultura como expresión del espíritu de un pueblo o sociedad. Sin embargo, hay que señalar que no es una relación unívoca sino simbólica, pues “el símbolo no se refiere a la historia, al momento cronológico de tal o cual acontecimiento material de un hecho, sino a la revelación constitutiva de sus significaciones” (Durand, 1993:34).

Bajo esa postura, Durand critica que no se haya puesto la atención necesaria a este sistema de representación simbólica del mundo que es el imaginario. También reprocha a los teóricos su enfoque en un área específica —función social, fase histórica o fenómenos astrales—, excluyendo el dinamismo semántico de los simbolismos, esa “potencia fundamental” en la que se basan *Las estructuras antropológicas...*:

A nuestro juicio [dice Durand], todas esas clasificaciones [del simbolismo] pecan por un positivismo objetivo que intenta motivar los símbolos únicamente con ayuda de datos extrínsecos a la conciencia imaginante; en el fondo, están obsesionados por una explicación utilitaria de la semántica imaginaria. Fenómenos astrales y meteorológicos, “elementos” [reproche a Bachelard] de una física grosera de primera instancia, funciones sociales, instituciones de etnias diferentes, fases históricas y presiones de la historia, todas esas explicaciones que, en rigor, pueden legitimar tal o cual adaptación de la conducta, de la percepción y de las técnicas no dan cuenta de esa potencia fundamental de los símbolos que es ligarse, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamientos sociales y las segregaciones de los periodos de la historia. (Durand, 2006:41)

De tal forma, el concepto de “símbolo” en la obra de Durand va matizándose. Sólo señalaré dos vertientes del mismo. En *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Durand, siguiendo los estudios recientes de Ricoeur en la década de los 60, precisa su concepción sobre el símbolo, pues encuentra en él

[1]el aspecto *concreto* (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del *significante*; luego [2] su carácter *optimal*: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el *significado*; y, por fin, este último es [3]<<*algo imposible de percibir*>> (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente de otro modo (Durand, 1993:18)

En *La imaginación simbólica*, el símbolo es analizado a profundidad. Las corrientes epistemológicas que lo han estudiado son confrontadas con el afán de vislumbrar los reduccionismos en que caen. Cerca de las características del símbolo enunciadas en *Las estructuras*, en *La imaginación...*: “es, pues, mediación, ya que es equilibrio que esclarece la libido inconsciente por medio del <<sentido>> consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta la imagen” (Durand, 2000:76).

A manera de conclusión, resaltaremos la concepción del símbolo como una manifestación que devela un sentido profundo del espíritu humano, pues “el símbolo [...] es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él” (2000:14). Los símbolos congregan “enjambres de imágenes” para establecer una “constelación simbólica” a la que le subyace un arquetipo. A partir de todos los anteriores, es que se distribuye el imaginario, y de esa manera es que se organiza también el imaginario poético en *Línea*.

1.4 ARQUETIPO

Una vez dadas las nociones de imagen y símbolo, debemos precisar cuál es el concepto de *arquetipo*. Para ello es necesario recalcar la diferencia entre el símbolo y el arquetipo: “mientras que el arquetipo está en la senda de la idea y la sustantivación, el símbolo está simplemente en la del sustantivo, del nombre” (Durand, 2006:64). En ese sentido, los símbolos ponen de manifiesto a los arquetipos. Estas metáforas gramaticales se atenderán más adelante, pues detallaremos una taxonomía del imaginario como si se comportara retóricamente. Cabe señalar que Durand (2006:397) hace una acotación: “la universalidad de los arquetipos y esquemas no acarrea, *ipso facto*, la de los símbolos”. ¿Cuál es el sentido de esta sentencia? Resaltar que los arquetipos se manifiestan mediante símbolos: “Es solamente el contexto sociológico [...] el que colabora con el *modelaje de los arquetipos en símbolos*” (Durand, 2006:397). Para decirlo en términos más sencillos, con Durand (2006:64, 65), el arquetipo funda, promueve o motiva la idea; mientras el símbolo la activa (casi siempre mediante una imagen). Sin embargo, no

interesa saber más los dinamismos del pensamiento generadores “la ‘constancia de los arquetipos’ [que] no es la de un punto en el espacio del imaginario, sino la de [su] ‘dirección’; [pues] declaran que esas ‘realidades dinámicas’ son las categorías del pensamiento” (Durand 2006:50). Durand encuentra en otro teórico, Desoille, un fundamento para su clasificación del imaginario. La propuesta de una relación entre las “imágenes motoras” y los modos de representación verbal y visual le sugieren la clasificación de los símbolos a partir de una motricidad, denominada “gestos posturales”, que veremos más adelante y que se relacionan con el concepto de “esquema”.

El esquema es “una generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye la facticidad y la no sustantividad general del imaginario” (Durand, 2006:62). Estos esquemas se convierten en la unión entre “los gestos inconscientes de las sensoriomotricidad [es decir] las dominantes reflejas y las representaciones” (Durand, 2006:62). El esquema es una especie de engrane en el que encajan las representaciones (imágenes, símbolos y arquetipos) con la motricidad que motiva la clasificación de los símbolos en los gestos posturales. De tal forma, en la tipología de Durand, los esquemas también funcionan para “determinar los grandes arquetipos, más o menos como los definió Jung. Los arquetipos constituyen las sustantificaciones de los esquemas” (Durand, 2006:62)

Los esquemas aceptan la influencia contextual (sociohistórica) en la producción de un significado (del arquetipo nombrado mediante un símbolo), cuyo sentido profundo parecía inalterable, hereditario casi genéticamente y predeterminado por las pulsiones biopsicológicas: “hay una ‘tensión’ sociológica creciente que especifica el simbolismo del arquetipo y el esquema universal en la expresión social específica del concepto por medio del signo en un lenguaje bien diferenciado” (Durand, 2006:398). En ese sentido es necesario señalar que las culturas (Durand, 2006:64) determinan el valor de las imágenes que simbolizan un arquetipo; sin embargo, la idea que es motivada y que produce el arquetipo sí parece tener una universalidad aceptable, en tanto está aceptada la existencia de un imaginario “universal” y los impulsos biopsíquicos que lo generan, esa es la gran apuesta de Durand.

Los símbolos son agrupados siguiendo un isomorfismo arquetípico, pues en la semántica del imaginario los arquetipos son manifestados mediante símbolos, lo cual parece indicar un aumento progresivo en el contenido expresado por cada una de estas unidades. En palabras de Durand (2006:64):

Lo que diferencia precisamente el arquetipo del simple símbolo es generalmente su falta de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación al esquema: la rueda, por ejemplo, es el gran arquetipo del esquema cíclico, porque no se ve qué otra significación imaginaria podría dársele; mientras que la serpiente no es más que el símbolo del ciclo, símbolo muy polivalente.

En otro ejemplo, quizá más explícito, se distingue la diferencia sustancial entre el arquetipo y el símbolo: la polivalencia. Si el símbolo comienza a ser sólo un signo o una imagen unívoca, pierde la capacidad de motivar ese sentido profundo con el que se manifiesta el arquetipo:

Puede decirse, incluso, que al perder su polivalencia, al despojarse, el símbolo tiende a convertirse en simple signo, tiende a emigrar del semantismo al semiologismo: el arquetipo de la rueda da el simbolismo de la cruz, que a su vez se convierte en el simple signo de la cruz tal y como es utilizado en la [aritmética] adición o multiplicación, simple sigla o simple algoritmo perdido entre los signos arbitrarios de los alfabetos (Durand, 2006:64).

En esta cita queda clara cuál es la idea (movimiento, ciclicidad) arquetípica que subyace en la rueda; cuál es uno de los símbolos que representa esta idea, en este caso la cruz; y cuál el simple signo, el signo aritmético. Durand omite la razón por la cual es la Cruz elegida para representar a Jesucristo, ya como héroe, redentor o como concepto de sacrificio. De cualquier forma, es clara la manera de diferenciar ese nivel de semantismo entre signo, símbolo y arquetipo.

Por último, Durand piensa que “La importancia esencial de los arquetipos [es] que constituyen el punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales” (Durand, 2006:63). Para concluir esta sección, en *Las estructuras* las imágenes se agrupan en “enjambres” o “constelaciones simbólicas”, lo que Durand denomina “isomorfismo”, cuyo sentido se encuentra en el arquetipo que las conjuga. Mediante símbolo, los arquetipos sirven de mediación entre los esquemas y las imágenes motivadas por el entorno perceptible del hombre. En *La imaginación simbólica*, Durand precisa el concepto de arquetipo, como “una forma dinámica, una estructura que organiza

imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes” (Durand, 2000:72). Los arquetipos fundamentan los dinamismos del imaginario y son la base para la clasificación del teórico francés.

1.5 REGÍMENES

Durand propone dos grandes regímenes de la imagen: el *Diurno* y el *Nocturno*. Ambos regímenes manifiestan la conciencia humana: “El *Régimen Diurno* sería el modo corriente de la representación de la conciencia del varón, mientras el *Régimen Nocturno* sería el de la representación femenina” (Durand, 2006:389). Sin embargo, la profundidad y complejidad de los elementos que conforman a cada uno es mucho más amplia que un reduccionismo de etiqueta que divida al imaginario en Hombre/Mujer o Día/Noche.

Se puede entender el *Régimen Diurno* como aquel en el que los símbolos predominantes hacen una división maniquea de los arquetipos, cuya función es la confrontación del Héroe contra el paso del tiempo: “todo el sentido del *Régimen Diurno* de lo imaginario es pensamiento ‘contra’ las tinieblas, es pensamiento contra el semantismo de las tinieblas, de la animalidad y de la caída, es decir, contra Cronos, el tiempo mortal” (Durand, 2006:194).

El *Régimen Diurno* se conforma de seis conjuntos arquetípicos que se confrontan y que resumiremos rápidamente. En primera instancia tenemos los símbolos teriomorfos, nictomorfos y los catamorfos. Los símbolos teriomorfos se conforman de imágenes que remitan a las fauces, lo animado, el vehículo nefasto y el hormigueo; los símbolos nictomorfos encierran las imágenes de la noche, el dragón, el agua mortuoria, la ondulación, la luna como principio de feminidad; en los símbolos catamorfos se constituyen de las imágenes relativas a la caída, en ellos sobresalen el abismo y el engullimiento.

En contraste, se yergue el esquema ascensional, formado a su vez por tres conjuntos de simbolismos: los de las cimas, los espectaculares y los diairéticos. Los

símbolos de la cima se conforman de imágenes como el monte sagrado, el ala y el vuelo, el rayo y la flecha, el gigantismo, el cetro y la cabeza. Los símbolos espectaculares se componen por imágenes de luz, éter, lo solar, la corona y la mirada. Los símbolos diaréticos se constituyen por las imágenes relativas al héroe solar, como las ramas, el filo, la espada, y también implican imágenes de claridad y purificación, como la ablación, el agua lustral, el fuego, por citar los más importantes.

Constituidas estas dos vertientes del *Régimen Diurno*, se entiende por qué “es esencialmente polémico” (Durand, 2006:185); el esquema ascensional corresponde a la postura vertical, representada para Durand tanto en el Cetro como en la Espada, que se enfrenta a la caída provocada por las “caras del tiempo”: “es contra las caras del tiempo, enfrentadas a lo imaginario en una hiperbólica pesadilla como el *Régimen Diurno* restablece por la espada y las purificaciones el reino de los pensamientos trascendentales” (Durand, 2006:185).

Esta confrontación origina el dominio de una “antítesis” en la que el Héroe Solar se enfrenta al Monstruo del Tiempo. El *Régimen Diurno* “es la antítesis del tiempo, de sus múltiples caras, y [está] cargado de sus figuraciones verticalizantes y de su semantismo diarético, ilustrado por los grandes arquetipos del cetro y de la espada” (Durand 2006:194). Además, se discierne en él un ordenamiento del pensamiento muy preciso y organizado al que “corresponde un régimen de expresión y de razonamiento filosóficos que podría imputarse de racionalismo espiritualista” (Durand, 2006:186), a diferencia del razonamiento místico, si así se le puede llamar, motivado por el *Regimen Nocturno* de la imagen. Incluso afirma que “la antítesis no es más que un dualismo exacerbado, en el cual el individuo rige su vida únicamente según determinadas ideas” (Durand, 2006:194). Nosotros podemos especificar: no sólo ideas sino intuiciones, como la del sueño y la nocturnidad.

De tal forma, en las metáforas gramaticales desarrolladas por Durand, tenemos que al *Régimen Diurno* le interesa más la cualidad adjetiva que el sustantivo arquetípico: “La cualidad adjetiva importa más a la imaginación diurna que el elemento sustancial, y que el propio adjetivo se absorbe siempre en el gesto homocéntrico, en el acto que el verbo traduce, y que los soporta” (Durand, 2006:184). Finalmente es uno solo el

arquetipo predominante: el paso del tiempo, al cual le subyace a toda esta configuración planteada por el teórico francés. Por ello afirma que la elipsis del sustantivo hace pensar en la predominancia del “adjetivo”:

No es mediante una física de los elementos como se organiza la imaginación, sino realmente a través de una fisiología que podría llamarse verbal, y por las secuelas adjetivales y pasivas de esos verbos que expresan esquemas y gestos. Contrariamente a lo que afirman los gramáticos, el adjetivo, en su génesis psicológica, aparece como un “epicatatete” [*épicatathéte*], es decir, mentalmente prendido a la sustancia, ante el sustantivo, o sea, se emparenta con los grandes esquemas verbales que constituyen la subjetividad de lo imaginario (Durand, 2006:181).

Esto debe ser tomado en cuenta, ya que tanto la antítesis como la cualidad adjetival (epíteta) del *Régimen Diurno* se diferencian de la inversión “verbal”, la antífrasis y el eufemismo sustantival del *Régimen Nocturno*. Y también en ese sentido pueden denominarse “verbales” —es decir que manifiestan una acción— a lo que nosotros denominaremos “dinamismos”, pero no necesariamente ante la presencia estrictamente gramatical y sintáctica de los verbos, sino a comportamientos dentro del imaginario poético de *Línea*.

Durand hace énfasis en que el *Régimen Diurno* es privilegiado por la historia del pensamiento de Occidente; y encuentra en Parménides un ejemplo indiscutible del isomorfismo constitutivo del Régimen Diurno de la representación, al cual refiere así: “estatismo de la trascendencia opuesto al devenir temporal, distinción de la idea terminada y precisa, maniqueísmo originario del día y la noche, de la luz y la sombra, mitos y alegorías relativos a la ascensión solar” (Durand, 2006:187). A manera de colofón y para señalar esa persistencia del imaginario del Régimen Diurno, Durand demuestra cómo este conjunto de constelaciones de imágenes puede ser encontrado en comerciales de detergentes, en los que el “jabón” es una especie de Héroe solar que destruye o aniquila a los Monstruos de la suciedad (Durand, 2006:184), muy en la forma en que lo hiciera Roland Barthes (1981:38-39)

En contraste, el *Régimen Nocturno* es totalmente distinto. Se aleja de ese racionalismo, de la confrontación del Héroe Solar contra los Monstruos del tiempo y se mezcla con los remanentes místicos del imaginario:

Frente a las caras del tiempo [...] se dibuja otra actitud imaginativa, consistente en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos mortíferos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar a la ineluctable movilidad del tiempo, finalmente, las tranquilizadoras figuras de constantes, de ciclos que en el propio seno del devenir parecen realizar un designio eterno (Durand, 2006:199)

En este Régimen tenemos los simbolismos del descenso —eufemismo de la caída—; la gulliverización —inversión del gigantismo—; el continente/contenido, cuyas imágenes evocan al pez, la casa, la gruta, el centro, el vaso, el Grial, el estómago, entre muchas más; la tintura, la coloración o el tejido; los símbolos cíclicos; la *concidentia oppositorum* y el Andrógino; el bestiario lunar; los esquemas rítmicos —que incluyen el hilar, la rueda, el círculo, la cruz, y el ritmo sexual—; y el árbol.

En los arquetipos, los símbolos y los esquemas de este régimen se percibe una clara atenuación de la confrontación arquetípica manifestada por el *Régimen Diurno*. Se cambia la confrontación por una mezcla o la conjugación de los elementos confrontados:

las tenebrosas caras del tiempo [confirman] la tendencia progresiva a la eufemización de los terrores brutales y mortales en simples temores eróticos y carnales [y se percibe] un deslizamiento progresivo del mal metafísico en el pecado moral por el juego sugestivo de las mismas imágenes (Durand, 2006:199-200).

Siguiendo las metáforas gramaticales con las que Durand ha estado clasificando su tipología, se postula ya una retórica del imaginario, pues “es la retórica la que garantiza el pasaje entre el semantismo de los símbolos y el formalismo de la lógica o el sentido propio de los signos [...] La retórica es en verdad prelógica, intermediara entre la imaginación y la razón” (Durand, 2006:423). En ese sentido, la antítesis del *Régimen Diurno* será reemplazada por la eufemización: “el Régimen Nocturno de la imagen estará constantemente bajo el signo de la conversión y el eufemismo” (Durand, 2006:203). Ello explica por qué la caída se atenúa en descenso y las fauces se mitigan en continentes o engulliciones ventrales. De tal forma, la confrontación se convierte en una antífrasis —la disminución de un significado hasta acercarse a su contrario— o en eufemismo en tanto el imaginario trastoca los propios símbolos, así como sus significados arquetípicos: “El eufemismo y la antífrasis sólo recaen en un término de la antítesis y no son seguidos por

una recíproca devaluación del otro término. El eufemismo no huye de las antítesis sino para recaer en la antilogía” (Durand, 2006:275), es decir, un oxímoron.

Es un error pensar que el *Régimen Nocturno* es sólo una especificación de las vertientes puramente “nocturnas” o “nefastas” de los símbolos y los arquetipos. Por el contrario, parece más una verdadera taxonomía de la evolución del imaginario en tanto las concepciones son mucho más elaboradas. A diferencia de la lucha contra el tiempo y de la ascensión del héroe solar, típicamente maniqueo, en el *Régimen Nocturno* se tiene un concepto mucho más profundo, como el Andrógino o la *concidentia oppositorum*. De la misma manera, ya se entrevé la función del mito como un relato conformado por toda una constelación simbólica y arquetípica que funda el pensamiento religioso, artístico o emocional de la sociedad, el niño o el artista, según se elija.

Para concluir y adentrarnos en el siguiente punto, vale resaltar que el *Régimen Diurno* está marcado por la dominante de la postura vertical y las estructuras esquizomorfas; mientras que en el *Nocturno* dominan las posturas copulativas y digestivas, así como las estructuras místicas y sintéticas, que desarrollaremos a continuación.

1. 6 ESTRUCTURAS

El *Régimen Diurno* se manifiesta a través de la antítesis de sus grandes esquemas, el de la angustia del tiempo y el ascensional; en él se vislumbran las estructuras mediante la confrontación del esquema ascensional con el esquema del transcurso del tiempo, manifestados por las constelaciones simbólicas catamorfos/cimas, nictomorfos/espectacular y teriomorfos/diáritica. En el *Régimen Nocturno*, dominado por el eufemismo y la antífrasis, se encuentran las estructuras místicas y las sintéticas. Las estructuras místicas se revelan en el eufemismo y la antífrasis, en el que el descenso es un eufemismo de la caída y la intimidad una antífrasis del contenido dentro de un continente simbólico. Las estructuras sintéticas establecen los símbolos cíclicos, la narración, el ritmo y la síntesis o conjugación.

Las estructuras son motivadas por la confluencia de los impulsos biopsicológicos y los regímenes de la imagen. Se les puede definir como los procedimientos que conforman el imaginario, por un lado, en la confluencia de los símbolos y los arquetipos; y, por otro lado, con los impulsos biopsíquicos y los gestos posturales. En palabras de Durand:

El isomorfismo de los esquemas, los arquetipos y los símbolos en el seno de los sistemas míticos o de las constelaciones estáticas nos llevará a comprobar la existencia de ciertos protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno de los esquemas originales, y que llamaremos estructuras (Durand, 2006:65)

Hay que señalar la diferencia significativa hecha por Durand (2006:65) entre “estructura” y “forma” con base en el dinamismo de los semantismos profundos, constelados como “isomorfismo”: “La forma se define como cierta detención, cierta fidelidad, cierto estatismo. La estructura, en cambio, implica cierto dinamismo transformador”. Aun bajo la tutela teórica —evidente desde el término— del “estructuralismo” liderado por Levi-Strauss, Durand ya se desmarca de una manera categórica, no sólo por la cita anterior, sino por su énfasis continuo sobre la cerrazón del positivismo científico en las ciencias sociales y su negación a percibir el poder del pensamiento simbólico del hombre. Volviendo a las definiciones, las estructuras muestran el funcionamiento del imaginario y su conformación retórica, en tanto manifiestan los dinamismos de la función simbólica explicados como acciones o verbos, es decir, la “forma transformable, que representa el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes” (Durand, 2006:66),

Bajo esas premisas veamos brevemente las tres estructuras: esquizomorfas, sintéticas y míticas. Las primeras se dividen en cuatro aspectos: a) visión monárquica: alejamiento o trastocamiento de la realidad; b) la ensoñación de un cosmos mecanizado o escindido; c) el geometrismo, agigantamiento o la disolución del tiempo; d) y la antítesis (Durand, 2006:191-194) como dinamismo. Las estructuras míticas se dividen en cuatro aspectos: a) redoblamiento, perseverancia e insistencia; b) viscosidad o adhesividad —gliscomorfismo—; c) la preeminencia de un realismo sensorial; d) y la concentración de las imágenes. Las estructuras sintéticas se dividen también en cuatro aspectos: a) la armonización de contrarios; b) una dialéctica de la mentalidad sintética; c) la

historización del mito o su narración; d) y el progreso dentro del relato mítico. Más adelante detallaremos estos aspectos.

Las estructuras funcionan como engrane —“encastre” en la terminología durandiana— en la que se acumulan “enjambres de imágenes” predeterminados por esquemas de acción. Durand explica las dos razones elementales de esta “estructura”: es “dinámica” y constituye “modelos taxonómicos y pedagógicos”, esos modelos no son cuantitativos sino sintomáticos. La estructura es “como una forma transformable, que representa el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes, y que a su vez es susceptible de agruparse en una estructura más general que llamaremos Régimen” (Durand, 2006:65).

En este sentido los arquetipos no funcionan en cuanto imágenes repetidas por el inconsciente colectivo, sino mediante las acciones que los motivan, pues son éstas las que definen su validez en el drama humano, es decir: “el arquetipo: [es] una gran llamada a las imágenes universalizables, porque está vinculado [...] a los gestos [...] a la retórica de las pulsiones” (Durand, 1993:108). Tanto las imágenes como los símbolos que derivan después en la retórica del arquetipo —y luego del mito— provienen de una misma circunstancia, el propio círculo humano de la vida: “La imagen del drama cubre y oculta, con sus peripecias figuradas y sus esperanzas, el drama real de la muerte y el tiempo” (Durand, 2006:360). No hay un sólo elemento del imaginario que no esté relacionado con la vida, ya sea la lucha contra la dinámica del Tiempo o con el drama sexual (Durand, 2006:185, 345, 410).

Esa parece ser la razón por la que Durand se inclina a la valorización de los gestos posturales, tanto para la clasificación de los regímenes como para las estructuras. En palabras de Durand:

El Régimen Diurno concierne a la dominante postural, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago, y guerrero, los rituales de la elevación y la purificación; y el Régimen Nocturno se subdivide en dominantes digestiva y la cíclica; la primera subsume las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos (Durand, 2006:61).

Para Durand, las estructuras del imaginario son dinamismos que tienen un origen biológico postural: el de la verticalidad, el digestivo y el sexual:

El primer gesto: la dominante postural, exige las materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación, cuyos símbolos son las armas, las flechas, las espadas. El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, suscita las materias de profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentales, las copas y los cofres; y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento. Por último, los gestos rítmicos, cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda y el trono, la mantequera y el eslabón (Durand, 2006:57).

De tal forma, cada gesto es una estructura a la que le corresponden dinamismos y esquemas. Así, la teoría de las “estructuras antropológicas del imaginario” proviene de un esfuerzo por captar el pensamiento simbólico del hombre como uno anterior al pensamiento lingüístico, racional y matemático.

En *La imaginación simbólica*, el teórico francés precisa que las estructuras se organizan conforme a las acciones progresivas del discurso del mito, y adecuan a partir de:

tres esquemas de acción (que llamamos para eso <<verbales>>, pues el verbo es la parte del discurso que expresa la acción) que manifiestan la energía biopsíquica tanto en el inconsciente biológico como en consciente. Estos tres esquemas corresponden, por un lado, a los tres grupos de estructuras: (esquizomorfas, sintéticas y místicas), localizadas en la clasificación (isotopismo) psicológica y psicosocial de los símbolos (Durand, 2000:99).

y también con los reflejos dominantes: postural, digestiva y copulativa. Dadas estas coordenadas teóricas que resumen en gran parte la propuesta de Durand, vale detallar cada una de las estructuras.

Las *estructuras esquizomorfas* no son las manifestaciones ni representaciones de la esquizofrenia (Durand, 2006:189). Más bien, ponen de manifiesto una exacerbación de la imagen que representa al mundo perceptible. La primera estructura esquizomorfa descubre un “crecimiento patológico” que se convierte “pérdida de contacto con la realidad”, y genera una “visión monárquica” (Durand, 2006:191), ambos hacen pensar en una disfunción de la percepción de la realidad representada, motivada por un “poder de autonomía y abstracción del medio”, independiente en su representación dimensional de ese medio abstraído. La segunda estructura esquizomorfa es una visión esquizomorfa que

“arrastra no sólo a la ensoñación, sino también a la ensoñación del cosmos mecanizado” (Durand, 2006:192), en la que se manifiesta la realidad percibida como un artefacto o a través de las piezas que lo conforman. Esa mecanización tiende a fragmentar el medio abstraído y a enfocarse en dicho fragmento, y se vincula directamente con la tercera estructura. Ésta es “el geometrismo [que] se expresa por un predominio de la simetría, del plano, de la lógica más formal tanto en la representación como en el comportamiento (Durand, 2006:192), y provoca el gigantismo de la imagen y, progresivamente, una difusa concepción del tiempo en beneficio de un “presente espacializado” (Durand, 2006:193). La cuarta estructura esquizomorfa es “el pensamiento por antítesis” (Durand, 2006:194). Todas las anteriores ponen de manifiesto el carácter antitético del Régimen Diurno y el pensamiento contra el tiempo.

En contraste, en el Régimen Diurno se encuentran las estructuras místicas y sintéticas. En palabras de Durand *las estructuras místicas* se resumirían así:

la primera es esa fidelidad a la insistencia y la repetición ilustrada por los símbolos del encastre y su sintaxis de redoblamiento y doble negación. La segunda es esa viscosidad eufemizante que, en todo y por todas partes, se adhiere a las cosas y a su imagen reconociendo un “aspecto bueno” de las cosas, utilización de la antífrasis, rechazo a zanjar, a separar y a someter al pensamiento al implacable régimen de la antítesis. La tercera estructura, que no es más que un caso particular de la segunda, es un apego al aspecto concreto coloreado e íntimo de las cosas, al movimiento vital [...] Esta estructura se revela en el trayecto imaginario que desciende en la intimidad de los objetos y los seres. Por último, la cuarta estructura, que es la de la concentración, del resumen liliputienese, manifiesta explícitamente la gran inversión de los valores e imágenes a que nos acostumbró la descripción del Régimen Nocturno de las fantasías (Durand, 2006:286-287).

Las estructuras sintéticas también se articulan en una evolución de este régimen de la imagen generando la historia o el relato mítico en el que se manifiestan todos los componentes de la propuesta de Durand: imágenes, símbolos, arquetipos y esquemas. Así, la primera estructura sintética es la convergencia, “*una estructura de armonización de los contrarios*” (Durand, 2006:356, cursivas en el original), en la que los contrarios no pierden sus diferencias ni se eliminan el uno al otro. La segunda estructura es “el carácter dialéctico o contrastante de la mentalidad sintética” (Durand, 2006:357), que tiene mucho de semejante con la anterior, pues la “síntesis no es una unificación como la mística, no apunta a la confusión de los términos, sino a la coherencia que salvaguarda

las distinciones, las oposiciones” (Durand, 2006:358). La tercera estructura es la histórica, ya que “lo imaginario anhela un presente narrativo” (Durand, 2006:360-361) y se expresa mediante la progresión tanto de acciones como de tiempos internos del símbolo, relato o mito utilizado. Por último, la cuarta estructura intuye el progreso y el dominio: “Tras las estructuras totalizadoras de la imaginación histórica se perfila otra, progresista y mesiánica”, en la que “el porvenir es dominado por la imaginación” (Durand, 2006:362).

Para terminar esta sección, en la que se han esbozado de manera breve los conceptos planteados por Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, cabe señalar que se usarán estos conceptos para revelar el imaginario poético manifestado en *Línea* de Gilberto Owen, sobre todo pensando que “la cima de la función simbólica de la imaginación” está en los textos literarios (Durand, 2006: 64-65), sean dramáticos, narrativos, cuentos, poesía, poema en prosa.

De tal forma, pretendemos analizar el poemario en prosa del poeta sinaloense, partiendo de las directrices teóricas arriba descrita, con el fin de descubrir en *Línea* los esquemas y dinamismos de su imaginario poético, que no ha sido estudiado hasta hoy.

Capítulo 2

ESTRUCTURAS DEL IMAGINARIO EN *LÍNEA*

La obra de Gilberto Owen ha sido estudiada desde distintas perspectivas teóricas con resultados muy diversos, pero casi siempre centrada en el *Perseo vencido*, en su relación con los Contemporáneos y, en menor medida, en *Novela como nube* y en su epistolario hacia Clementina Otero. Los críticos han escrito menos profunda e intensivamente sobre *Línea*, en primera instancia por la importancia y calidad del *Perseo vencido* y, en segundo término, por el carácter críptico de su contenido. Ello no implica que *Línea* haya sido olvidado. Algunos de sus poemas más significativos han sido estudiados en relación con la obra total de Owen, más como satélites orbitando alrededor de un tema preciso que como un libro unitario, sobre todo respecto a las temáticas tan persistentes del nombre, la sombra, la poética, etc.; y los ejercicios poéticos atrevidos (Autorretrato o del subway). *Línea* es un libro imprescindible para entender al poeta sinaloense, sobre todo para entender a evolución poética de su producción posterior, por eso un estudio sobre esta obra es necesario para revelar esa etapa literaria de Owen

Este capítulo pretende hacer un análisis detallado de *Línea* partiendo de las propuestas metodológicas de Gilbert Durand, planteadas en el capítulo anterior. El análisis pormenorizado y esquemático de *Línea* nos permitirá encontrar la perseverancia de ciertos “enjambres de imágenes”, a partir de los cuales pudimos percibir la constancia de las estructuras esquizomorf². Dicho análisis nos permitirá aseverar la pertinencia del imaginario poético de *Línea* dentro de las estructuras esquizomorf² postuladas por Durand, para revelar el funcionamiento de los dinamismos y esquemas de dicho imaginario.

² Visión monárquica: alejamiento o trastocamiento de la realidad; la ensoñación de un cosmos mecanizado o escindido; el geometrismo, agigantamiento o la disolución del tiempo; y el pensamiento mediante la antítesis (Durand, 2006:191-194)

De tal forma, este estudio se convertirá en el primer análisis detallado y unitario de *Línea*, que tanto ha sido soslayado, mediante una teoría ambiciosa como lo son *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

2.1 ESTRUCTURAS DEL IMAGINARIO

En este apartado se pretende demostrar la existencia de las estructuras esquizomorfas (Durand 2006:189-196) del imaginario, cuya presencia y persistencia en *Línea* supera a las otras dos propuestas por Durand: las místicas y las sintéticas. Como ya señalamos en el capítulo anterior, las estructuras esquizomorfas no son un síntoma de la percepción trastocada de la esquizofrenia. La verticalidad, como gesto postural, es un reflejo de la racionalización que subyace a estas estructuras, pertenecientes al Régimen Diurno (Durand, 2006:442), lo que produce la predominancia del sentido de la vista sobre los otros sentidos. Precisamente porque predomina la vista, la imagen es el recurso estilístico más usado por Owen, lo cual se puede relacionar con la aseveración de Beltrán (1998:20) en su estudio sobre el *Perseo vencido*:

El recurso lírico más frecuente de Owen es su preferencia por las imágenes. Imagen en el sentido de proponer una aproximación visual [...] Podría decirse que es un escritor que escribe poesía mirando siempre, [y] en ese sentido también es paisajístico, o toda imagen es un paisaje o a la inversa: todo paisaje sólo puede ser reconstruido como imagen.

El imaginario de *Línea* se sostiene por esa persistencia de imágenes paisajísticas, que señalaremos como el primer “enjambre de imágenes” esencial para el poemario en prosa, en el sentido que le da Juan Coronado (2005:54,56) a la obra del sinaloense, especialmente a *Novela como nube*: “Owen observa al mundo desde una primordial postura: la imagen”, “La obra de Owen se funda en la imagen como principio motor”. Así, desglosaremos cada texto perteneciente a *Línea* para entender cómo las estructuras esquizomorfas se manifiestan y comportan dentro de ellos.

En dichas estructuras, la mezcla o el encastre de las imágenes es nulo, es decir, permanecen diferenciadas una de otra: “las estructuras arquetípicas y sus relaciones isomorfas permanecen sin cambios, intangibles en una suerte de objetividad nouménica

de los regímenes de la representación” (Durand, 2006:190). En *Línea* está minimizada la fusión propia de las estructuras místicas y sintéticas, donde los contrarios se complementan o fusionan —como el poema “Día Dos” del “Sinbad el varado” en el que el cielo es el mar y una alondra un pez— y existe, además, el andrógino, por citar los casos más significativos de dicha fusión.

Para el teórico francés esa “objetividad” en la fisionomía de las imágenes y la relación entre ellas se basa en la racionalidad del pensamiento científicista, mediante el cual se estatuye y domina una representación unívoca, que luego habrá de generar una confrontación antitética (Durand, 2006:185). El caso más representativo de esta “objetividad” se encuentra en las descripciones de los escritores realistas y naturalistas, pues la imaginación está sometida a una representación minuciosa, casi científica. Sin embargo, el caso de Owen es distinto y muy particular, como veremos en el capítulo siguiente, pues parece exceder la propuesta durandiana.

En el Régimen Diurno subyace el imaginario simbólico en el que se confrontan los símbolos nictomorfos (relativos a la noche), catamorfos (relativos a la caída) y los teriomorfos (relativos a las fauces) frente a los símbolos ascensionales (las cimas), espectaculares (lo luminoso) y diairéticos (lo ascensional), que conforman la fisionomía de los héroes en la mayoría de los casos, como señalamos en el capítulo anterior. Estos símbolos, así sean sugeridos, serán destacados durante el análisis de *Línea*, debido a que comprobarán la persistencia del Regimen Diurno, así como de las estructuras esquizomorfos del imaginario

En las imágenes y símbolos resaltadas en este análisis, poco a poco se irán apuntalando ciertas constantes —como espacio cerrado-adentro/espacio abierto-afuera, vigilia/sueño y pasado/presente— que nos permitirán proponer un imaginario poético en *Línea*, basándonos en la persistencia de una representación del universo poético en el que resalta la uniformidad de las dimensiones, una tendencia a la prosopopeya en los elementos de los poemas en prosa de *Línea*, así como en la separación de los elementos, una espacialización del tiempo y, en algunos casos, un geometrismo evidente.

2.1.1 Estructuras esquizomorfas

La dominante postural de la verticalidad pone de manifiesto lo que se conoce como la “visión monárquica” —la primera estructura esquizomorfa— en la que el desapego de la realidad revela una “pérdida de la función del ‘yo-aquí-ahora’ [que] se manifestaría mediante referencias personales y asociaciones espontáneas. Así, la estructura esquizomorfa primaria no sería otra cosa más que ese poder de autonomía y abstracción del medio” (Durand, 2006:191). Podría reclamarse que toda producción artística tiene algo de ese deslindarse de “yo-aquí-ahora” en tanto la re-presentación del mundo realizada por la obra literaria es siempre una mimesis ficticia de éste. Sin embargo, la representación de un escritor realista es muy distinta a la de un romántico o de un surrealista, por obviar un ejemplo. En el caso de *Línea* se percibe un “crecimiento patológico” (Durand, 2006:191) en el que las dimensiones corporales del personaje en turno se agigantan o unifican con las del universo y las del universo disminuyen para igualarse con las del cuerpo del personaje, generando una “visión monárquica”, “ese poder de autonomía”, en la que se igualan las dimensiones de todos los objetos del universo poético en los poema en prosa. También, podemos relacionar el imperio de la imagen como un síntoma de la “visión monárquica”, en tanto la postura vertical genera el dominio visual.

En algunos casos el apego a la realidad, o a sus dimensiones, se ve quebrantado por las acciones del sujeto lírico o de un personaje antropomorfizado (el viento, el mar, el horizonte, las casas, etc.) que se apodera de aquello que lo superaría en tamaño y simultáneamente lo trastoca, lo perturba o transforma en una situación o imagen lúdica, vinculada con esa “pérdida de la función de lo real” (Durand, 2006:191). Owen hace una prosopopeya del universo (y de sus componentes), lo que nos sugiere la imagen de una línea en la que no se perciben las diferencias de las dimensiones o éstas se uniforman, a través de la cual los objetos inanimados cobran vida o características humanas.

En otro sentido, la poética de *Línea* es “subjetivamente homogeneizante” (Durand 2006:442): el universo (o sus elementos: el viento, la luz, la montaña, un cuarto) se igualan como personajes, con dedos y manos, ropa, moviéndose y actuando como un

humano. De tal forma, hay tres aseveraciones a partir de la primera estructura esquizomorfa del imaginario: la postura vertical incide en el dominio de la imagen como paisaje, las dimensiones se nivelan y el universo o pasaje se humanizan/animalizan, las cuales pretendemos demostrar en este apartado.

Respecto a la segunda estructura esquizomorfa, ésta se manifiesta en un “comportamiento representativo” de separación/fragmentación (Durand, 2006:192) o la percepción de la mecanización del cosmos (Durand, 2006:192). Es decir, los componentes que integran el cosmos —en este caso la imagen global de cada poema— se poetizan de una manera segmentada. Vale resaltar que no hay en *Línea* una integración de todos estos componentes del cosmos, captados de manera separada. Esta fragmentación puede ser un reflejo del aspecto “surrealista” de la obra, como reseña Whittingham (2005b:123), vía Merlin Forster: “Las formas convencionales, como indica Merlin Forster, desaparecen en *Línea* y la sucesión de imágenes y alusiones en gran parte inconexas representan el fragmentado aspecto surrealista”, heredero de las vanguardias poéticas. Sin embargo, nosotros seguimos la postura de Durand, la cual señala que la estructura esquizomorfa permite una asimilación del desenvolvimiento lírico y lúdico del universo de los poemas de *Línea* a través de la fragmentación de dicho universo, como parte tanto de la visión monárquica como de la ensoñación de un cosmos mecanizado.

De tal forma, cada imagen poética se focaliza en los elementos que lo integran, como si el sujeto lírico hiciera un análisis de cada uno de los componentes de su ficción. Por eso es importante descubrir los efectos que sufren y/o provocan estos elementos fragmentados. No obstante, Owen realiza una estrategia poética para explotar las posibilidades retóricas y metafóricas de estos elementos, ya sea que sirvan para jerarquizar o gradar las metáforas o como unidades metafóricas sumadas a una imagen central o imagen eje, o sea, las constantes del imaginario poético de *Línea*.

La tercera estructura, la menos persistente de todas, muestra el predominio de la simetría o de la geometrización (Durand, 2006:192-1933), además de la sensación de una temporalidad espacializada, el “borramiento de la noción del tiempo” o el gigantismo. En algunos de los poemas, Owen deja muy clara esa geometrización, sobre todo mediante la visión monárquica y fragmentaria de las imágenes paisajísticas; en menor medida a

través de imágenes geometrizadas, valga la obvia redundancia. Sin embargo, es más importante resaltar la cuestión de un tiempo espacializado o borrado. Si bien ésta es la menos constante de las estructuras, no por ello deja de apoyar la pertinencia de enmarcar dentro de dichas estructuras esquizomorfas a los textos de *Línea*, específicamente a la transición entre pasado y presente, en el que ahondaremos en el capítulo siguiente.

La cuarta estructura esquizomorfa es “el pensamiento por antítesis” (Durand, 2006:194). Si bien Durand pretende poner de manifiesto la lucha del Héroe solar frente a los Monstruos del Tiempo como una forma en que el imaginario superar la indefectible mutación de la vida; en Owen el balance es distinto. Sí hay una presencia de dos elementos que se contraponen (adentro/afuera, vigilia/sueño, pasado/presente), pero más que una lucha existe una transición entre ambas esferas, lo cual nos servirá, en el próximo capítulo para establecer la “dinámica de la transición” y la poética de la petrificación.

Con base en lo anterior, en adelante analizaremos los poemas de *Línea* con el fin de afirmar las aseveraciones expuestas arriba.

2.2 ANÁLISIS TEMÁTICO

Una vez expuestas las características arriba señaladas, tanto de los símbolos del Régimen Diurno como de las estructuras esquizomorfas, procederemos al análisis de los textos de *Línea*, teniendo en cuenta todos los conceptos desarrollados por Durand que conforman el capítulo primero. Vale señalar que no todos los poemas contienen todas las estructuras ni todos los símbolos del Régimen Diurno, por lo que señalaremos los que sí se expresan en cada uno de los textos de manera progresiva.

A) En “Sombra” (Owen, 1930:9-10) la luz de la estrella apagada llega “entre los dedos de la distancia”, haciendo del firmamento nocturno un personaje antropomorfo desde cuya mano se esparce la luz, como si fuese arena, pues entre los “dedos” de su mano se filtra ese “eco”, esa “sombra” que todavía persiste del sujeto lírico, a pesar de que se haya apagado hace años su “estrella”. La primera estructura esquizomorfa en el imaginario

poético de Owen se expresa con una prosopopeya: el firmamento es un personaje antropomorfo en cuyas manos se filtra la ausencia de esa estrella, el sujeto lírico, aun cuando persista su luz.

Esa *ausencia-que persiste* se convierte también en una manifestación de algo que se está haciendo evidente: la estrella apagada del sujeto lírico; y se caracteriza mediante varios elementos: primero es una estrella “que se apagó hace años”, a la que le siguen una “sombra sin cuerpo” y el “eco de una voz que no suena”, para terminar en “este libro entre tus manos”. Esa fragmentación de la segunda estructura, la cual va gradando las manifestaciones de esa ausencia, funge como un engranaje que aumenta el sentido propio de la ausencia. Más que un cosmos mecanizado, la fragmentación cumple el papel de ese “comportamiento representativo de ‘separar’” (Durand, 2006, 192). En este caso la separación o fragmentación inicia con símbolo ascensional, la luz estelar, apagada “hace años”. Este desvanecimiento sirve también para poner en evidencia la transición entre pasado y presente; y manifiesta el comienzo de “enjambres de imágenes” paisajísticas, pues estamos ante un espacio abierto que permite la visión del firmamento nocturno

La tercera estructura, el geometrismo, produce un “borramiento de la noción del tiempo y de las expresiones lingüísticas que significan el tiempo en provecho de un presente espacializado” que, según Durand (2006:193), “nos revela el sentido profundo de las estructuras esquizomorfas”. En el caso de “Sombra” tenemos una clara alusión a esa delgada línea en que el pasado todavía se manifiesta dentro del ámbito del presente. La fragmentación de esa *ausencia-que persiste* es una expresión de ese pasado fijado en elementos que ocupan un espacio: la “luz entre los dedos”, la “sombra sin cuerpo”, el “eco de una voz que no suena” y de manera concreta y unificadora: el “libro entre tus manos”. Owen sugiere que todo *Línea* es el eco de algo que ya no existe, la obra, la forma de poetizar o la propia palabra-poesía, habitante de *Línea* —como en un “libro de versos. Pero ahí estaban más muertas todavía” (Owen, 1930:38), o “en el epitafio de los diccionarios” (Owen, 1930:18)—, pero que sigue existiendo en el libro.

B) En “El hermano del hijo pródigo” (Owen, 1930:11-12) la vista del horizonte de la imagen paisajística permite al sujeto lírico decir: “Una casita enana se sube a una Peña,

para espiar sobre el hombro de sus hermanitas, y se pone, roja, a llorar, agitando en la mano o en la chimenea su pañuelo de humo” (Owen, 1930:11). En ese horizonte visual se igualan las dimensiones de las cosas percibidas a lo lejos (“la casita” y “la peña”). La “casita”, además, tiene “hermanas” y agita la “mano” con su “pañuelo de humo”. Esta personificación de los elementos es característica de *Línea* y muestra tanto la prosopopeya como la unificación de dimensiones, planteados como parte de la “visión esquizomorfa” de la primera estructura del imaginario.

Sin embargo, habría que pensar si esa visión está presidida por una percepción del paisaje al borde del sueño: “Detrás de los párpados está esperando este paisaje. ¿Le abriré?”. ¿Si es el sujeto lírico describe ese paisaje es porque ya lo vio o lo recuerda?, ¿el sujeto lírico está soñando o se pregunta si soñará [“detrás de los párpados” dicho paisaje? Ese umbral entre estar despierto, en la ensoñación o el mundo onírico, pone al sujeto lírico en entredicho: “En la sala hay nubes o cortinas”.

El paisaje descrito está transitando entre la noche y el alba. El primer “Todo está a punto de partir” con que inicia el poema en prosa sugiere la disipación de la oscuridad, pues están *apagándose* las estrellas [“los militares cortan las últimas estrellas para abotonarse el uniforme”], y explica por qué la casa “se pone, roja, a llorar, agitando en la mano o en la chimenea su pañuelo de humo”, o sea, ha encendido su chimenea e irradia luz y calor dentro de sí, “se pone roja”. Podemos percibir también la insinuación de un símbolo ascensional: la cima de la peña en la que la casa saluda a sus hermanas. Sin embargo, no lo podemos aseverar como un isomorfismo, pues surge del juego poético en el que la casa adquiere vida, es decir, la prosopopeya de la visión monárquica.

Más adelante dice: “A esta hora se encienden las luces”. Esta oración confunde, pues sugiere que se encienden las luces *en* la mañana, pero no impide la posibilidad de que comience a anochecer, obligando el encendido de las luces. A ello debe sumársele la pregunta de las mujeres: “¿Porqué llegas tan tarde?. La ambigüedad nos impide aseverar categóricamente si el hijo pródigo ha llegado tan de madrugada que está amaneciendo o si lo ha hecho a altas horas de la noche. Sin embargo, no orillamos hacia el alba, ya que ese “partir” puede traducirse como “empezar” el día. Precisamente el día en que el sujeto lírico-hijo pródigo —por ser el menor— está por definir su futuro: “él que es mi hermano

mayor, no podrá aconsejarme la huida” (Owen, 1930:12; cfr. Luc. 15:11-32), es decir, va “a partir”. El sujeto lírico es, pues, el hijo pródigo que ya no asistirá “al banquete de mañana, porque todo está a punto de partir y, arrojándose desde aquí, se llega ya muerto al cielo”.

La interrogante es impostergable: ¿desde dónde se arroja el sujeto lírico-hijo pródigo? La respuesta parece orillarse al estado onírico, el sueño, con que se inicia el párrafo precedente al cierre del poema en prosa citado: “Detrás de los párpados está esperando este paisaje. ¿Le abriré?”. Dada la ambigüedad podemos aseverar una “disolución” del tiempo”, pues no hay pertinencia del tiempo cronológico, aseverado por la oración: “Las mujeres no se han puesto de acuerdo sobre el tiempo”. Ello también puede ser visualizado como un viñeta del crepúsculo-noche o noche-alba de un paisaje exterior cuyo tiempo se detiene al enfocarse en el interior de la sala en la que el sujeto lírico asume que “todo está a punto de partir”.

Cabe señalar que también en “El hermano del hijo pródigo” los elementos del paisaje parecen estar “recortados” en la panorámica del paisaje, como si la vista del sujeto lírico hiciera una secuencia o paneo: el ave (“cruz alada”) que “persigna el cielo”, los militares abotonándose “las últimas estrellas”, las nubes (“corderos”), para luego adentrarse en la “sala”.

La simetría de la tercera estructura esquizomorfa se esboza apenas mediante los árboles situados en fila, cuya imagen en perspectiva del último árbol se pierde en la distancia y a la vista del sujeto lírico: “Los árboles están ya formados, el menor tan lejano”. Las nubes (corderos) no están *en* el paisaje visto, sino que se mueven a través: “los corderos hacen el oleaje”, es decir, no están estáticos. El sujeto lírico cierra el paneo enfocándose en la casa y sus hermanas —no de un caserío o villorio— para adentrarse en la sala. El paisaje ha sido descrito por fragmentos separados por punto y seguido, es decir, los elementos integrantes del paisaje.

C) En “Espejo vacío” (Owen, 1930:13-15) se percibe la escritura automática surrealista, incluso puede pensarse en un desorden de las imágenes. Ello explica la fragmentación semántica y sintáctica de los versos, así como la geometrización en un texto reflexivo

sobre el arte poético: “Sufro tu voz caída poesía” [*sic*, hay un espacio tipográfico en el original]. Cada verso parece poco hilado con el anterior, es decir, está fragmentada la secuencia lógica de los versos. El verso 1 refiere la búsqueda de los días recordados; en el verso 2, el sujeto lírico no puede recordar dónde o qué día olió primero (a la poesía); el 3, sigue con una duda distinta a la olfativa pero que ya geometriza su pensamiento (“en qué ángulo te deshojaste”); el 4, hace referencia a un día anterior (“aquel día”). Todo el poema está fragmentado en oraciones casi inconexas unas de otras. Esa fragmentación genera una sensación de incongruencia, empezando por las sinestesias paradójicas usadas para hablar de recuerdos: “no puedo ver dónde te olí primero”, en el que se pretende visualizar lo aromático; o “mírala [a la sombra] regarse también en la tierra para oírte” donde lo visual [la sombra] pretende asimilar lo auditivo. Esta traslación sensorial es uno de los esquemas de trastocamiento de la realidad, o en términos de la primera estructura esquizomorfa de Durand, “pérdida de contacto con la realidad”, lo cual no debe leerse como un diagnóstico clínico sino como un recurso retórico utilizado por Owen. Valga la reiteración, estamos ante un poema surrealista en tanto la escritura automática es dominante.

Debe señalarse que en este poema se manifiesta por primera vez un símbolo catamorfo, específicamente una caída. Pero es una caída disminuida, simple por decirlo así; no es una caída hacia las profundidades cual descenso al infierno, sino al piso: “Sufro tu voz *caída* poesía/ se movía en árboles y se unta *ahora en mudas* alfombras” (cursivas mías). No se puede afirmar como un símbolo catamorfo evidente, sino sugerido, disminuido como lo fue también la luz estelar del poema “Sombra”.

La geometrización deviene en el “predominio de la simetría, de los planos, de la lógica” (Durand, 2006:192). El sujeto lírico pretende recordar “en qué ángulo te deshojaste desvelada”. Adelante, le dice a la Poesía “esa sombra a la izquierda del sol es la que te desnuda/ ahora es la mitad negra de tu rostro la exacta”; sin explicitar cómo puede definirse la izquierda o la derecha de un lugar esférico [el sol] en referencia a una entidad intangible como la Poesía. El sujeto lírico claramente geometriza un lugar imaginario, lo mismo que atribuirle un rostro, dividido en dos mitades exactas, diferenciadas, además, cromáticamente.

D) En “Viento” [1] (Owen, 1930:15-16) la prosopopeya se centra en el viento, otro de los “enjambres de imágenes” esbozados en *Línea*, evidente desde el hecho de que hay tres poemas intitolados así en el poemario del sinaloense. La prosopopeya consiste en darle forma a un elemento intangible e inmaterial, como lo es el viento.

En este texto se insinúa que el viento puede ser tocado, pues adquiere una materialidad, la cual le permite, después, realizar acciones. El sujeto lírico pasa “la mano por su espalda y [el viento] se alarga como un gato”³. Además, parece que la reclusión le espanta: “su araña es el rincón; le acecha, disfrazado de nada, de abstracción geométrica”, como si tuviera una personalidad medrosa. El viento es un personaje esencial en *Línea*.

Más adelante, la prosopopeya se produce dentro de las casas, que —semejante a la casa que se talla los ojos de “El hermano del hijo pródigo”— se humanizan y cantan “La Trapera”. El cielo se convierte en un personaje perteneciente a los símbolos teriomorfos, especialmente a los que tienen fauces, pues aunque no las tiene (cfr. Durand, 2006:73-93), si puede “guillotinar” a la “Hermana Ana”, por lo que le llaman “Barba Azul”, el uxoricida de los cuentos de hadas, que ya había decapitado a “todas las mujeres [que] posaban para Victorias de Samotracia”, la famosa estatua griega acéfala. Ambos personajes forman parte de las “finas alusiones literarias” intertextuales de las que ya hablaba Cuesta (1985:233) en su antología y a las que Owen recurre constantemente. Sin embargo, surge la pregunta ¿por qué el cielo habría de decapitar mujeres? La respuesta insiste en el carácter surrealista de *Línea*, cuya cúspide “Autorretrato o del Subway” contiene imágenes y metáforas igual de espontáneas.

En este poema en prosa la fragmentación se percibe gramaticalmente. El primer párrafo tiene los verbos en presente del indicativo, mientras los dos párrafos siguientes están en pasado. En el primero es el viento quien llega al interior de donde se encuentra el sujeto lírico; en el segundo es el sujeto lírico quien sale de ese interior (“Me salí a la

3 La imagen resuena en versos del poema “Ah, que tú escapes” Lezama Lima: “el viento gracioso/se extiende como un gato para dejarse definir”. Durand afirmaría que la imaginación funciona como vínculo entre contextos sociohistóricos distintos.

tarde”) y narra sus propias acciones. Este es también el ejemplo más representativo de un “tiempo espacializado”: el presente está dentro y el pasado fuera. Estamos ante otra de las transiciones entre dos ámbitos distintos que van a configurarse en una “dinámica de la transición”.

La divergencia entre ambos elementos poéticos (el exterior-presente y el interior-pasado) se vincula con ese “montón de palabras secas en los rincones de los libros” que quedan del espacio cerrado del primer párrafo y que se reflejará con lo que hemos denominado la “poética de la petrificación” en el capítulo siguiente. Owen está generando un dinamismo que moviliza dos estratos distintos. Si bien éstos no se confrontan como lo hace el Héroe Solar contra los Monstruos del Tiempo durandianos, sí se converge en ellos el Yo lírico, que se comunica y revela de un ámbito a otro. En este caso la distinción temporal entre párrafos va acompañada de la metáfora de un reloj con el simbolismo espectacular del sol: “Por eso todos me preguntaban la hora. Llevaba atada de mi muñeca la cometa del sol”. Sin embargo, esta metáfora contrasta el movimiento del cometa en el cielo —es decir, el transcurso del día— con la inmovilidad del geometrismo “rincón”, acechante del viento, y “llega de todos lados”, repetido después en los “rincones de los libros”. Estos últimos, además, simbolizan el olvido y la inmovilidad de lo escrito, es decir, la muerte. Por eso salir a la tarde implica una “liberación”, aunque el cielo “parezca” este Barba Azul asesino. En un vértice de la geometría se puede ubicar también a la hermana “Ana”, cuyo nombre, capicúa —como el de “Hannah” de “Maravillas de la voluntad”— es uniforme, de ida y vuelta.

E) En “X” (Owen, 1930:17-18) la visión monárquica se da en la prosopopeya. El sujeto lírico visualiza una constelación sin nombre, por lo que es designada X, y convertida en una mujer tanto por el afán de amarla como por sus atuendos femeninos. De tal forma, Owen, de nuevo con el símbolo espectacular de las estrellas, asevera: “A todas las amamos, obedeciendo a sus clásicos, sin preguntar sus nombres”. El sentido del humor oweniano insinúa los nombres griegos otorgados a las constelaciones que superan las doce del zodiaco: “Te pone un nombre griego o te llama como a sus pobres héroes”. Pero el sinaloense hace converger ese semantismo oculto (estrellas/constelaciones) con el

femenino “voy a amarte a ti sin preguntar tu cuerpo”. Es decir, ama el fulgor de la estrella, sin tocarla. Este es uno de los poemas de *Línea* que pueden entrar en las interpretaciones del discurso amoroso, lo cual vincula entonces la efigie femenina con el símbolo espectacular y luminoso de una constelación. A ello se le suman las comparaciones irónicas con aquellas (mujeres/constelaciones) que “sacan sus mejores galas”. Así, la constelación se convierte en un personaje comparado con mujeres, satirizando sus costumbres: “hasta los domingos las luces más humildes sacan sus mejores galas y se visten de estrellas”.

Este poema en prosa tiene un giro hacia el tema del nombre, ya tratado por los críticos; sin embargo, nuestra interpretación se orilla hacia la persistencia de un suceso: el titilar de una estrella a lo lejos, que hace afirmar al sujeto lírico: “de noche yo te sé” (Owen, 1930:18). Sin embargo, es necesario resaltar que el sujeto lírico señala el día en que ese titilar se difumina: “el sol no me deja oírlo [el nombre]”, “el ruido [de la vida diurna] te me borra”. De nuevo encontramos esa traslación sinestésica en los sentidos, a manera de quiasmo: lo visual impide lo auditivo, lo auditivo difumina lo visual, de la misma forma como sucedió en “Espejo vacío”. Así encontramos de nuevo ese “trastocamiento de la realidad” ejemplar de la “visión monárquica”.

El titilar de esa constelación retratada “en un planisferio” puede relacionarse con la estrella de “Sombra” respecto a ese “eco de una voz que no suena” (Owen, 1930:9), del que ya había hablado Segovia (2001:49-52).

F) En “Anti-Orfeo” (Owen, 1930:19-20) la sinestesia acústica es el sonido es un elemento preponderante. El trastocamiento de la realidad es evidente mediante la metáfora del movimiento de los brazos simulando una la pianola con las piernas del ciclista en: “Pasa el ciclista pedaleando la pianola de la lluvia”, y detona la traslación sinestésica en la que una imagen (“el ciclista”) provoca un sonido (“pianola”). Ese trastocamiento de la realidad permitirá la huida de un murciélago “en pleno día”, con su carga onírica evidente. Sin embargo, la sinestesia acústica persiste en un tono sarcástico de este “Anti-Orfeo”, es decir, es una melodía la que va degradando la sutileza de la “pianola de la lluvia” al intermitente “tartamudeo” telegráfico de los tejados (incluso sugerida por la

aliteración del sonido “t”), por eso el sujeto lírico señala que, al paisaje exterior de la lluvia, “alargamos al arpa dedos de miradas”, mostrando el binomio imagen-sonido. En esa degradación se suma el quebrantamiento de los “violines de nuestras corbatas”, uno de los cuales, el del sujeto lírico, “quería tocar marchas triunfales”. La degradación de la melodía la hace estridente, casi ruido: “Pero la tuya, Orfeo, no, [...] era sólo una corbata de toses”, seguramente estruendosos y disonantes. El poema se intitula “Anti-Orfeo” irónicamente porque la música es lo denigrado.

Siguiendo con la primera estructura esquizomorfa, la lluvia sufre una prosopopeya que la convierte en el elemento detonador de cambios en la imagen paisajística del exterior, percibida por el sujeto lírico. El sujeto lírico siente que su máquina de escribir “empieza a escribir sola”, es decir, toma decisiones por sí misma; sin embargo, es el sonido de las gotas de lluvia el que simula el teclear de la máquina. La luz “pasa de incógnito” y, cual viuda, “ni dentro ya de la sala nos permite alzarle el velo”. Parece que anochece, pues la luz es difusa [“pasa de incógnito”] y está *oscurecida, velada*. Los matices del atardecer hacen de las gotas escurriendo en la ventana una simulación de sangre de las manos puestas en las ventanas: “Nuestras manos contra la ventana chorrean sangre”. Queda claro que la percepción del sujeto lírico ha perdido el “yo-aquí-ahora”, incluso pareciera que el ambiente festivo iniciado tanto por la melodía de la pianola como por el arpa se convierte en una pesadilla. La transición es súbita, de la misma forma en que cambia la “música” a los gritos al cielo, como la de la luz que entra por la ventana y se opaca por lo nublado. Así, tenemos la convergencia de estas dos sinestias que señalamos al principio: imagen/sonido, ambas en sentido negativo. Es decir, el sonido se degrada y la imagen se opaca.

Por eso, parece que el sujeto lírico sugiere que el cielo está sucio: “al cielo le gritaremos que el buen juez por su azul empieza”. Una vez limpio, la luz no tendrá que llegar de “incógnito” ni con un velo —como “entre los dedos de la distancia”. De tal forma el cielo también se convierte en un personaje lacrimoso al que el sujeto lírico le propone usar una “espuma” para secarse los ojos, está encerrado tras las nubes y llora (llueve): “Al cielo le gritaremos [...] que coja esa espuma y que se seque los ojos. Está encerrado, llora y llora, castellana cacariza, es el torreón al revés del pozo”. Esta última

inversión parece más bien la contraparte del viento sumergiéndose en el agua, encerrado en una rejas de burbujas (“Viento” [3] Owen, 1930:38). Así, tanto la lluvia como el cielo se convierten en agentes de cambio dentro del poema.

Más adelante, ya de noche, el cielo nocturno se convierte en un “trozo” material que puede ser llevado en una sombrilla: “Esos hombres están enamorados de la noche; abren el paraguas para llevar consigo, sobre sus cabezas, un trozo del cielo nocturno” (Owen, 1930: 20). Ese materializar la imagen de fondo —el paisaje— también se da en “Raíces griegas”, como veremos adelante. La prosopopeya ahora funciona en sentido inverso, los hombres con paraguas se convierten en “árboles transeúntes”, es decir, se cosifican, donde las alas del paraguas fungirían de ramas de los árboles. Si en el primer párrafo devenía una pesadilla, ahora parece una alusión piscotrópica. A ello debe sumarse que el aire se adelgaza y “conmovido” quiere entrar “por la cerradura a la pieza vecina, donde alguien llora”; en ese contexto, el aire (o el viento) también adquiere características humanas. Ello nos permite aseverar que Owen manifiesta persistentemente en *Línea* un imaginario en el que el mundo tiene las posibilidades de actuar como un ser humano y la función de lo real es tergiversada, y “Anti-Orfeo” es uno de los poemas en prosa en que mejor se refleja.

En cuanto a la fragmentación de la segunda estructura, de nuevo se percibe un engranaje metafórico implícito en la estructuración del poema en prosa. Este engranaje empieza con la diferenciación entre el afuera y el adentro del espacio en el que el sujeto lírico percibe la lluvia. La primer oración: “Pasa el ciclista...”, alude al espacio exterior; la siguiente: “Mi máquina empieza...”, refiere el espacio interior [una recámara] donde el sujeto lírico se cubre de la lluvia. El primer párrafo une los dos espacios: adentro-afuera. El párrafo 2 y 3 hablan de afuera. Por último, el cuarto párrafo refiere el espacio interior. El paisaje sigue estando fragmentado para enfocarse en las partes y no en la totalidad. Este andar de ida y vuelta, de adentro hacia afuera, refleja la primacía de la mirada, la “visión monárquica” durandiana, así como de la postura vertical. También apunta hacia la transición entre dos esferas espaciales, como veremos en el capítulo siguiente.

G) En “Raíces griegas” (Owen, 21-22) predomina la visión monárquica y el trastocamiento de la realidad, así como el geometrismo. Las piernas de la mesera aludida en el texto configuran una lambda [λ] mientras camina: “Esa mujer que se retuerce, de pie, escribiendo en el aire una lambda griega”, pero al mismo tiempo “se retuerce”, lo que nos hace pensar en la estela de su movimiento impresa en la imagen percibida por el sujeto lírico, a la manera de *Mujer bajando la escalera* de Marcel Duchamp. Juan Coronado (2005:65) ya había advertido esta capacidad pictórica respecto a



Novela como nube: “esto aprende Owen de los pintores: el objeto se descompone según la mirada; dentro del espacio se colocan los objetos que él decide, sin respetar las leyes naturales para crear el espacio pictórico”, lo cual nos comprueba la persistencia del “enjambre de imágenes” paisajísticas provocadas por la primacía de la mirada de la postura vertical.

En “Raíces griegas” también sucede como en los paraguas de “Anti-Orfeo”, pues la mesera “Sostiene [...] sobre su cabeza, buen equilibrista, todas las luces del bar” (Owen, 1930:21). Así, el ambiente (“las luces del bar”) se materializa. Las imágenes en este poema son más cubista que surrealista. Por eso, esta mujer “alquimista” —convierte un hielo en un espejo (“Le ponen un trozo de hielo sobre la frente. El pelo negro, liso, lo estaña y es un espejo”)— revela la visión monárquica, ya que, al ver su cara en el espejo, pierde las dimensiones y se le alargan como si estuviera en la casa de los espejos: “Viéndose en el hielo, se alarga los ojos, saca un tubo de sangre [bilé] para enrojecerse [los labios] el corazón que le cuelga, como esas argollas de los salvajes, de la nariz”, o sea, la boca. Esa pérdida de la función de lo real parece una distorsión producida por la ebriedad dentro del bar cuyas luces están sostenidas en la cabeza de la mesera o por una alucinación dentro de un consultorio, en el que la mesera sería una enfermera (“estamos tristes por el griego inasible del médico”). Sin embargo, preferimos la ebriedad por las

recurrentes alusiones al alcohol en su obra,⁴ incluyendo la broma de un diagnóstico: “No recordamos si elogió nuestra euforia o nos recomendó cierta eutrapelia sabatina”. Tanto la amnesia como el entorpecimiento al hablar son resultados del exceso de alcohol, el cual nos revela la causa del cubismo del texto. Con ello queremos decir que Owen supo plasmar poéticamente el estado de ebriedad mediante el cubismo.

La fragmentación es muy clara en el primer párrafo en tanto el sujeto lírico sólo percibe el rostro de la mesera, casi “recortada”: “el sujeto no ve más que la cabeza, [luego sólo] el cuello, [después] los brazos” (Durand, 2006:192). En contraste, este poema en prosa muestra claramente ese “geometrismo mórbido” en el que la mesera escribe “en el aire una lamba griega, triangulizando su piernas un trozo de pavimento”.

H) En “Remordimiento” (Owen, 1930:23-24) es el mar el que predomina en el paisaje del sueño y sufre a la prosopopeya. Toma la forma femenina cuando parece bajar la marea: “El mar se quitaba corpiños a cada ola un poco más delgado”. Si bien el género masculino está gramaticalmente presente (“el mar” y no “la mar”), la vestimenta (corpiños) es específicamente femenina, y en este género es la prosopopeya. Además, el sujeto lírico asevera la correspondencia de una historia mítica (e intertextual también) en los elementos físicos (el mar) en los que se desarrolla, y sugiere una imagen en la que el libro sufriría las tempestades de su propia narración: “Yo no hubiera creído nunca la Odisea sin el viento hojeándola”, como un mar enfurecido y fuerte, casi dirigido por la cólera de Poseidón.

Así, metonímicamente, el movimiento del mar se convierte en un motivo central. Dado este vaivén aparece un personaje tomando la forma de un elemento del paisaje, en este caso el barco bamboleándose a lo lejos: “Un borracho iba del bar al horizonte con un balanceo armonioso”, una sinécdoque sutil y acertada. En la visión monárquica de la *línea* que unifica y uniforma los elementos del universo poético del sujeto lírico, este borracho —que bien pudo haber salido del bar de “Raíces griegas”— toma la forma del

⁴ Recuérdense dos versos: “Pero esta noche el capitán, borracho / de ron y de silencios” del “Día siete. El compás roto” y “Alcohol, albur ganado, canto del cisne del azar” del “Día quince. Segunda fuga” (Owen, 1996: 73, 78)

barco perdiéndose en el horizonte, a pesar de que su distancia respecto del sujeto lírico sea mucho menor que la del hipotético propio barco en la lejanía.

Debe señalarse que esa visión monárquica se justificaría dada la repetición del estado onírico del sujeto lírico en toda la primera estrofa. El estado onírico pone al sujeto lírico en divergencia con la realidad, cuya manifestación más específica es la incongruencia de la temporalidad: “Le cerraría a esa tarde que entra de noche sin despertarme”. O el sujeto lírico se despierta cuando no hay luz del sol o la tarde está “entrada”, es decir, ya casi es de noche: “si Dios me tapaba el sol es que era suyo”. La prosopopeya de “la tarde” hace visible la contradicción entre el tiempo pasado [la tarde] y el presente [noche-sueño], un hecho que actualiza el pretérito: “A todas horas es aquella hora siempre/ Muerta”. Aquí debemos resaltar que el sujeto lírico parece motivado por una cuestión: “aquella dura palabra [que] me duele sin herida”, es decir, el amor. Ese dolor no físico (intelectual, espiritual, artístico) sugiere, dada la secuencia de los textos, la persistencia del amor a Clementina Otero, porque, sintomáticamente, el texto siguiente es “Poema en que se usa mucho la palabra amor”, cuyo acróstico dice el nombre de dicha mujer.

Volviendo al estado onírico del sujeto lírico —“un pez vuela a mi sueño”, éste magnifica la cuestión temporal. En primera instancia porque salir del sueño y entrar al tiempo cronológico implicaría una herida para el propio sujeto lírico, pues la sombra y la noche empezaría[n] “a sangrar ruidos si la[s] hiere la luz más mínima”. La noche y el estado onírico adjetivan al sujeto lírico, en este caso le dan un aroma: “los mineros [...] huelen día mi noche”. El sujeto lírico no sabe si es de día o de noche, y cualquier movimiento le parece escabroso. Por ello, el *remordimiento* proviene de entrar en ese dominio impredecible del estado onírico, con la adversa posibilidad de que el sujeto lírico no se encuentre ya dentro de sí mismo: “Cómo será mi sueño siguiente sin nada más que yo muerto/ mi yo mío mirándome sin ojos”.

Ya en “El hermano del hijo pródigo” se sugería la posibilidad de una muerte inesperada; ahora en “Remordimiento” se refleja en el estado onírico, en una suerte de limbo: “A todas horas es aquella hora siempre/ muerta”. Durante los sueños el tiempo se detiene y no cumple su función en el estado diurno. En este caso parece que la pesadilla

del sujeto lírico es intuirse muerto, dentro del texto y metafóricamente, por “aquella dura palabra”.

I) En “Poema en que se usa mucho la palabra amor” hay una miniaturización del paisaje en la que la interpelada —Clementina Otero, dado el acróstico, y el hecho de que es una carta dirigida a ella (Owen, 2004a:46)— lleva “puñados de árboles en el viento pausado de Orfeo”. Así como en “Anti-Orfeo”, el viento/aire sugiere una entidad musical, en este caso alusiva a la poesía: “palabra vestida de sueño más música”. Owen insinúa el tinte surrealista de su obra. En todo caso, esta carta propone una imagen en la que los árboles serían como palillos de dientes esparcidos por el movimiento de la mano, la cual recuerda aquella mano que acariciaba al viento como un gato. Ese viento es la ventisca provocada por la espuma salpicada por las cataratas del Niágara: “Niágaras a tu espalda de espuma”, como en la foto en que Owen le envía a Clementina (Owen, 2004a:43).

El símbolo espectacular del sol está degradado casi como una réplica de la cursi metáfora “el sol de tus ojos” —y en realidad apunta hacia otro sentido—: “los ojos menos grandes que el sol pero mucho más vírgenes”. Sin embargo, resalta la prosopopeya hacia el astro ya que le adjudica una virtud femenina: la virginidad. Owen señala la juventud de la interpelada mediante la sinestesia de unos ojos vírgenes, es decir, jóvenes, casi intactos, eximidos de haber visto “el pecado”. También apunta a la diferencia de su edad en contraste con la de ella: “iba el sabio [Owen] bajo la fábula y volvió la cabeza/nadie sino él mismo [invirtiendo la acción de Booz y Ruth] recogía “las hierbas desdeñadas”. La noción del amor entre un “viejo” [aunque Owen, en realidad no pasaba de los 30] y una “joven” se refleja en la referencia a Booz y Ruth, tanto el bíblico como el del propio Owen en “Libro de Ruth”, del *Perseo Vencido* (cfr. Owen, 2006:100-105, 288-289) como señaló Alfredo Rosas Martínez (2005a:13-36).

La fragmentación de este poema consiste en la casi nula concatenación lógica y sintáctica entre un verso y otro, y bien podría ser uno de los más “surrealistas” de los poemas de *Línea* por su aparente escritura automática, al igual que “Espejo vacío” y “Autorretrato o del subway”. Cabe señalar que las cuestiones biográficas —la referencia a Clementina Otero como Dionysos, la foto en la que aparece Gilberto Owen y

Clementina Otero en una obra de teatro— exceden este análisis, puesto que salen del objeto de estudio: *Línea*. Sin embargo, sirven para entender que *Línea* no fue un texto pensado *ex profeso* temáticamente, sino más bien una compilación de textos (algunos de los cuales ya habían sido publicados en revista e incluso en la antología firmada por Jorge Cuesta). A la evidente pregunta ¿por qué Owen publicó dos cartas, privadas en un libro?, podríamos responder con una obviedad: un escritor quiere ser publicado y para ello hace uso de lo mejor de su archivo escritural. El hecho de que Owen se apene después de *Línea* tiene la misma procedencia: todo escritor (con un mínimo de autocrítica, y Owen la tenía) termina por arrepentirse de publicar ciertos textos. Podría también pensarse en una posible presunción ante Clementina Otero. Sin embargo, todas estas suposiciones no entran más que en el terreno de la especulación.

Respecto a las estructuras durandianas, el “geometrismo mórbido” es más bien un geometrismo medido, perceptible en la delimitación espacial del estado onírico en un continente aovado [huevo], que paradójicamente no tiene ningún contenido, debido a que está “lleno”: “Tampoco el sueño duro en que ya nada cabe como nada en el huevo [duro]”.

J) Si en “Viento” [1] (Owen, 1930:15-16) el sujeto lírico sale de un hipotético lugar cerrado [¿habitación, casa?] “a la tarde”; en “Viento” [2] (Owen, 1930:27-28) parece que entra de nuevo (“cuando quise volver”) a su propia recámara para luego salir de ella a un espacio abierto. Este espacio abierto es la noche, a la que denomina una cascada y a la que se dedica a observar: “Me puse a mirar el Niágara que habrá, detrás y arriba” en el que se perciben las estrellas (“alfa voltios de soles y de estrellas”), después de haber cargado su recámara como si fuese un sarape: “Cogí un rincón de mi recámara y me lo eché sobre los hombros. La noche me quitaba esta sábana para el hijo mimado”. Poco a poco el paisaje se animaliza. La iglesia y las casas vistas en el horizonte se convierten en un hato: “Sonó el cencerro, al cuello de la iglesia, y las casas echaron a andar rumbo al campo”. De nuevo, la pérdida de contacto con la realidad se manifiesta en la animalización del paisaje, revelando la primera estructura esquizomorfa.

La prosopopeya abarca al viento y las casas. El viento de nuevo adquiere características humanas, pues cuenta los versos del sujeto lírico con los dedos y deshoja margaritas, haciéndolo un personaje que trastoca la situación estática del paisaje con su sola aparición, además de revelar una sutil ironía. De la misma forma, las casas adquieren características humanas⁵: las casas “estaban ciegas y sordas como tapias [...] Hasta las paredes. Hasta las que usan monoclo habrían llorado”. Estas casas “lloran” como aquellas que se ponen “rojas” al alba de “El hermano del hijo pródigo”.

El sujeto lírico parece presenciar un sueño. Si en “Viento [1]” sale a la tarde, en “Viento” [2] regresa a la noche y, con ella, al estado onírico. En éste sí puede echarse al hombro la recámara y mirar las estrellas, rodeado de casas que ya no están rojas ni iluminadas sino “ciegas y sordas”, es decir, dormidas, activando ese gigantismo ascensional del que habla Durand (2006:192). El sujeto lírico, gigante, llama [grita] a una de ellas tan fuerte que se cae “una estrella”. Luego, como un demiurgo semejante a Pandora abre “el estuche del mundo y [saca] las cosas del mundo, poco a poco, ordenándolas”. Sin duda, el sujeto lírico está en un sueño y fragmenta, dentro del propio sueño, las cosas que están en él. Así, se contrapone a un supuesto racionalismo, en el que Esopo “quería calcular la velocidad de mi marcha y la fuerza de mis ideas generales”. Tanto el estado onírico como la fragmentación devienen en un imaginario poético límite entre el sueño y la vigilia, como veremos en el próximo capítulo.

En una especie de continuación de “Anti- Orfeo”, donde el aire se había hecho más delgado y “conmovido, [entraba] por la cerradura a la pieza vecina, donde alguien llora”; en “Viento [2]”, es el sol quien espía a ese alguien que “sin despertar, dejaba de dormir y lloraba”. La paradoja es clara, y parece también sugerir una pesadilla, pues ¿de qué otra forma puede *dejar de dormir* y llorar sin despertarse? Si bien en este poema no hay símbolos teriomorfos, el desasosiego está velado por el ludismo de las imágenes. Sin embargo, cuando el sujeto lírico dice: “Me puse a mirar el Niágara, que habrá, detrás y

5 Este recurso ya había sido utilizado por Owen en *La llama fría*: “Allá queda el crepúsculo [...] lloviéndose sobre las casas enanas, asimétricas, que se pintan el rostro al paso de la hora, blancas, violetas purpúreas” (Owen, 1996:141. Podemos ubicar ese mismo recurso en autores tan alejados geográficamente unos de otros, como Gerardo Diego: “Las casas melancólicas se peinan los tejados” (“Noche reyes”, *Manual de espumas* [1924], Diego, 1998: 40), u Oliverio Girondo: “Noches en las que disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar” (“Otro nocturno”, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* [1922] Girondo, 2007:55)

arriba, y la instalación de turbinas para alimentar alfa voltios de soles y estrellas”, parece referirse a esa estrella de “Sombra” cuya luz sigue cayendo, aun apagada “al cerrarle de pronto la llave al surtidor”, más que a la foto (“Biografía en imágenes”, anexo, Quirarte 1990) donde Owen, con impermeable, sale frente a las cataratas del Niágara. A ello debe sumársele la alusión consecutiva a los “alfa voltios de soles y estrellas”, que pronto desaparecerán con la luz del día del sol que está a punto de salir. Además, debe señalarse que es el mejor ejemplo de la tercera estructura durandiana: el presente espacializado: “Me puse a mirar [aquí y ahora] el Niágara, que habrá [en el futuro], detrás y arriba”, es decir, en ese espacio.

Sin embargo, la prosopopeya sigue predominando en el imaginario poético de *Línea*. Aquí, pone al sol entre dos lomas, “como los cómicos que miran por un agujerito del telón el estado del público”⁶. El día nace mientras el sujeto lírico sigue en el estado onírico, por eso la llamada a misa impulsa la actividad diurna con una imagen de esta visión monárquica, presidida por el estado onírico: “Sonó el cencerro, al cuello de la iglesia, y las casas echaron a andar rumbo al campo, y llegaron a mí, que no podía ir a ellas”. El universo poético de *Línea* cobra una vida muy peculiar, con tonos lúdicos evidentes.

La fragmentación de la segunda estructura esquizomorfa se manifiesta, como en los casos anteriores, enfocándose sólo en las imágenes poéticas que inciden en las metáforas de los espacios cerrado y abierto, así como en la delimitación del estado onírico por parte del sujeto lírico. Owen parece que describe un sueño que se está convirtiendo en pesadilla o que esconde una pesadilla, de la que despierta llorando o con la sensación de haber muerto.

K) En “Alegoría” (Owen, 1930:29-30), el vendedor de almanaques “se tiñe de cristal las barbas”, dejando ver de nuevo la visión monárquica que trastoca la realidad, como la alquimia de la mesera de “Raíces griegas”. Sin embargo, este poema es de los pocos que

⁶ Esta imagen de alguien atisbando algo se puede encontrar también, sintómicamente, en *La llama fría*: “El paisaje, afuera, se ve entre rejillas de los troncos como si estuviera encerrado” (Owen, 1996:128).

tienen una secuencia narrativa mucho más fuerte que aquellos en los que prevalece la sucesión de imágenes paisajísticas.

Este poema es el más revelador sobre el tiempo y la memoria. Empieza con una demora, por lo que el sujeto lírico asevera “Hemos perdido el tren”, es decir, ha llegado tarde. Anulada la posibilidad del viaje, el sujeto lírico refiere un reservorio para los recuerdos, en este caso las maletas. Si el viaje hubiera sucedido, los recuerdos habrían sido transportados en ellas hasta el lugar de destino del sujeto lírico; pero como no ha sido así, al abrir las maletas “cada recuerdo vuelve a su sitio”, metáfora lúdica de Owen en la que parece que los recuerdos se vuelven a guardar en los cajones, como si se tratara de ropa. Después, el sujeto lírico grita que le han robado el reloj y señala que el vendedor de almanaques “Vocea el más Antiguo Galván”, al ser revisado tiene un reloj en la muñeca —como aquella “cometa del sol atada en la muñeca”—: “¿Vamos haciendo el inventario? Una guadaña cortaplumas, en la muñeca un reloj de arena”. Tanto el Antiguo Galván como los almanaques son calendarios cronológicos que detallan acontecimientos memorables, lo que asevera la importancia del tiempo en el poema.

Sin embargo, todo confluye en esa animalización del “vendedor de almanaques” hacia esas “cosas de canguro”: una bolsa de marsupial, una especie de *matrioshka*:

Lo desnudamos al fin y lo sacamos a él mismo, todo de oro, de su bolsa de marsupial.
Luego la cosa es muy aburrida, porque tiene él otra bolsa, en la que también está él, que a su vez tiene una bolsa...

¿Cuándo acabaremos de leer a Proust

La referencia a Proust, y casi por antonomasia *A la búsqueda del tiempo perdido*, enfatiza el *leit motiv* del tiempo y de los recuerdos. Es bien sabido que la obra de Proust pretende recobrar “el tiempo perdido” rememorando; así, el pasado es recordado por el narrador y todo lo que se narra ya ha sucedido. Owen quiere hacer una “alegoría” en la que el juego de “matrioshka” es precisamente esa detonación de recuerdos que a su vez detonan otros recuerdos sucesivamente. En ese sentido no podemos aseverar que se espacializa el tiempo. Es en los repetitivos vendedores de almanaques donde se cumple la “alegoría” de los recuerdos.

L) En “Naípe” (Owen, 1930:31-32) la sucesión de imágenes hacen del párvulo sujeto lírico el anverso de la imagen del padre en un naípe (Sheridan, 1996:9). Esa imagen del “jack” invertida en la que se “reflejan” el padre y el hijo está dividida por esa “línea invisible del filo de las doce” que pone horizontales al padre y al hijo y que sugiere también la medianoche, el sueño y la vida onírica. Esta vida onírica se va haciendo más relevante conforme avanza la lectura de los poemas en prosa de *Línea*, hasta que en “Autorretrato o del subway” encuentra su cúspide.

El sujeto lírico, a las afueras de un cuarto pero dentro de una casa, confunde una lámpara con un sol: “Hay una lámpara a la derecha: acaso el sol”; las caras recordadas le parecen una parvada de mariposas (“En ella [la lámpara] se suicidan mariposas de rostros mal recordados”); la barba se vuelve una “barba caudal”, en la que la blancura es una cascada. Estas metáforas se ubican en esa pérdida de contacto con la realidad que proviene de la visión monárquica, al igual que la imagen del jack y la línea divisoria entre ambos.

La fragmentación es muy clara. La figura dividida por “una línea solo, un alambre a lo más, del filo de las doce” es la de un naípe, en el que está la imagen del “padre” y del sujeto lírico reconoce un “espejo que anticipa medio siglo la imagen”. La orientación de los objetos referidos incide siempre dentro del cuadro de la fotografía. Pero este sujeto lírico se desdobra en una sombra, que representa a su padre: “Él, como está desnudo, se empeña en ir del otro lado, vestido de mi sombra”. El motivo de la sombra en Owen, persiste en toda la evolución de su obra, el cual merecería un estudio por sí solo.

Sin embargo, esta fragmentación da pie a que el sujeto lírico confirme que es él mismo quién está fijado dentro de la imagen de la fotografía. Si en un principio pregona “el hombre que es sólo una fotografía de mi padre —nada más, en la noche, el rostro y la barba más blancos que la blancura— ese hombre *afirma que soy yo*” (cursivas mías); es porque el observador del cuadro —el presunto hijo— es también quien está en el cuadro⁷. Por eso ambos tienen el mismo paso, la misma voz, se apoyan en el mismo bastón, y

⁷ Esa misma superposición de imágenes —la del personaje en su presente y la de su supuesta imagen después de transcurridos unos años— también está sugerida en *La llama fría*, cuando al ver a Ernestina: “la mujer que se ha detenido sobre el umbral no se parece a Ernestina, sino a la fotografía de su madre; pero yo no puedo admitir así como así un milagro tan vulgar como el de las apariciones de los muertos” (Owen, 1996: 134)

tienen la misma edad. El trastocamiento de la realidad de un sujeto lírico noctámbulo e insomne (“un rey de espadas insomne, que es su reflejo absurdo”), que apenas vislumbra imágenes, hace del naipe no una representación pictográfica enmarcada en un cuadro, sino el cuarto donde el sujeto lírico mira la imagen del retrato.

Con la misma forma de los anteriores espacios descritos en los textos que manifiestan el estado onírico, tanto la noche como esa “línea invisible del filo de las doce” suponen la inminencia de un sueño. Por eso el sujeto lírico puntualiza respecto al cuadro que “nada más, *en la noche* [se ven], el rostro y la barba más blancos que la blancura”. Y, al momento en que el hombre del cuadro-padre ha pronunciado el nombre del hijo, “de pronto se le ha *oscurecido* el rostro también y ya sólo se le vé su barba caudal”.

La geometrización de este poema en prosa es igual de evidente que la fragmentación. El “naipe” implica un cuadrado que contiene la imagen, la enmarca. Hay, además, una línea —recta, presumiblemente, en el sentido literal; y temporal, en el figurado— que divide las imágenes del naipe y al retrato del sujeto lírico. De la misma forma, esa “lámpara a la derecha; acaso el sol” indica una posición respecto a la luz. Si esta luz es la del alba, el sujeto lírico vería hacia el norte y su sombra se reflejaría a la izquierda, es decir, al poniente, como en “El estilo y el hombre”: “Tengo el Oriente a mi derecha”.

M) En “Poética” (Owen, 1930:33-34) hay una críptica alusión a las formas literarias (poesía y retórica) y una tergiversación de las figuras femeninas, a las que el sujeto lírico insiste en comparar con “María”. Como si fuese la Anunciación, Owen sugiere que la “poética” es una mujer, a la que el sujeto lírico habría de fecundar, una suerte de Espíritu Santo: “Y llegué a ella paloma para ella de un mensaje que cantaba: ‘siempre estarás oliendo a mí’”. El sujeto lírico establece, a través de una prosopopeya, una metáfora arriesgada. Si la poética es María y el sujeto lírico [por extensión, el poeta; y en específico, Owen] es el Espíritu Santo, entonces el poema es un Mesías, un Redentor. Además, este poema en prosa se vincula con “Espejo vacío” en tanto la poesía le signa una aroma específico e indeleble al sujeto lírico: “no puedo ver dónde te olí primero”; ese aroma es al que se refiere el mensaje, cual Evangelio, “‘Siempre estarás oliendo a mí’”.

De tal forma, el arte literario (“Esta forma, más bella que los vicios”) se convierte en un ente cuyas características son difíciles de categorizar y de asir, pues “hiere” al sujeto lírico y “huye por la ventana”, y a la que conoció “en el jardín de una postal”. Es una ráfaga de viento y una mujer a la vez; la poesía, pues al sujeto lírico le “prestaba sus orejas para que oyera el mar en un caracol, o su torso para que tocara la guitarra”. Así, esta “mujer” tiene orejas y torso, cuya silueta —como repite el cliché— asemeja una guitarra; pero también sugiere el canto y la música.

Sin embargo, el arte literario —la poesía para ser más precisos— es el verdadero personaje multiforme que se desenvuelve con diversas características, como bajar la temperatura al abrir el abanico de su mano o burlarse del sujeto lírico-poeta que no puede hacer su oficio: “Para reírse de mí me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca”.

Siguiendo esa imagen femenina, el trastocamiento y el crecimiento de la imagen es muy evidente con la comparación de un cuadro de Kisling, en el que la silueta humana es exagerada en líneas curvas que geometrizan el cuerpo humano, muy al estilo de Modigliani. De nuevo la presencia de la pintura es incuestionable, como hemos señalado ya,



estamos ante un poeta cuyas imágenes son: “paisajes [...] contruidos con pocos rasgos a partir de una visión sutil, figurativa, onírica, cubista y, en el conjunto, superpuestos. Estamos ante un poeta pictórico” (Beltrán, 1998:21). Esto se puede ver en el siguiente fragmento: “Siempre andaba desnuda, pues las telas se hacían aire sobre su cuerpo, y tenía esa grupa exagerada de los desnudos de Kisling, sólo corregida su voluptuosidad por llamarse María”. En ese sentido podemos entender la expresión irónica “¡Qué truculento tu realismo, hijo!”, pues las descripciones son lo menos objetivas posibles a como deseaban los realistas.

En todo caso, la poesía termina por escapársele al sujeto lírico, como si fuera una ráfaga: “Y hoy que quise enseñarle la retórica, me hirió en el rostro y huyó por el techo”. En *Línea* persisten las “formas”, no definidas corporalmente, que acechan en los poemas: la poesía y el sueño.

N) “La inhumana” (Owen, 1930:35-36) —al igual que “Poema en que se usa mucho la palabra amor”— es una carta a Clementina Otero. Es probable que “La inhumana” sea la propia Clementina. Sin embargo, dentro del texto, “La inhumana” es un personaje, al que, desde el sueño que habita, el sujeto lírico quiere raptar (“la robaré a esa noche”). En ese sueño es “diáfana y ella sí libre”, “sin sombra, sin Narciso [sin reflejo] afuera afuera”. Este personaje femenino no sufre el mundo onírico del sueño del sujeto lírico; es diáfana, libre, no tiene sombra ni reflejo y está afuera, es decir, en la otra esfera en la que se encuentra el sujeto lírico. Así como en “Espejo vacío”, estamos ante un poema que tiene mucha influencia de la escritura automática.

El trastocamiento de la realidad de nuevo parece provocado por el estado onírico. Desde el primer verso el paisaje descrito coincide con una hipérbole de la distorsión “Que encienda la ventana de su asfixiado interior *impresionista*/ la robaré a esa noche que mella sueño a sueño su contorno” (cursiva mía). Además de la alusión pictórica, de nuevo tenemos esa referencia a un interior de una recámara, cuya ventana, por ser de noche, está apagada (“Que encienda la ventana”), en contraste con aquellas que se ponen “roja[s]”, como las casas de “El hermano del hijo pródigo”. Afuera de ese espacio cerrado, de nuevo aparece una luz dominando el paisaje, en este caso un “brillo rígido ya de litoral”. Como producto de ese brillo, aparecen sombras de las figuras, las cuales parecen ser montadas cual caballos: “todos cabalgando sus sombras”. Se puede sugerir una simetría figurativa de la imagen, que espacializa el tiempo: el personaje que cabalga su sombra está parado y recibe la luz del mediodía. De soslayo entendemos que son las 12 del día y el sol está en el cenit, proyectando las sombras verticalmente, es decir en la línea contraria a la “invisible del filo de las doce” de “Naípe”.

La fragmentación, como en poemas anteriores, se percibe en división entre el espacio cerrado e interior de una recámara y un afuera donde sucede algo que no

concuenda con lo que pasa en el interior. El estado onírico se convierte en una línea divisoria, una frontera; una vez cruzada permite a la “inhumana” tener “pies de vidrio”. En Owen prevalece la primera estructura durandiana más que las demás.

Ñ) En “Viento” [3] (Owen, 1930:37-38) se repite ese espacio en el que las palabras son objetos que pueden ser guardados —como sucedió con los recuerdos en “Alegoría”— con la insistencia, en este caso, de un andén ferroviario. De la misma manera aparece el símil del cielo como una boca abierta, en la que unos globos se convierten en “bolas de caramelo”. También sugiere un continente:

Recuerdo el paraje del aire donde se guardaban las cartas perdidas, las palabras que decimos cuando pasa un tren, seguros de no ser oídos, y los globos de colores que el cielo va deshaciendo, bolas de caramelo, cada vez más pequeños hasta ser sólo un punto en su boca azul (Owen, 1930:37).

Esas palabras dichas “cuando pasa un tren” son gritos. Así, el paraje del aire, el viento, se convierte en el continente de lo verbalizado como si las palabras adquiriesen materialidad. En cuanto a la boca “azul” del cielo, ésta no llega a convertirse en un símbolo teriomorfo acechante, no es una boca cuyos colmillos provoquen miedo; por el contrario, tanto el carácter lúdico de la metáfora como la alusión infantil a los “globos de colores”/“bolas de caramelo” nos muestra una imagen paisajística que puede provocar una sonrisa.

En “Viento” [1] “Queda un montón de palabras secas en el rincón de los libros” (Owen, 1930:15) cuando el viento llega al cuarto, desprende el rincón y se deshoja, como en otoño. En “Viento” [2] el juego es más sutil, pues el viento, o su ráfaga, contaba los versos del sujeto lírico “con los dedos. Deshojaba unas margaritas negras, y el último pétalo decía invariablemente que no” (Owen, 1930:28), casi como si supiera el ritmo de los versos. De tal forma, el movimiento del viento, la ráfaga o el soplido, son una marea que arrastra consigo lo verbal (ya sea la poesía, la palabra o el grito), simbólica y literalmente sin vida, como una hojarasca. Además, el viento es una especie de ladrón en los espacios abiertos o un personaje que se escabulle por distintos resquicios en los espacios cerrados, prosopopeyas persistentes en *Línea*, y cuya presencia trastoca la

estabilidad del paisaje al que llega. Para Owen, cuando el viento llega, algo pasa, algo se desencadena.

Sigamos con “Viento” [3]. El viento se convierte en una ráfaga, artificial, en la que se refleja Alí Babá, quien llega del cuento nocturno a depositar su botín. El artificio consiste en la salida de Alí Babá de la narración de Sherezada y del propio libro *Las mil y una noches* para humanizarse dentro de la ficcionalidad del poema en prosa referido. El caso de este ladrón es más significativo, pues “vigilia su retrato, que es sólo un espantador eléctrico” (Owen 1930:38). En la compilación de 1953 de la obra de Gilberto Owen, *Poesía y prosa*, este “espantador” se convierte en un “ventilador”, favoreciendo la imagen de la ráfaga de aire. Esta aparición de Alí Babá es similar a la Odisea hojeada por el viento, señalada en “Remordimiento”, en el sentido de que mediante un recurso retórico, la prosopopeya del aire y su acción catalizadora, refiere una “fina alusión literaria”.

La manifestación del viento como un personaje que se mueve queda comprobada en el párrafo siguiente al citado arriba, pues, como un ladrón, el viento es aprisionado: “También recuerdo una gruta submarina en cuyo hueco se había quedado prisionero, para siempre un poco de viento” (Owen, 1930:38). Además, pierde sus posibilidades de moverse y es recluido: “Con los años, había enmudecido y estaba paralítico” (Owen, 1930:38). De esa manera, la prisión se ve aumentada por las “rejas de algas” que lo oprimían, pues “cuando el viento jugaba, afuera, a la tormenta, el agua se vengaba oprimiéndolo para ahogarlo [...] y en vano se defendía hundiéndole al agua balas de burbujas”. El viento, humanizado, vive encarcelado por un celador, el agua, contra la que se confronta de manera continua. En ambos elementos físicos hay una prosopopeya que los personifica. Sin embargo, esa lucha es sólo un preámbulo para la lucha verdadera: la validez de la palabra y de la poesía, y vale señalar que la imagen bien podría describir el inconsciente freudiano:

Y recuerdo también esa hora del sueño donde se esconden los hechos que la vida desdeña.
Yo pasaba todas las noches, y arrancaba a hurtadillas algunas imágenes. Como el sol me las borraba, empecé a guardarlas en un libro de versos. Pero ahí estaban más muertas todavía (Owen, 1930:38).

Ya se ha hablado de la influencia del surrealismo en Owen (Segovia, 2001); en este fragmento citado es evidente. Vale resaltar las imágenes en las que se compara a toda aquella expresión verbal (“poesía” y “palabras”) como algo sin vida: las palabras como hojarasca —“queda un montón de palabras secas en los rincones de los libros (Owen, 1930:15)—, en un “libro de versos” en el que “estaban más muertas todavía” (Owen, 1930: 38). Esta preocupación de Owen por la muerte de las palabras o su conversión en hojarasca remite a una preocupación por la propia creación literaria. Es decir, la vivacidad de la literatura (y de la poesía) es “resucitar” esas palabras muertas mediante la lectura; la lectura vivifica la literatura, la poesía y todo ese caudal de imágenes nocturnas —el mismo *Línea*— que Owen guarda en un “libro de versos”. El origen onírico de *Línea* está ya confirmado mediante ese “arrancar a hurtadillas algunas imágenes”, mostrado tanto en los espacios cerrados donde el soñador integra las imágenes de cada poema como en los que sugieren una pesadilla.

En el caso de este poema, la fragmentación de la segunda estructura, así como la geometrización de la tercera, se concentran en la delineación del espacio abierto y el espacio cerrado en el que se desarrolla la oposición entre el movimiento y la movilidad, que está bien delimitado en cada párrafo. Cada imagen corresponde a un párrafo, pero no hay un párrafo que congregate toda la descripción de las imágenes paisajísticas; así, la fragmentación está fijada también por la redacción.

O) En “Teologías” (Owen, 1930:39-40), el trastocamiento de la realidad y la visión monárquica son muy claras. La casa, al caer la tarde, toma vida propia y parece volar, además de abrir el espacio cerrado del cuarto a un espacio abierto, sin techo, y que se convierte en un descampado: “Como caía la tarde, el techo se levantaba, poco a poco, hasta perderse de vista. Y como las paredes huían también, agazapándose, pronto la sala dejó de serlo, ilimitada”. Esa develada noción del tiempo, “caía la tarde”, nos vincula de nuevo con un estado onírico en el cual suceden esas distorsiones de la realidad. Después, son las palabras las que siguen ese inefable camino a la incompetencia: “y si te hablaba, era sólo de ausencias, de manera que las palabras se resignaran a hacer tan poco, tan casi

nada, tan nada de ruido como el silencio”. Poco a poco, Owen va dejando claro que hay un estado de nulidad en el lenguaje poético: *Línea* sugiere la parálisis de la palabra.

La fragmentación obedece a una ordenación lógica de la anécdota hipotética del poema. En el primer párrafo, se establece el lugar en el que sucede el sueño. El segundo párrafo es un nexo entre ese espacio onírico y una pequeña intervención de un personaje, Eurídice, relacionando la música con lo “divino”⁸. En el último párrafo viene ya la aseveración del sueño: “empecé a tener la misma edad de los personajes de mis sueños para enseñarte a morir sin ruido”. La afirmación respecto a que las palabras son casi inocuas (“las palabras se resignaron a hacer tan poco, tan casi nada”) se relaciona directamente con esa parálisis que vincula las palabras de la poesía a los rincones, a la hojarasca o la muerte de éstas en un libro de versos, como hemos señalado ya arriba.

También vale señalar que esa palabra poética se liga con la música, sobre todo por la presencia de Orfeo, aunada a la perseverancia del lenguaje pictórico: “no había sucedido sino la música. No, no. También había sucedido, un poco, la pintura”. Podríamos rebatirle a Owen que ha sido al revés en *Línea*, en general, ha sucedido más la pintura que la música. La mención de un jazzista, Milhaud, así como la de Chesterton dejan una incógnita que sólo podemos solucionar mediante la libre asociación de las imágenes proveniente del surrealismo, así como otras igual de sorprendidas: Apollinaire y las muchachas de Chapultepec, el físico Hörbiger y su mistiscismo mitológico, Orlamunda, el dandy Brummel, que parecen ejercicios lúdicos, casi bromas, de Owen (cfr. De Pablo, 2004:106)

Sin embargo, el reproche de Eurídice (“Parecía una feminista, pero eras tú: - Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que se vuelve, ya se sabe, estatua de sal. Y si Orfeo vuelve el rostro, es a una y no a él a quien de nuevo encierran en el infierno. No es justo pero es divino”) y la aseveración final respecto a la divinidad: “Y nos sentíamos tan llenos de algo que por comodidad llamamos simplemente Dios. Pero era otra, otra cosa”, abren una ambigüedad. ¿Por qué habría el sujeto lírico de sentirse lleno de algo que tildan Dios (que en “griego se dice de otro modo”) cuando quería enseñarle a la

⁸ Aquí se muestran dos mitos: el de Orfeo y el de Lot saliendo de Sodoma, cuya mujer se vuelve estatua de sal, por desobediencia. La aparición de la estatua es significativa en tanto como indicio de la “poética de la petrificación”

interpelada a “morir sin ruido”? ¿Es al sueño (en “griego se dice de otro modo”: *hypnos*) al que se refiere, al sueño que permite al techo de la casa alejarse hasta perderse de vista? Aquí no estamos ante la conciencia teológica de los Contemporáneos, como se autonombraba el propio Owen. Tampoco estamos ante una *illo tempore* (Eliade, 1981) que relacione el tiempo sagrado con el tiempo profano (cfr. Beltrán, 1998).

Respecto a la espacialización del tiempo de la tercera estructura durandiana, el poema presenta un desfase temporal, pues parece que el sujeto lírico habla en presente del relato pasado al que se toma por el final: “Y como apenas íbamos al final, no había sucedido sino la música”.

El sujeto lírico comienza a darse cuenta de que ha crecido en el reflejo de sus sueños: “por aquel tiempo empecé a tener la misma edad de los personajes de mis sueños, para enseñarte a morir sin ruido”. El sueño, desde el inicio del poema, domina el ambiente onírico.

P) En “El estilo y el hombre” (Owen, 1930:41-42) hay una pérdida del sentido de la orientación. El sujeto lírico ve el firmamento al revés o como si tuviese los ojos en la nuca y pudiese ver hacia atrás: “Tengo el Oriente a mi derecha; ¿qué hace entonces frente a mí la Cruz del Sur?”. Ésta inversión es un ejemplo de la visión monárquica, que más adelante permitirá el geometrismo mórbido. La lluvia se convierte en los bucles de los ángeles y el champán cambia de color: “los ángeles desatan sus cabellos por los agricultores que lloraban la sequía; el champán se hace albino”, muy parecido al cielo que se enjugaba los ojos con una nube y lloraba (llovía) como un torreón al revés en “Anti-Orfeo”. Debe sumársele la prosopopeya tanto del eco como del camino, adivinador “cartomántico” y barajador de los coches.

En ese mismo texto, el eco genera sensaciones (como ocurrió también en “Espejo vacío”) que se traslapan y exceden lo puramente auditivo; tienen sabor, color y consistencia húmeda: “Queda el eco del agua que caía. Eco que huele —tierra húmeda, que tiene sabor—”. Esta última metáfora se vincula directamente con “Sombra”, la ausencia-que persiste de la luz de la estrella, del agua del grifo y del libro *Línea*. Al igual que “Viento [2]” y algunas imágenes del horizonte, en “El estilo y el hombre” el hato

ahora es de “barcas [que] pastan silenciosas”⁹, unificando así las dimensiones entre lo lejano: las barcas en el mar, y lo cercano: las vacas pastando. A la distancia, el camino se convierte en un adivinador que baraja “coches, el camino cartomántico”, una prosopopeya hiperbólica. Así vemos de nuevo que la visión distorsionada hace que: a) las dimensiones se unifiquen; b) se dé vida a elementos inertes; c) hay elementos no distinguidos por el sujeto lírico: “La última mano ‘lilial’, ‘anémica’, se agita en el andén. No se sabe de fijo si es mano o un pañuelo”; d) una inversión de la imagen: “Tengo el Oriente a mi derecha, ¿qué hace entonces frente a mí la Cruz del Sur?”, mediante la que el sujeto lírico vería hacia atrás de su horizonte visual. La primera estructura durandiana encuentra en “El estilo y el hombre” el mejor ejemplo de su presencia en *Línea*.

Si ya había una preocupación sobre la parálisis de la palabra, en este texto el sujeto lírico la reitera: “Empieza a soplar un norte de librería. Los libros van quedando desnudos de hojas, las almas de pasiones”. El viento —que antes trastocaba el paisaje de los poemas— se conjuga también con esa nulificación de la palabra. Además, ese movimiento señalado antes para el personaje “viento” de “Viento” [1], también aplica en este caso para el frío: “Un frío maravilloso, redondo y blanco, de hielo cósmico [¿la ventisca invernal?], llega directamente desde la Vía Láctea hasta mi nariz [¿cocaína?]”. La alteración del paisaje y su distorsión difícilmente proceden de una época invernal o de un psicotrópico. Sin embargo, ese repentino “algo” que llega o se va y transgrede el contexto del poema ya es manifiesto en otros textos de *Línea*, ya sea el viento, la noche, el sueño o la poesía. Sin embargo, Owen contrapone una idea cósmica, la de Hörbinger, una suerte de físico místico (a quien Hitler admiró) que explicaba el mundo mediante la mitología de los Eddas, pero también utilizando conocimientos físicos. Este charlatán postulaba la creación del mundo gracias a la confrontación del fuego (exterior a la atmósfera en una suerte de meteorito) con el hielo cósmico del planeta Tierra en conformación. Más allá de la pertinencia de su propuesta, Owen utiliza a este personaje pintoresco para satirizar la imagen poética global de “El estilo y el hombre”, es decir, para tergiversarlo

⁹ Owen ha leído a su colega Gorostiza, y este verso parece influenciado por la aliteración del “Rubio pastor de barcas pescadoras” (Gorostiza, 1983:70)

La fragmentación sucede en la secuencia interna del poema en prosa. Parece que no hay vínculo o ilación entre la sucesión de imágenes desprendidas de cada párrafo. Sin embargo, es detonadora de la “geometrización mórbida”, e incluso puede ser un sarcástico distanciamiento estilístico (el texto se intitula precisamente “El estilo y el hombre”) del Modernismo literario de Darío y de su epítome en Enrique González Martínez: “Mueren al unísono 2222 cisnes; alargando hacia arriba los cuellos, son más bien 7777 al revés”. La figurativización de una imagen retórica a través de su representación metafórica en los números (cisne vivo: 2; cisne estirando el cuello al revés: \angle) es el geometrismo extremo de Owen en *Línea*, que además repite en esa “procesión de cisnes: 2222222” o en la “primera franja [en que] se escriben muchas V V V V decrecientes, cifra de las gaviotas” de *Novela como nube* (Owen, 1996: 160, 159). Cabría recordar los ejercicios estilísticos de Dalí representando *Las meninas* de Velázquez con números.



Q) En “Novela” (Owen, 1930:43-44) casi todo el poema en prosa es un trastocamiento de la realidad, en el que las imágenes reflejan esa visión monárquica que el sujeto lírico convierte en un lienzo en el que habrá de presenciar su propia boda. Por eso, los hombres (“En el país [una fiesta] donde los hombres se quitan la corbata y el paladar para comer”) están vestidos de fiesta, pero de una manera que parece grotesca, pues quitarse la corbata y el paladar es la imagen correspondiente a los invitados poniéndose el pañuelo en la garganta, para no manchar su ropa durante la comida.

Uno de ellos, el sujeto lírico, “anocheció una vez un frac” con “una gran sombra blanca”, una mujer, cuyo nombre es un difuso: “mi sombra blanca se llamaba muy lindo: Beginning, Maybe, quién sabe cómo”. Los personajes humanos se convierten en objetos, se cosifican, tal como los “atletas de la gran carrera” se convierten en el reflejo difuso de los rayos de una bicicleta que gira sus ruedas: “se deshacían entre la niebla como radios de una rueda que gira” o las mujeres que se asoman al cortejo y reposan su rostro sobre

su mano: “Había mujeres que salían a la ventana y abandonaban su mejilla en cojines de carne”. La luz del domingo “hacía impresionismo, incapaz de dibujar nada”, por lo que la luz se convierte en un pintor “impresionista” —a diferencia de la presencia del Greco y de *El entierro del conde de Orgaz* (Sheridan, 1996:10). Este ambiente trastocado parece hermanarse con “Anti-Orfeo” tanto en la plasticidad de las imágenes paisajísticas como en la preeminencia de la visión monárquica.

En un tono picaresco, el sujeto lírico se descubre en ese frac: “un hijo del Greco me dio la noticia de que mi cuerpo iba en aquel frac excéntrico”. La conversión de una imagen difusa a la tortuosa imagen del conde Orgaz pone también de manifiesto esta visión monárquica y su trastocamiento de la realidad, que incluso molesta al sujeto lírico: “las casas, olvidando su vital geometría de verticales y horizontales, se retorcían de humo en un gótico, o un mudéjar, no recuerdo, insufrible”. El tono sarcástico y pesimista del sujeto lírico (la esposa “complicaba” y “pesaba [como] de mármol”) deviene también en pesadilla: “Cuando las hijas de Orlamunda —la menor está muerta— hallaron la salida, se dieron cuenta de que continuaban adentro”.

En esa conversión, la “sombra blanca”/mujer se transforma en una estatua: “pesaba ya de mármol a mi diestras, y me creí vestido para la *inauguración de una estatua inmemorial*” (cursivas mías), es decir, declararla “esposa”. Quizá por ello no se sorprendería el lector que el sujeto lírico sufra esta transformación de hombre-frac a Don Juan, cuando dice: “Mi discurso era correcto: —‘Mármol en que doña Inés’”, pues éste es el discurso del Don Juan Tenorio de Zorrilla al regresar a su tierra natal y encontrar un cementerio lleno de estatuas (Zorrilla, 1993:138), y la osadía no permite la contrición final. Este es otro de los casos en los que se va esbozando la poética de la petrificación, que postularemos en el capítulo siguiente, pero también un reflejo de “pesadez” de la esposa para el sujeto lírico, cuyo “discurso era correcto”. Vale señalar que la mujer era una “sombra”, lo que le resta identidad y complica su propia existencia dentro del poema; y también resuena la virginidad (como vimos respecto a los ojos de “Poema en que se usa mucho la palabra amor” y como veremos en “Miss Hannah”) en esta mujer: “Si le brillaban los ojos, era por ser sombra niña, pues no tenía pasado”.

En cuanto a la fragmentación, ésta sirve como un recurso retórico para potenciar la imagen distorsionada a partir de las secuencias metafóricas, sobre todo en el primer párrafo, donde el paisaje empieza a ser descrito en el sol “que hacía impresionismo”, en los atletas corriendo y borrosos como los rayos de una bicicleta, y en las casas retorciéndose “de humo” entre un estilo muy basado en las líneas rectas, como el gótico, en contraste con las curvilíneas del mudéjar, elementos separados sintácticamente por puntos y coma.

R) En “Partía y moría” (Owen, 1930:45-46) la visión monárquica es evidente, tanto por la prosopopeya como por la unificación de dimensiones. La casa se desfigura y parece un haz de luz, proyectado por la lámpara, sugerencia de una fiesta: “La casa sale por la ventana, arrojada por la lámpara. Los espejos —despilfarrados, gastan su sueldo el día de pago— lo aprueban”. En este primer párrafo ya la prosopopeya es innegable, y promueve la *parranda* de las cosas, no de los sujetos, al parodiar el dicho “tirar la casa por la ventana”.

El sujeto lírico, viéndose en un cuadro, asegura que mueve su sombrero “con mis dedos de atmósfera”, los cuales recuerdan a “los dedos de la distancia” de “Sombra”, insistiendo en la prosopopeya. Ésta también se revela en la sensación de opresión y se manifiesta ahora en los ángulos del cuadro: “los tres ángulos del rincón me oprimen cerrándose hasta la asfixia”, es decir, es el cuarto el que se comprime, no el sujeto lírico el que siente claustrofobia. Por último, el viento vuelve a tener una participación en el espacio cerrado, que “empuja el cielo” y sofoca con sus rincones. La imagen poética de todo el poema en prosa se cimenta en una distorsión: el sujeto lírico pierde la noción del “yo-aquí-ahora” y mezcla el sueño con el despertar: “Nada. Vivimos en una fotografía. Si los que duermen nos soñaran, creerían estar soñando”. Esa fragilidad entre el estado diurno y el onírico asemeja la anécdota de la Rosa de Coleridge¹⁰, y revela esa fragilidad perceptual en *Línea*. Por eso, al final del texto, el sujeto lírico le insiste a su interlocutor(a): “Duérmete ya, vámonos”, como si el destino final al que van sea el

10 “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que ha estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?”. Borges se cuestionó la posibilidad literaria, en un ensayo, de esta sobreposición de universos, que habría de explotar en sus propios cuentos.

estado onírico y también como si, una vez dormido, pudiera realizar algún trayecto. Esto nos recuerda aquella suerte de limbo en la que el sujeto lírico “sin despertar, dejaba de dormir y lloraba” de “Viento” [2]

La segunda estructura se manifiesta en esa delimitación que hace el sujeto lírico al señalar sólo partes del interlocutor, “el sujeto no ve más que la cabeza, el cuello, los brazos” (Durand, 2006:192): “Si los oigo [a los números], sabré todo de tu vida, tus años, tus pestañas, tus dedos, todo lo que ahora cae, inmóvil, como en las grutas —espacio de sólo tres dimensiones”. El sujeto lírico también fragmenta al fotógrafo que está tomándole una foto, del que observa sólo partes: “se mueve tu mano, pero no puedes impedir que me vea, [la mano] translúcida” a través del lente; los números que lo amenazan son la cuenta regresiva del fotógrafo para darle clic al obturador. Por eso la expresión: “todo lo que ahora cae, inmóvil [la imagen], como en la grutas [la cámara oscura]”. Ello explicaría por qué el sujeto lírico dice “Vamos a salir desenfocados, y se desesperará el que está detrás de la luna [la luz del reflector]”, es decir, el fotógrafo, agigantado por la equiparación de la luz de una cámara con la luna misma. Al sujeto lírico lo fotografían y comienza a distorsionar el cuarto en el que es retratado, para sugerir una imagen onírica o al borde del onirismo: “Nada. Vivimos en una fotografía”.

En cuanto al geometrismo, éste queda sugerido en las dimensiones: “los tres ángulos del rincón me oprimen cerrándome hasta la asfixia”, un espacio interior semejante a ese “asfixiado interior impresionista” de “La inhumana”. Más adelante, ese espacio asfixiante son las grutas, que también pueden vincularse con la “cárcel” en la que quedó prisionero el viento en “Viento” [3]. Más que convertirse en los continentes que son a su vez contenidos —como plantea Durand para el Régimen Nocturno— los personajes de *Línea*, o mejor dicho las cosas (la imagen, el viento), transitan de espacio cerrados, cuartos o habitaciones —como en este de “Partía y moría”— hacia espacios abiertos. Dicha transición pone en juego la presentación por parte del sujeto lírico de las imágenes paisajísticas de cada poema de *Línea*.

S) En “Interior” (Owen, 1930: 47-48) las imágenes se suceden como una alucinación. La plasticidad de las imágenes es un tanto terrorífica, como una pesadilla. Sin embargo, hay

que resaltar que provienen desde el interior de un cuarto. Así como el viento se escabulle, espía y sorprende al llenar el espacio; en “Interior” “las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto” y generan un ambiente siniestro, aciago, nocturno y agobiante:

La soledad llega por los espejos vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo sus vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que entre el grillo con sus alfileres. Y, aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa la otra (Owen, 1930: 47)

Las cosas a las que el sujeto lírico se refiere (la soledad, la muerte, los rincones que, otra vez, sugieren la angustia y la opresión, el grillo o grillete con sus pinzas/alfileres) cobran vida y comienzan a acecharlo, como un niño con miedo a la oscuridad que abre el umbral a la pesadilla o como un prisionero encadenado. A ello debe sumársele la intensidad nocturna con su presagio maligno: “aunque nos olvidemos en apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra”. ¿Por qué, en la noche, habría de olvidarse de apagar la luz el sujeto lírico? Podrá parecer risible, pero se quedó dormido con la luz encendida, probablemente por miedo.

Sin embargo, el propio sujeto lírico sabe que todas esas cosas no son tan terribles como las que le subyacen: “no son éstas las cosas que entran por el silencio, sino otras más sutiles aún; si no hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas”. Esas cosas innombradas e innombrables han de hacer sucumbir a esos “niños que resuelven ecuaciones de segundo grado [y que] se suicidan en cuanto llegan a los ochenta años”. Estamos de nuevo ante la parálisis de la palabra, pero ahora no en un sentido poético sino vivencial, en tanto el lenguaje no alcanza a “nombrar” esas cosas sutiles que cimbran el mundo (la muerte, la soledad, la impotencia de la vejez, etcétera).

Podemos percibir una gradación de lo siniestro¹¹ en esta secuencia de imágenes; lo evidente provoca una desazón superada por un miedo más profundo: la sensación de lo inexplicable, el misterio que se introyecta hacia el espíritu. Quizá Owen esté hablando de la desaparición de los paradigmas que sostienen el mundo; por un lado, el paradigma científico aceptado satirizado en “las ecuaciones de segundo grado”; y, por otro, la

¹¹ Siniestro, no en términos freudianos, sino en la noción común de propensión hacia la maldad, lo aciago o malintencionado.

certeza de la vida diurna: “preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro” (Owen, 1930:48).

Owen habla del miedo que existe en el *interior* de la mente del sujeto lírico, quien intuye (“mirar sin nombres”) esas “otras [cosas] más sutiles aún” que parecen derruir el mundo de la razón, aquellas que no pueden ser encajonadas en las palabras: “si no hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas. Para sugerirlas, los preceptistas aconsejan hablar de paralelas que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan” (Owen, 1930:48). En este poema en prosa la fragmentación es nula y no hay un tiempo espacializado ni un geometrismo mórbido. Pero vale señalar que de nuevo se manifiesta esta oposición entre lo interno y lo externo, ya sea por lo que contiene, lo que llega al cuarto o por lo que sucede afuera, es decir, la noche o la muerte: “aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra [en el exterior] más potente que eclipsa a la otra [la de la lámpara dentro de una casa]”. *Línea* se conduce entre lo onírico y lo diurno, entre lo cerrado-adentro y lo abierto-afuera. Si este poema es el más aciago de todos, incluyendo los que insinuación la pesadilla, entonces es sintomático que sea intitulado precisamente “Interior”.

T) En “Historia sagrada” (Owen, 1930:49-50) Owen juega con las alusiones bíblicas para generar, en contraste con “Interior”, un poema en prosa en el que predomina la ironía y el sarcasmo (“[Cristo] Sembraba amor, pero los periódicos se obstinaban en hablar sólo de tempestades”). Sin embargo, persiste esa visión monárquica que genera una *línea* del horizonte, unificadora de la dimensiones. Por ejemplo, el desfile de camellos pasa “bajo el arco del triunfo del ojo de las agujas”. El ojo de la aguja es agigantado de tal forma que su vértice superior simula el Arco del Triunfo, el inferior sugiere una cuenca subterránea y el desfile de camellos, uno militar. Más adelante, el arco iris se convierte en el arco de un violín; los aviones parecen hacer una rutina de cuerda floja en la *línea* dejada a su paso, que a su vez simula, para el sujeto lírico, un tendedero de nubes —ropa blanca en este caso—. El cielo en el horizonte, antes una azul boca abierta en “Viento” [3], ahora es un fumador: “Un ciego cogía el arco iris e improvisaba solos de violín en el horizonte. Pasaban lo aeroplanos sobre el alambre de su estela, tendiendo ropa a secar. Las nubes no

se cuidaban de merecer nada. El cielo marinero fumaba echando el humo por los ojos”. La imagen paisajística sigue prevaleciendo.

Owen es un prestidigitador que produce un “trastocamiento de la imagen” a partir de la descripción del paisaje. De nuevo, el horizonte se percibe como una *línea* que unifica las dimensiones y utiliza la prosopopeya como recurso: “*Después del diluvio* el camión cojeaba un poco; le dieron las muletas de un puente. Unas mujeres le prendían sobre la espalda banderillas de lujo”. Owen hace del camino, antes un cartomancista, un caminante cojo y luego un toro con banderillas, cuyos colores son los colores de los vestidos de las mujeres que circundan el camino.

Debemos especificar que este poema en prosa es quizá el que mejor ejemplifica esa visión monárquica en el que las metáforas y las prosopopeyas generan una imagen poética en el que el mundo ficcional del texto parece estar animado y, casi mecanizado, dentro del propio suceso retórico del trastocamiento de la imagen. Este mecanismo es el que Owen ha utilizado en todo *Línea* y es el que nos permite confirmar la primera estructura esquizomorfa durandiana. Podemos incluso aseverar esta estrategia retórica como la forma propia “del surrealismo bastante personal” de Owen, como ya había señalado Tomás Segovia (2001:17), cuya influencia son *Las Iluminaciones* de Rimbaud. Para Segovia los poemas en prosa de *Línea* “son un poco como juegos rimbaudianos en un tapete creacionista” (Segovia, 2001:17), un estilo cercano a Huidobro, “más o menos surrealista”, casi una especie de moda “que practicaban numerosos jóvenes poetas hispanoamericanos”, agotado pronto. Además, Owen ha adquirido, a través de su búsqueda de la imagen deslumbrante, “el hábito de una lucidez casi cruel y una gran seguridad en las libertades de expresión” (Segovia, 2001:21). Aseguramos que esa “búsqueda de la imagen deslumbrante” es manifestada mediante esa visión monárquica y sus mecanismos: la prosopopeya y la unificación de las dimensiones.

U) “Autorretrato o del Subway” (Owen, 1930:55-58) es quizá el más onírico de todos los textos que conforman *Línea*. En él aparecen imágenes que se pueden enmarcar en un flujo de conciencia, que elimina los signos de puntuación para convertir a estos dos poemas en prosa en: a) una vertiginosa secuencia de imágenes lanzada por el veloz

movimiento del *subway*, visto desde un solo ángulo, es decir, frente a las puertas de acceso, por lo que Owen lo subtitula “Perfil”; b) el dominio del sueño durante un viaje en *subway*, subtitulado “Vuelo”. En estos dos poemas en prosa destaca la imagen del río, una metonimia del vagón del subway.

En “Perfil”, la imagen del tren subterráneo es una prosopopeya: “fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce” (vv. 7, Owen, 1930:56). Éste, al avanzar rápidamente, deja una estela que se compara con un “fantasma anochecido” confinado a un riel, “es un solo cauce”. Se puede pensar que el sujeto lírico está en la duermevela, a un parpadeo del sueño durante su trayecto en el *subway*, junto a otros pasajeros en las mismas circunstancias: “y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco de sueños/ sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa” (vv. 10-11, Owen, 1930:56).

En la segunda parte, “Autorretrato o del subway. 2 Vuelo” (Owen, 1930: 57), este subterráneo parece elevarse por los aires. La actividad onírica ha tomado al pasajero-sujeto lírico y le abre la “ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo”, es decir, al sueño. El *subway* subterráneo y de perfil no es uno solo sino una multitud de “ríos alpinistas que nacen al nivel de sueños sin pájaros”, como si describiera varias líneas, vagones o rutas del *subway*. La ascensión y/o vuelo hace que el río sea un “alpinista”, en un territorio en el que ni los pájaros vuelan. La *línea* se convierte en la intuición del sujeto lírico de que aún sigue vivo: “mi pulso insegura línea fría del frío” (vv. 7, Owen, 1930:57).

La ensoñación de las imágenes en el túnel del *subway* generan una fusión de elementos: dentro del vagón los pasajeros y el tiempo —la única dimensión medible entre el sueño y el despertar— van “enjaulados nosotros o el tiempo” (vv. 8, 1930:57). Así, la velocidad transforma las imágenes que el sujeto lírico entrevé por su ventana: “la prisa une los postes la reja es ya un muro” (vv. 9), es decir, la velocidad hace un solo poste de la sucesión de muchos postes en el túnel del *subway*, mientras que la reja se convierte en un solo muro —no en una secuencia de reja, poste, reja, poste, como son las mallas ciclónicas. El propio *subway* es un “pisada lineal”, y el sueño hace de la “ciudad una mera hipótesis” (vv. 10). De nuevo percibimos esta estructura esquizomorfa de la

visión monárquica y el trastocamiento de la realidad que persiste y resalta en *Línea*, así como la persistencia de la prosopopeya. El geometrismo es sugerido apenas por la percepción del *subway* como un río entubado, es decir como un cilindro horizontal móvil, que a veces también parece un gusano

Después de este recorrido tan extensivo, podemos afirmar que las estructuras esquizomorfas del imaginario sobresalen como parte del mecanismo retórico de *Línea*, sobre todo gracias a la influencia onírica de las imágenes y a su carácter paisajístico.

De manera esquemática podemos señalar que la primera estructura del imaginario, la visión monárquica, se divide en dos procesos estilísticos: la prosopopeya de elementos inanimados y la unificación de las dimensiones, lo cual deviene en esa pérdida del “yo-aquí-ahora”, además, repetida en casi todos los textos de *Línea*, con excepción de “Maravillas de la voluntad” (el único texto que no responde a las estructuras esquizomorfas, cuyo carácter es mucho más narrativo que paisajístico).

Respecto a la segunda estructura, su persistencia es menor a la primera. Se encuentra en poco más de la mitad de los textos analizados. Sin embargo, también es una de las formas estilísticas de *Línea*: la fragmentación. Todas las imágenes paisajísticas son descritas más por segmentos que globalmente. El sujeto lírico utiliza este mecanismo para enfocar los elementos visuales que pueden ser explotados poéticamente y convertir dichos elementos en las “imágenes deslumbrantes”. En otros pocos casos, se manifiesta a través de un cosmos mecanizado. Es decir, Owen no postula un imaginario en el que el ambiente se comporte como una máquina, sino que cada elemento es independiente de los de su contexto.

La tercera estructura es la menos evidente, manifiesta en poco más de una cuarta parte de *Línea*. La mayoría de las ocasiones este geometrismo mórbido, en el que predomina la simetría, aparece sugerido de manera muy sucinta, ya sea por las menciones de las esquinas, rincones y vértices de los espacios descritos, en su mayoría habitaciones. En ese sentido, la tercera estructura funciona más como un catalizador que como un proceso o mecanismo retórico, a diferencia de los dos anteriores. Sin embargo, su importancia incide en la creación de los espacios cerrados/internos o en las sensaciones

opresivas generadas en el sujeto lírico por dichos espacios. Utilizamos el término catalizador, debido a que es precisamente un apoyo para detonar o acelerar esa sensación asfixiante.

También debe señalarse que tanto en “el tiempo espacializado” como el gigantismo de la imagen emergen de una manera menos insistente. En el caso del primero, esta “espacialización del tiempo” conduce a la postura de divergencia ante el sueño, ya sea que se incline hacia la ensoñación o hacia el estado onírico. Respecto al gigantismo de la imagen, ésta funciona conjuntamente dentro de cada texto con la primera estructura, es decir, la unificación de las dimensiones provocada por la prosopopeya de los elementos es también un gigantismo de los mismos.

Bajo la teoría de Gilbert Durand haría falta la cuarta estructura, el “pensamiento por antítesis”. Sin embargo, éste nos permite proponer un esquema, es decir, esa “factividad de la imagen” que une las representaciones (Durand, 2006: 62). Ese esquema es el imaginario desde la antítesis, en el que se contraponen las directrices poéticas de *Línea*, que veremos en el próximo capítulo, y que nos permitirán proponer la “dinámica de la transición” y una “poética de la petrificación”, el gesto motriz del poemario de Gilberto Owen.

CAPÍTULO 3

EL IMAGINARIO POÉTICO DE *LÍNEA*

Es mi pensamiento, en imágenes de fin de siglo

G. Owen

En *Línea* surgen diferentes directrices poéticas y metafóricas que, después del análisis del capítulo anterior, nos permiten vislumbrar la persistencia de ciertos “enjambres de imágenes” mediante los cuales está integrado el poemario en prosa de Gilberto Owen. Dichos “enjambres de imágenes” nos permiten postular un esquema de “generalización dinámica y afectiva de las imágenes” (Durand, 2006:62): la poética de la petrificación. Sin embargo, es necesario resaltar que este esquema es resultado del análisis de *Línea* bajo los postulados teóricos de Durand, sin que él lo haya tipificado en *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Por lo tanto, la proponemos como una aportación, descubierta a partir del comportamiento del imaginario poético de *Línea*.

Por otro lado, podemos afirmar que el propio Gilberto Owen, si bien realizó *Línea* bajo una estética muy bien delimitada con tintes de experimentación vanguardista —particularmente cercanos al surrealismo y al cubismo—, no construyó el poemario como una totalidad integrada por un tema específico y estructurado (sobre todo frente a “Sinbad el varado”) sino como un repertorio de textos realizados en una determinada época creativa del poeta, cuya totalidad está signada por la fragmentariedad y la creación de imágenes plásticas. Ello puede deducirse a partir de la inclusión en el poemario en prosa de dos cartas remitidas a Clementina Otero: “Poema en que se usa mucho la palabra amor” y “La inhumana”.

Sin embargo, *Línea* es un poemario unitario y firme en su propio estilo. No hay textos que permitan la descripción hilada, consecutiva y narrativa de una anécdota, en contraste con los poemas en prosa de Juan Ramón Jiménez o Gabriela Mistral (cfr. Fernández, 1994). Por eso, para Tomás Segovia, la influencia de las *Iluminaciones* de Rimbaud es determinante para la incoherencia lógica y la fusión de imágenes

alucinantes. Para Vicente Quirarte (1990:64), “la lectura de Proust, Gide, Joyce, pero sobre todo la de *Les cornets dés* (1916) de Max Jacob, conduce a Owen a intentar ese juego sorpresivo sobre la cuerda floja de la lógica”, haciendo de *Línea* un libro unitario en tanto omiten “la lógica del *como*” (Quirarte, 1990:68). *Línea* es un texto que se sostiene por el deleite lírico de la creación de imágenes paisajísticas “deslumbrantes” tanto plástica como retóricamente, con toda la influencia onírica del “surrealismo bastante personal” de Owen. Por eso, junto con *Novela como nube*, capitulan el periodo “vanguardista” de Owen.

Es necesario, además, resaltar que el propio Owen hace explícito —en el apéndice a “Nota autobiográfica” publicada en una revista colombiana— el origen onírico de *Línea*: “Ya sin música la visión paróptica¹² [Owen] sigue el alambre invisible, una arista apenas, ‘del filo de las doce’. En realidad es la frontera del sueño, y el libro ahí nacido se llama *Línea*” (Owen, 1996:199). El señalamiento de Owen nos hace pensar en la producción de *Línea* bajo los efectos de una “visión” muy particular, en este caso imaginaria y relativa al estado onírico: el “alambre invisible” “del filo de las doce” de la noche (repetidos en la “vereda” de “Naípe”). Si *Línea* está creado en y desde la delgada superficie de la frontera del sueño, el imaginario que lo integra participa del estado onírico y de la vigilia simultáneamente. Ambos se infiltran en el terreno del otro y enfatizan el pensamiento desde la antítesis durandiano, aunque ésta ya no sea específicamente aquella en la que se enfrentan los Héroes solares contra los Monstruos del Tiempo. En el caso de Owen, esta antítesis sirve más bien para poner de manifiesto el límite en el que el sujeto lírico “transita” de un estado a otro.

Este capítulo pretende postular un imaginario poético de *Línea*, de dos maneras: a) evidenciando la “dinámica de la transición” como resultado del cruzamiento de un estado a otro, en algunos casos, o de la difuminación de sus límites, en otros. Dichos estados provienen del pensamiento de la antítesis durandiano manifiesto en *Línea*. Y b) el esquema (en términos durandianos) de una petrificación o estatización de algún

12 La visión paróptica es aquella que permite la vista a través de los ocelos de los dedos y los ojos vendados. Como adjetivo “se aplica a una sinestesia del color”; normalmente a un individuo con ojos vendados que tiende a intuir el color mediante el calor o la sensación física producida por el reflejo de la luz.

elemento —ya sea la poesía, las palabras o la efigie de “algo” o “alguien” dentro de la imagen poética— de *Línea*, que llamaremos “la poética de la petrificación”.

3. 1 EL IMAGINARIO DESDE LA ANTÍTESIS

Gilbert Durand (2006:194) plantea que la antítesis funciona para expresar ese dualismo exacerbado con que el individuo o el imaginario de una sociedad rige su vida, además de que pone de manifiesto la confrontación del Héroe solar contra los Monstruos del Tiempo. En *Línea* esa confrontación es nula, al igual que el pensamiento racional. Sin embargo, tanto las estructuras esquizomorfas como la conformación antitética de dos polaridades son innegables. Dado que Durand intuye una posibilidad como esta y que el imaginario poético de *Línea* tiene su propio comportamiento, proponemos una variante del Régimen Diurno exclusivamente para *Línea*: la “dinámica de la transición”. Maticemos. Al Régimen Diurno durandiano le pertenece el gesto postural de la verticalidad, lo que privilegia la vista como el sentido dominante. Por ello, la visión monárquica es la que predomina y revela la confrontación de la luz contra la oscuridad, el arriba y el abajo, es decir, descubre su mundo en una lucha y piensa en “antítesis”. En el caso de *Línea* prevalecen las imágenes paisajísticas, la visión monárquica, evidenciando la pertinencia del gesto postural de la verticalidad, lo cual incide en la “petrificación” de las efigies (y de la poesía en letras impresas); pero también hay una transición entre esas dos polaridades.

Es necesario especificar que ese tránsito implica el traslado de un lugar a otro; en el caso particular del imaginario poético de *Línea* se establece en polaridades, divididas en tres: Adentro/Afuera, Sueño/Vigilia, Presente/Pasado. Puede señalarse que estos dualismos son en realidad una forma de antítesis, pero deben deslindarse de la rígida “clasificación” establecida por Durand. De la misma forma, tampoco pueden considerarse un “topoanálisis”, es decir, “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima”; para nosotros este “topoanálisis” (Bachelard, 2010:38) no funciona, pues estas dos polaridades no son específicamente “lugares”, sino sustantivaciones situadas en:

- a) lugares físico, como el espacio cerrado/adentro y el abierto/afuera;
- b) estados mentales, como el sueño onírico y el estado de vigilia;
- d) estados temporales, presente-pasado.

De tal forma y, sobre todo, bajo las características de *Línea*, la dinámica de la transición participa de esas tres polaridades señaladas arriba, que desarrollaremos a continuación (por importancia y por cantidad de repeticiones) en el poemario del poeta sinaloense.

3.1.1 Adentro/Afuera

La dualidad presente con mayor insistencia en *Línea* es la polaridad “adentro” y “afuera”. En la mayoría de los casos este “adentro” implica un espacio físico cerrado relativo a la casa (habitación o sala), y el “afuera” al paisaje exterior en un espacio abierto (bosque, valle, avenida). Ambos espacios pueden coexistir simultáneamente donde se desenvuelva el sujeto lírico o la imagen poética. A diferencia de lo planteado por Durand, para quien “el estilo de la antítesis recortaba en el espacio fantástico el esquema de la inversión, o sea, de la simetría simple respecto de un eje” (Durand, 2006:427); en *Línea* ese “eje” y esa “simetría” se difuminan.

En el mismo sentido, en *Línea* las barreras se resquebrajan para ser eliminadas después o ignoradas. Para Durand, el límite o barrera es ese eje en el que se invierten símbolos o arquetipos. Su maestro, Gaston Bachelard (2010:254), nos releva un poco ese topoanálisis: “desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo dentro se apoya en un geometrismo reforzado donde los límites son barreras”. En ese contexto, la diferencia entre el “adentro” y el “afuera” de *Línea* se evidencia más por una acción que en una topología esquemática de un espacio dicotómico. Para Durand (2006:417):

Todo espacio “pensado” implica en sí mismo un dominio de la distancia, que, abstraída del tiempo, espontánea y globalmente registrada, se vuelve “dimensión” en la cual la sucesión del distanciamiento se difumina en provecho de la simultaneidad de las dimensiones [...].

En *Línea* estas dos dimensiones espaciales, metafórica y retóricamente, tienden a perder la figura que los demarca. De tal forma, planteamos una dinámica de la transición, que veremos a continuación en el imaginario poético de *Línea*.

La mayoría de los espacios abiertos son lugares fuera de la casa: descampados, valles, bosques o calles, en los que el sujeto lírico descubre la inmensidad del cielo y asume que el paisaje adquiere cierta vida (mediante las prosopopeyas señaladas en el capítulo anterior), percibido sinestésicamente, mayoritariamente visual o auditivo en menor medida.

En “Sombra” (Owen, 1930: 9-10) el paisaje descrito pertenece a un espacio abierto en el que se puede ver “la luz, entre los dedos de la distancia” de una estrella apagada y se “escucha el eco de una voz que ya no suena”, de la misma forma en que, en sentido contrario, se descubre la sombra de un cuerpo ya inexistente: “Mira, ahora, mi sombra sin cuerpo”. En “X” (Owen, 1930: 17-18) el espacio abierto es el cielo en el que se pretende nombrar una constelación o una estrella: “Alguien emocionado, te descubre en la Osa Mayor y te retrata en un planisferio. Te pone un nombre griego o te llama como a sus pobres héroes”. En ambos casos, es el cielo lo importante. Por ello la sinestesia visual domina, a pesar del juego metafórico: “El sol no me deja oírlo”, en el que el alba grita su destello solar, una de las primeras alusiones al amanecer.

En “Poema en que se usa mucho la palabra amor” si bien el texto no permite la aseveración de un espacio abierto, la mayoría de los elementos metafóricos pertenecen a ese espacio abierto persistente: “puñados de árboles”, “Niágaras a tu espalda”, “el horizonte [fracasa después de sus mil siglos de ensayo]”, “el mar”; que se confrontarán con los “rincones”, las “ventanas”, la “sala” y los “cuadros” o “retratos” que pertenecen al interior de una casa. En “Historia sagrada” (Owen, 1930:49-50) predominan las sinestesias visuales. Parece que todo el paisaje se vuelca hacia una visión del exterior, por la cual el espacio abierto se intuye ciudadano: pasa un “desfile de camello bajo el Arco del Triunfo del ojo de las agujas”, hay algo visible debajo del “puente de Brooklyn”, un camión cojea con “las muletas de un puente” y la silueta de un camino parece una “sierpe de piedra” con una manzana en la boca. Sin embargo, el cielo también es un elemento imprescindible, en el que: “Un ciego cogía el arco iris”, “Pasaban aeroplanos sobre el

alambre de su estela, tendiendo ropa a secar”, “el cielo marinero fumaba echando el humo por los ojos”. Así, las imágenes paisajísticas se dividen en dos por sus elementos: las citadinas y las del cielo. La mirada funciona como instrumento retórico y estratificador del espacio abierto.

En estos textos podemos ver cómo el paisaje exterior, el “afuera”, se manifiesta de una manera preponderante mediante el paisaje, el cielo y las sinestesias vista/oído. Podemos pensar que para el imaginario de *Línea* el afuera es un lugar en el que el paisaje se establece como un espacio que no restringe el desenvolvimiento poético del sujeto lírico y del propio paisaje. De tal forma, Owen devela una cierta “libertad” en el espacio abierto y exterior a diferencia de lo que se refleja en el espacio interior, lo que incidirá en la persistencia de la “dinámica de la transición”, la cual es superior a la dicotomía entre espacio abierto y cerrado, puesto que no pertenece sólo a esta polaridad, sino que también se percibe en otros aspectos (sueño/vigilia; pasado/presente).

En contraste, en el espacio interior tiene predominan las habitaciones o salas de una casa. En ese sentido se puede evocar la “intimidad” de la que habla Bachelard (2010:36) en el marco del espacio cerrado como una morada del ensueño: “La casa alberga al ensueño, la casa protege al soñador”; no como el “centro paradisiaco” del que habla Durand (2006:251): “La importancia microcósmica concedida a la morada indica ya la primacía que se otorga en la constelación de la intimidad a las imágenes del espacio bienaventurado, del *centro paradisiaco*”.

En el caso de *Línea* la casa participa de esas dos posturas, como centro paradisiaco y como albergue del ensueño; pero también tiene un papel más importante: el amenazador, claustrofóbico. ¿Por qué Owen concede tanta ambigüedad, tantas aristas al espacio cerrado? Podemos pensar en el estado onírico como una respuesta, pues la pesadilla orilla a pensar en lo cerrado como una angustia claustrofóbica. Pero de la misma manera encontramos, en el espacio cerrado, el resguardo ante lo amenazante del paisaje y los riesgos que implica salir de lo “inofensivo” e inocuo hacia lo impredecible. La ambigüedad es más bien la línea en la que camina Owen, esa frontera entre decir y callar.

Debe insistirse que en *Línea* lo primordial es la dinámica de la transición, esa difuminación de las barreras y límites entre un espacio y otro, más que la persistencia de dos polaridades como entidades autónomas con un sentido establecido y más que el detenimiento en el vértice. Owen se dedicó a escudriñar aquello que no pertenecía al orden de lo establecido, explícito y delimitado —incluyendo el desprestigiado “lugar común”— sino que bordeaba los límites. En palabras del propio poeta sinaloense: “Siempre he sabido leer —y escribir— entre líneas. Son muy pocas las ocasiones en que la pasión me arrastra a lo literal. Pero es todavía más fascinante que leer sentir entre líneas” (Owen, 1996:281). Eso mismo sucede en *Línea*, se está entre lo sugerido y lo explícito.

Pero volvamos pues a los espacios cerrados e interiores. En “Naípe” (Owen, 1930:31-32) todo el imaginario acontece dentro de una habitación, en la que el sujeto lírico espía “tras la puerta” y comprende “que [se] ha pronunciado mi nombre”. Además, como ya se resaltó arriba para el imaginario de *Línea*, es necesario puntualizar que en “Naípe” específicamente es irrefutable que se trata de un texto signado por “la frontera del sueño”, la misma de la que habla Owen en la “Nota autobiográfica”. En la *Nota*, Owen señala que “sigue el alambre invisible, una arista apenas, ‘del filo de las doce’. En realidad es la frontera del sueño, y el libro ahí nacido se llama *Línea*” (Owen, 1996:199); en “Naípe”, después de que el sujeto lírico descubre que tras la puerta “el hombre que es sólo una fotografía de mi padre” está hablando de él, ambos van “por esa alta vereda, una línea sólo, un alambre a lo más, del filo de las doce”. De tal forma, el naípe se convierte en continente de la imagen, en un espacio cerrado e interior en el que se “dibuja, arriba, un jack de corazones, en la mitad de abajo un rey de espadas insomne, que es su reflejo absurdo, limitados por la línea invisible del filo de las doce”. El tránsito hacia el estado onírico lo trataremos más adelante; sin embargo, el espacio de este texto es definitivamente el interior de un cuarto.

También proponemos que la imagen simbólica del padre y del hijo como contraparte una de la otra se encuentra dentro del naípe, y es éste precisamente el espacio cerrado de este poema. Así, podemos pensar que la carta de la baraja es también un lugar del sueño, de la misma forma en que: “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es

un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un cuerpo de sueños” (Bachelard 2010:46). Debe señalarse que este también es uno de los textos en que el onirismo apunta hacia la pesadilla, una alucinación del propio sujeto lírico viéndose a sí como la imagen supuesta de su padre, pero sin dejar de ser él: “Si cambiara su paso, si no fuera tan igual al mío, para no sentirme tan solo; si su voz sonara distinta, y en otra boca que la mía, para no mascarme la lengua”.

En “Partía y moría” (Owen, 1930: 45-46) hay una situación semejante a la de “Naípe”. También en un borde de la “frontera del sueño”, el sujeto lírico le asegura a su acompañante: “Vivimos en una fotografía”, dentro de la cual acaba de ganarse “la eternidad de esa postura”. Además, confronta su imagen en un cuadro, “en [el] que estoy muerto”, con la vida inmóvil de la fotografía. Así, se revela un doble espacio cerrado: la casa y la fotografía. El sujeto lírico se encuentra en un estudio fotográfico donde lo van a retratar, pero con la prerrogativa de que acecha el ambiente onírico y la pesadilla de verse siempre igual en el retrato. Por ello, el sujeto lírico, iluminado por la lámpara, siente que “la casa sale por la ventana, arrojada por la lámpara”, y la opresión del espacio cerrado se le manifiesta nítidamente: “los tres ángulos del rincón me oprimen cerrándose hasta la asfixia”.

La cuenta regresiva del fotógrafo pidiéndole al sujeto lírico que sonría/pose para la foto le parece una amenaza que le develará la inmovilidad de la imagen como el reflejo físico de un sueño: “Los números me amenazan. Si los oigo, sabré todo lo de tu vida [...] tolo lo que ahora cae, inmóvil, como en las grutas —espacio de sólo tres dimensiones”. Puede aventurarse que este espacio de tres dimensiones es el retrato, pues la dimensión temporal no puede ser mensurable, mientras las espaciales —largo, alto y ancho— sí. Incluso el propio Owen lo señala al vuelo en *Examen de pausas*, en un tono de irónico al referirse a un orden “místico” con el que se asume la realidad: “La voy a hacer temblar [dudar, en este caso] con el temblor de orden místico que sobrecoge a los profanos cuando oyen hablar del espacio de cuatro dimensiones. ¿Quién me está matando el tiempo?” (Owen, 1996:188). Vale señalar que hay un detonador —en este caso el viento— que pone de manifiesto el espacio exterior y el interior (el cuarto donde lo fotografían): “El viento [afuera] empuja el cielo, pero tú dices que ha bajado el telón de la ventana [por

dentro]”. Owen está, por dentro, viendo lo que sucede afuera (el viento); y entrando a su vez en el espacio minúsculo y atemporal de la fotografía.

En “La inhumana” (Owen, 1930:35-36) parece que el interior de la habitación produce la sensación de una cárcel, con su “asfixiado interior impresionista” proyectado por la luz que entra por la ventana. Esa sensación de asfixia u opresión predomina para los espacios cerrados, como vimos arriba en “Partía y moría”. El sujeto lírico, arrebatado por el estado onírico, no encuentra a la interpelada —la “inhumana”—; ella está fuera de su alcance y fuera de su sueño, es decir, despierta y en el día. Así, vemos la confrontación entre el sujeto lírico dentro de una habitación, mientras ella está “afuera”. En sentido contrario, en “Interior” (Owen, 47-48) es evidente desde el título el espacio en el que se produce el poema en prosa, un cuarto. Al igual que en los anteriores, el espacio cerrado provoca una sensación de malestar: “dejamos olvidados allá adentro los ojos. La *soledad* llega por los *espejos vacíos*; la *muerte* baja de los cuadros, *rompiendo* sus vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que entre el grillo con sus *alfileres*” (subrayado mío).

Si para Durand “el arquetipo de la casa, fuertemente terrenal, registra las apelaciones celestiales del Regimen Diurno de la imagen [entonces] la casa que resguarda siempre es un abrigo que defiende y protege, y que continuamente se pasa de su pasividad a su actividad defensiva” (Durand, 2006:174-175); en el caso de “Interior” “Partía y moría” y “Naípe” es más bien al contrario. Owen devela una intuición opresiva respecto del interior de la casa como una cárcel que restringe la libertad del sujeto lírico, o en su defecto, del sueño. No hay en Owen “la imagen de la intimidad tranquilizadora” (Durand, 2006:252) de la que habla el teórico francés.

El caso de “Autorretrato o del subway” varía en muy poco. En este texto el estado onírico es deliberado y parece que la poética de este poema es un ejercicio de “escritura automática” al más puro estilo surrealista. El espacio cerrado e interior se divide en la estación subterránea y en el vagón desde el cual el sujeto lírico poetiza el movimiento y el sueño. De tal forma, el subway —incluyendo sus vagones— es un río “que se soñaba encontrado en un solo cauce”, en el que un “sonámbulo ángel relojero

[...] nos despierta en la estación precisa”. Desde el vagón, el sujeto lírico se descubre atrapado con una “Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo”.

En el imaginario poético de *Línea* el espacio cerrado es una especie de reclusión. Por eso el sujeto lírico de “Autorretrato o del subway” dice “enjaulados nosotros o el tiempo”. Gilberto Owen le había escrito ya a Villaurrutia su impresión del tiempo, el espacio y el sonambulismo de los neoyorkinos, esos “hombres del Norte”. Incluso reseña un poco cómo se despertaban los viajeros en el momento preciso en que llegaban a su estación, signados por ese “sonámbulo ángel relojero”. También se refleja de nuevo la predominancia del tiempo como una cuarta dimensión, que habíamos señalado antes.

Valga citarlo:

El paisaje y todas las aspiraciones son ahora *verticales*. Estos hombres del Norte, místicos, sin muestra de sensualidad de ojo por poro, de lenguas innumerables, son unos pobres músicos no más. *Nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo, y amplio. Ellos [dormidos] en el tiempo. New York es una teoría de ciudad construida solo en función del tiempo.* Manhattan es una hora, o un siglo, con *la polilla de los subways barrenándola, comiéndosela segundo tras segundo.* Y así sus hombres, que acaso hayan sido españoles, o italianos, o chinos, empiezan a llegar a este muelle monstruoso, a ser otro pueblo, otra raza de *sonámbulos moviéndose en la fiebre del sueño del tiempo*, que es su única y mejor marca de patria[...] A New York se le empieza a ver desde el Subway. *Acaba allí la perspectiva plana, horizontal.* Empieza un *paisaje* de bulto ahí, con la doble profundidad, *o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo* [...]

Y venían muchos *hombres dormidos que, sin despertar, se levantaban exactamente al llegar el subway a su estación precisa.* Luego, muchas mañanas, he ratificado el sonambulismo de todos los apresurados, de todos los que *siguen corriendo dormidos en el sueño maravilloso, noche todo*, de aquí. Hay un poema mío de 450 versos, que lo descubrirá todo, cuando pueda yo (traducirlo al), no, escribirlo en inglés (Owen, 1996:270-271, cursivas mías)

A pesar de que la carta no es un texto poético en sí mismo, podemos encontrar claves para entender *Línea*: la percepción del paisaje, desde la verticalidad; la importancia del movimiento diurno en un lugar “amplio”, es decir, abierto, en contraste con la inmovilidad del espacio cerrado; la persistencia del tiempo onírico; la oscilación entre estar despierta y dormido: el sonambulismo, que bien puede conjuntarse con “esos hombres dormidos que, sin despertar” equivalente al referido en “Viento” [2]. Pero volvamos a la polaridad espacio cerrado-abierto y a su dialéctica dentro-fuera. Estar dentro de un espacio cerrado es una situación incómoda para el sujeto lírico, y en los textos citados persiste la sensación de asfixia, opresión y acecho. No hay esa vertiente

intimista, tranquilizadora y con tendencias uterinas. Por el contrario, el espacio cerrado revela que: “El rincón es entonces una negación del universo” (Bachelard, 2010:172), en tanto atomiza el universo mismo, lo minimiza y, por ende, lo rechaza, lo abstrae y lo margina: “Su araña es el *rincón*; le *acecha*, disfrazado de nada, de abstracción geométrica” (“Viento [1]”), “Los tres ángulos del *rincón* me *oprimen* cerrándose hasta la *asfixia*” (“Partía y moría”). Si bien el espacio abierto permite al poeta desenvolverse con ludismo y libertad, el espacio cerrado incide en sentido contrario.

Hecho el contraste entre abierto y cerrado, en “la dialéctico de lo interno y de lo externo [...] que repercute en una dialéctica de lo abierto y de lo cerrado” (Bachelard, 2010:31); enfatizaremos en la difuminación de las barreras o límites que dividen a ambos, para establecer que la dinámica de la transición entre ambos espacios es más persistente aún que la polaridad arriba señalada.

En “Viento” [1] (Owen, 1930:15-16) el sujeto lírico percibe la “entrada” del viento a una habitación, que le aprisiona: “Llega, no se sabe de dónde, a todas partes [...] Su araña es el rincón; le acecha, disfrazado de nada, de abstracción geométrica”. Parece que la repentina aparición del viento provoca una transformación dentro de la habitación donde se encuentra el sujeto lírico y lo hace salir de ella: “Y llega el viento y en él se estrella, ráfaga a ráfaga, deshojado. [...] Me salí a la tarde, a donde todas las mujeres posaban para Victorias de Samotracia”. Luego el sujeto lírico da un “paseo” en el que conoce a la “Hermana Ana” y donde descubre que “a Barba Azul lo llamaban cielo”. El espacio abierto es detonado por la presencia del viento.

El viento suscita la transición entre el “adentro” y el “afuera” develando el cambio del sujeto lírico de un espacio cerrado hacia el paisaje exterior, donde por un lado puede escuchar que “las casas cantaban La Trapera” y “las norias del viento ensayaban su código de señales, que sólo yo entendía [¿poesía?, ¿onirismo?]”; y, por otro, percibe la efímera duración del tiempo y su transcurso acelerado: “todos me preguntaban la hora. Llevaba atada de mi muñeca la cometa del sol”. Así podemos ver cómo el sujeto lírico despierta y sale del “rincón de la araña” hacia el descampado en el que sí *sucede* algo: el

tiempo, a través de la “cometa del sol”. El movimiento es desplazamiento en el tiempo y el espacio, aquí sucede lo mismo: el sujeto lírico también se desplaza en el tiempo, como “la cometa del sol” en la bóveda celeste. Si bien este es un tiempo poético, sabemos que dentro del poema están sucediendo cambios provocados por la caída o la salida del sol.

En “Viento” [2] el sujeto lírico se echa a la espalda el espacio cerrado entero: “Cogí un rincón de la recámara y me lo eché al hombro”, y sale con éste al espacio abierto, en el que percibe a las casas del paisaje del descampado “ciegas y sordas como tapias”. Una imagen como esta se da en un ambiente onírico, es decir, soñando, y revela un gigantismo divertido y hasta caricaturesco. Por eso el sujeto lírico, al gritar hace caer una estrella; al mismo tiempo abre, cual Pandora, un “estuche de terciopelo negro” para sacar y ordenar las cosas del mundo. Dueño de su propio onirismo, el sujeto lírico es un demiurgo del paisaje, hasta que el despertar lo detiene, pues el sujeto lírico habita durante el sueño un espacio abierto que será iluminado por el alba: “el sol espiaba cauto entro dos lomas si ya lo había arreglado todo yo, como los cómicos que miran por un agujerito del telón el estado del público [los dormidos y soñadores]”. De nuevo la transición es repentina y desvanece los límites entre ambos espacios.

En “Viento” [3] (Owen, 1930:37-38) el sujeto lírico recuerda un espacio abierto en el que el “paraje del aire” guarda “las cartas perdidas, las palabras que decimos”. El sujeto lírico se refiere al cielo abierto donde el viento y sus movimientos son el motivo para la transición de espacios abiertos a espacios cerrados. En este caso, el primer párrafo refiere el cielo abierto; en el segundo “Alí Babá llega” a guardar “su botín” y desciende a la tierra y al mar, dejando el espacio abierto del que proviene. Una vez hecha esa transición, en el tercer párrafo, el sujeto lírico recuerda “una gruta submarina en cuyo hueco se había quedado prisionero [...] un poco de viento”, es decir, el cambio se produce hacia el encarcelamiento (“entre rejas de algas”) del viento en la gruta. De la misma manera que los espacios cerrados arriba señalados, el agua oprime al viento cuando éste se rebela: “el agua se vengaba oprimiéndolo para ahogarlo; crujía tremendamente su carne inasible”. La metáfora le genera al viento un “cuerpo” (vía prosopopeya de la visión monárquica), mediante el cual puede estar prisionero y se le pueda oprimir y

“asfixiar”-ahogar. De nuevo el paisaje está dominado por el sueño, al que el sujeto lírico le arranca imágenes para plasmarlas en un “libro de versos”.

Como ya señalamos, es persistente esta aparición del viento o de otro elemento que repentinamente “llega” y trastoca el paisaje o genera la transición de un espacio a otro. En el caso específico de los poemas intitolados “Viento” podemos conceder que: “Es el silbido del viento lo que hace temblar al hombre que sueña” (Bachelard, 2006:282). Pero también debemos apuntar que hay otros textos que manifiestan esta dinámica de la transición en *Línea*. En “Hermano del hijo pródigo” (Owen, 1930: 11-12) el sujeto lírico enumera el paisaje exterior, pero se pregunta si está en realidad “afuera” o “dentro” de una habitación; por ende, este paisaje pertenece al sueño: “Detrás de los párpados está esperando este paisaje. ¿Le abriré? En la *sala* hay nubes o cortinas”. Es decir, está *en* la sala y no sabe si lo que tapa la vista son nubes o cortinas, el onirismo es forma de distorsionar el medio (Durand, 2006:191). De igual forma sucede en “Partía y moría” (Owen, 1930:45-46); la discrepancia entre dentro y fuera desaparece en la metáfora que empalma lo exterior (“nubes”) con lo interior (“cortinas”), unificándolas como aquel viento que empujaba “el cielo” y era simultáneamente “el telón de la ventana”: “El viento empuja el cielo, pero tú dices que ha bajado el telón de la ventana. Duérmete ya, vámonos”.

En “Anti-Orfeo” (Owen, 1930:19-20) el espacio abierto, en el que está lloviendo y la luz es escasa debido a las nubes, es visto desde un espacio cerrado: “La luz pasa de incógnito, y ni dentro ya de la *sala* nos permite alzarle el velo”. Sin embargo, el sujeto lírico personifica al cielo, encerrado tras las nubes: “Está encerrado, llora y llora”. El viento-aire —al igual que el “sol” de “Viento” [2] y que el sujeto lírico de “Naípe”— espía y se inmiscuye dentro de la sala: “El aire se hace más delgado, conmovido, para entrar por la cerradura a la pieza vecina, donde alguien llora”. El tránsito entre el espacio cerrado y el abierto es en doble sentido: se mira la lluvia *fuera* de la sala de la casa y el aire *entra* a la casa. En “Raíces griegas” (Owen, 1930:21-22) todo el paisaje descrito es el del interior de un bar. La mesera y su compañera concentran la sucesión metafórica de este espacio cerrado; sin embargo, al final del texto la imagen se ubica *fuera* del bar, cuando “esa mujer que se retuerce, de pie, [y escribe] en el aire una lambda griega,

triangulizando sus piernas *en el pavimento*". La mirada escapa hacia el exterior (la calle) donde una mujer camina, o su imagen es proyectada hacia afuera. Si bien la transición es más abrupta y esporádica que en los casos anteriores, el límite que separa un espacio de otro es nulo.

Otro caso semejante es "Alegoría" (Owen, 1930:29-30) en el que los espacios cerrados se contienen uno dentro de otro, aludiendo metonímicamente a la memoria: la maleta contiene los recuerdos y el vendedor de almanques se contiene a sí mismo repetidas veces. Por ello, al abrir las maletas, en la estación donde se ha perdido el tren, "cada recuerdo [vuelve] a su sitio". La estación hipotética en la que se ha perdido el tren es también un espacio cerrado del que se sale "al andén" para manifestar a gritos el "robo" de un reloj. La "bolsa secreta" del vendedor de almanaques —en la que incluso "lo sacamos a él mismo de su bolsa de marsupial" que a su vez "tiene él otra bolsa, en la que también está el, que a su vez tiene una bolsa[...]"— se convierte en un espacio cerrado [bolsa] dentro del espacio abierto [andén] en el que se le está "registrando". Ese juego de vasos comunicantes se refiere a la primacía del recuerdo o del olvido —sobre todo pensando que es Marcel [Proust] quien "recuerda" todo *En busca del tiempo perdido*— en la memoria, a la que Owen refiere constantemente ("Sombra", "Espejo vacío", "Viento"[3]), incluyendo aquellos que son "recuerdos imaginarios" (Anti-Orfeo) o recuerdos difusos ("rostros mal recordados" en "Naípe"). En ese sentido, podemos pensar que: "No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están 'alojados'. [...] Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las 'casas', de los 'cuartos', aprendemos a 'morar' en nosotros mismos" (Bachelard, 2010:29). En el caso del poeta sinaloense, los recuerdos y los olvidos residen *en* su poesía, incluso el propio Owen lo hace al mitologizar y poetizar su biografía. No obstante, se debe puntualizar que este "alojamiento" procede del imaginario poético premeditado por la pluma de Owen. Para el caso de *Línea*, el espacio cerrado más que alojar, incita a la fuga.

En "Teología" (Owen, 1930:39-40) también ocurre el desvanecimiento de los límites entre los espacios cerrado y abierto. El sujeto lírico pone de relieve una imagen lúdica: empieza a anochecer y la casa *vuela* destapando su interior: "Como caía la tarde,

el techo se levantaba, poco a poco, hasta perderse de vista. Y como las paredes huían también, agazapándose pronto la sala dejó de serlo, ilimitada”. Esta imagen de una casa que vuela y se aparta podría semejarse a los cuadros con personajes que vuelan (*El violinista celeste*) de Chagall o donde toma a su mujer y vuela *Por encima de la ciudad* pueblo o vuela saliendo por la ventana. En Chagall, la imposibilidad física del vuelo sucumbe ante la voluntad interna de convertir al viento en cómplice de los afanes románticos del pintor; para el sujeto lírico de *Línea* la caída del sol concede las capacidades



plásticas que inciden en la supresión de los límites de los espacios cerrados y permiten al techo la posibilidad de volar.

Después del recuento de la polaridad espacio cerrado-adentro/espacio abierto-afuera, podemos aseverar tres cosas en orden decreciente: a) hay una “dinámica de la transición” entre los espacios cerrados y los abiertos en los que las barreras o límites de ambos se desvanecen, favoreciendo la salida de lo cerrado a lo abierto; b) los espacios cerrados tienden a ser habitaciones o salas, mientras en los espacios abiertos (valle, bosque, avenida) prevalece el cielo y el paisaje; por último y en menor medida, c) los espacios cerrados —en su mayoría habitaciones de casas— tienden a convertirse en lugares opresivos, asfixiantes y carcelarios.

Tanto el límite como las características de ambos espacios son menos importantes que la transición entre ellos. De la misma forma, en *Línea* se revela cierta claustrofobia para las imágenes poéticas, lo cual nos hace pensar que también el onirismo puede orillarse hacia la pesadilla en esta obra del poeta sinaloense. Para Owen, la imagen paisajística funciona como una experiencia de rebeldía poética a las formas de

objetivación¹³ del entorno y, al mismo tiempo, el imaginario poético de *Línea* es una forma estética que une creatividad y mirada.¹⁴ En ese sentido puede vincularse con ese “sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible” (Owen, 1996:208)

3.1.2 Sueño/Vigilia

*La noche, que me espía por el ojo
de la cerradura del sueño,
gotea estrellas de ruidos inconexos.
¿Para qué este hilo de aire de ecos?
Desvelo, 3, Desvelo, Gilberto Owen*

El poemario *Línea* difícilmente puede eximirse de la presencia del sueño en el proceso metafórico. La plasticidad de las imágenes que pertenecen al imaginario poético de *Línea* pueden ser descritas por las propias palabras de Owen (1996:207, cursivas mías) respecto de la obra de Ignacio Gómez Jaramillo: “*En el sueño* todos nos encontramos —todo se encuentra— a condición de irnos por él *en atenta vigilia*. Ignoro de otro medio por el cual pueda el escritor entender a los pintores y puedan éstos penetrar a la obra de arte poética, musical o escultórica”. Es innegable, en *Línea*, la pertinencia de ir “en atenta vigilia” dentro del propio sueño, pendiente de cada imagen. La genialidad de las metáforas owenianas podría ejemplificar esa atención a las sugerencias del onirismo. Podemos aventurarnos a decir que ésa es la función primordial de la “visión monárquica” de la estructura esquizomorfa durandiana: describir desde la certeza de la vigilia los paisajes del sueño. A través de ello y de las lúdicas metáforas de *Línea* podemos percibir aquello a lo que se refiere Owen (1996:207): se “nos hace mirar cosas hasta ahora invisibles, o el poema nos dice lo indecible, o la obra musical lo inaudito”, aplicando este aserto a *Línea* más que a los cuadros de Gómez Jaramillo.

Sin embargo, *Línea* pone de manifiesto la divergencia de dos estados cuyas barreras se difuminan, en lo que hemos denominado la “dinámica de la transición”, pero ya no a un espacio físico interno en el poema. Ahora nos concentraremos en esa

¹³ Adaptación de una de las definiciones de Bese (2006:146): “El paisaje puede ser definido [...] 4) como un espacio de experiencias sensibles rebeldes a las diversas formas posibles de objetivación”

¹⁴ Adaptación del concepto de Milani (2006:78) “El paisaje es una forma espiritual que une visión y creatividad, porque toda mirada crea <<paisaje ideal>> dentro de nosotros”

transición evanescente entre el sueño y la vigilia, pues nos parece que Owen poetiza todo el imaginario de *Línea* desde la frontera entre uno y otro; es decir, se aleja claramente de la poesía descriptiva en la que predomina la mentalidad racionalista, pero no asume la estética surrealista completamente. Owen hace su imaginario desde la frontera que separa ambos lados, lo cual hace de *Línea* un poemario particular en el sentido estético y retórico de sus textos.

En “El hermano del hijo pródigo” (Owen, 1930:11-12) el paisaje está dominado por la inminencia del alba; por ello el sujeto lírico dice que “en la oscuridad acariciaré su voz herida” [la voz del hijo pródigo]. La transición sucede casi espontáneamente; el mundo onírico y el diurno no encuentran la separación más explícita que existe entre el espacio cerrado (la sala y la casa) y el espacio abierto (el paisaje exterior), en el que “Todo está a punto de partir”. Pero el sujeto lírico, dormido, no quiere despertar: “Detrás de los párpados está esperando este paisaje. ¿Le abriré?”. Parece que se bambolea entre la noche y el día.

Al principio, todos se preparan para el día: los militares “cortan las últimas estrellas” para vestirse. Ello nos haría pensar que está amaneciendo y que desaparece el fulgor de las “últimas estrellas” con el sol. Además, los árboles ya están formados y los corderos hacen su ronda (“oleaje”). Pero, si está amaneciendo, entonces ¿por qué la “casita” enciende su chimenea”? La división entre noche y día y, por ende, entre sueño y vigilia se traslapa. Si al abrir los párpados se verá el paisaje matutino, entonces ¿por qué “a esta hora se encienden las luces” si el sol ya se vislumbra?, ¿si es temprano de mañana por qué el viajero llega “tan tarde”? En el capítulo 2 ya señalamos esta ambigüedad posibilitando la transición día-noche o noche-día. El estado onírico del sujeto lírico no divide la luz de la oscuridad y todo ocurre en un mismo estado, el de la transición entre la vigilia y el sueño, cuyos límites son inexistentes.

En “Remordimiento” (Owen, 1930: 23-24) el sujeto lírico está en el sueño y parece tener una vinculación directa con el poema arriba citado, puesto que al inicio dice: “Le cerraría a esa tarde que entra de noche sin despertarme”. Este verso puede vincularse

directamente con la pregunta sobre *abrirle* los párpados al paisaje¹⁵ exterior de “El hermano del hijo pródigo”, al igual que “esta tarde que entra de noche” cuya transición tarde-noche es igual de difusa. ¿Cómo puede una tarde, todavía con sol, entrar “de noche”, sin luz solar? Owen invierte la transición tarde-noche como si invirtiera el transcurso del tiempo: noche-tarde; el onirismo le permite franquear dicha cronología.

El verso “cómo será mi sueño siguiente sin nada más que yo muerto” puede ser eco del sujeto lírico que “llega muerto al cielo” en “El hermano del hijo pródigo”. El sueño se convierte en un momento de transición hacia la muerte, por eso los espacios cerrados, donde se puede dormir, son tan amenazantes. También puede vincularse la inminencia del amanecer develada en “El hermano del hijo pródigo” con la que es satirizada en “Remordimiento” por el sujeto lírico: “si Dios me tapaba el sol es que era suyo”. Ello implicaría un sujeto lírico negando o evitando la luz solar, por ello “los mineros” (que trabajan a oscuras) “huelen día mi noche”. Así, la barrera entre día y noche es nula. Hasta aquí la comprometida comparación.

En “Remordimiento” el estado onírico predomina en el texto, pero se manifiesta como una especie de limbo, donde el tiempo (esa cuarta dimensión que hemos mencionado antes) es nulo o neutro: “A todas horas es aquella hora siempre / muerta”. Siguiendo esa línea sensorial del tiempo sería absurdo decir que existe un “instante” del despertar o una duración del sueño, pues todo está detenido en una misma “hora siempre muerta”. Sin embargo, el tiempo diegético, el perteneciente a la ficción literaria, también puede fungir como una “hora siempre muerta”. El lector puede leer un pasaje diurno a medianoche, dos días, un año o tres años después, es decir, la diégesis del relato o poema es atemporal y siempre puede mantenerse inmóvil. Así, podemos asumir que “este libro entre tus manos, Natanael” es también esa “hora siempre muerta”, cuya luz brilla aún apagada hace años.

En “Viento” [2] (Owen 1930: 27-28) tenemos de nuevo un paisaje dominado por el onirismo y en el que, como en los casos arriba señalados, la inminencia del alba es un factor que distingue la temporalidad del poema en prosa. En este texto parece que el sujeto lírico está en un sueño cuyo paisaje es la noche (“estuche negro”), del que cae una

¹⁵ “Detrás de los párpados está esperando este paisaje. ¿Le abriré?”

“estrella” y “las cosas del mundo” salen para ser ordenadas. En ese ambiente, se dan dos momentos que suponen una transición graduada entre el sueño y la vigilia. Primero, esa enigmática señal de que “Alguien, sin despertar, dejaba de dormir y lloraba”. La paradoja es evidente: no se puede despertar sin dejar de dormir. Segundo, tenemos de nuevo la presencia del sol en la alborada en una imagen persistente en Owen, un espía: “El sol espiaba cauto entre dos lomas si ya lo habían arreglado todo, como los cómicos que miran por el agujerito del telón el estado del público”. El sol está “espiando” a su “público”: el sujeto lírico “dormido”. Las barreras entre el día y la noche son muy escasas y giran en torno a la transición entre la vigilia y el sueño. En este poema en prosa el sujeto lírico no dice explícitamente su vigilia, pero su imagen sí asume el alba con las campanadas de la iglesia: “Sonó el cencerro, al cuello de la iglesia”. El sujeto lírico que “sin despertar, dejaba de dormir”, no puede salir del sueño e “ir hacia” las casas.

En “Naípe” (Owen, 1930:31-32) la referencia a la “Nota autobiográfica” es obligada: “[Owen (1996:199)] sigue el alambre invisible, una arista apenas, ‘del filo de las doce’. En realidad es la frontera del sueño, y el libro ahí nacido se llama *Línea*”. La “Nota autobiográfica” es una duplicación de “Naípe”; y, por ende, éste último está *en* la “frontera del sueño” cuando el sujeto lírico señala: “Vamos [él y la imagen del padre] por esa alta vereda, una línea solo, un alambre a lo más, del filo de las doce”. Ese filo se convertirá después en la línea que delimita la imagen del sujeto lírico viejo y su propia imagen de joven: “Pues soy demasiado lampiño para mi sombra, espejo que anticipa medio siglo la imagen”. El sujeto lírico se sueña espiando tras la puerta y escuchando su nombre, cree que es su padre quien lo dice (“el hombre que es solo una fotografía de mi padre”), pero en realidad es él mismo (“ese hombre afirma que es yo”), su voz y su paso. Si esa imagen es “el retrato de mi padre” es porque el hijo es igual al padre. A ello debe añadirse que la supuesta imagen del padre es la propia sombra del sujeto lírico (“vestido de mi sombra”, “le basta apoyarse en la sombra de mi bastón”), por eso “está desnudo”. En este caso la transición se da en el desdoblamiento del personaje que se mira en el espejo del sueño, es decir, de su propia imagen dentro del sueño, en esa juventud “que anticipa medio siglo” su imagen.

En “La inhumana” (Owen, 1930:35-36) tenemos de nuevo la diferencia entre quien está dentro del sueño y esa mujer “inhumana” que está fuera, a quien piensa robarla “a esa noche que mella sueño a sueño su contorno”. El sujeto lírico insinúa que esa mujer habita su sueño, pues noche a noche (“sueño a sueño mella su contorno”) intensifica la imagen de dicha mujer “aguda pero afuera”. En este caso la transición es sólo de personajes, pues el sujeto lírico sigue dentro del sueño, pero ella nunca entra. Sin embargo, el juego de imágenes es contradictorio, ya que ella no tiene sombra ni reflejo (“sin sombra sin Narciso afuera afuera”), y los que están dentro del sueño caminan encima de sus sombras, pues es el mediodía: “cuelga un frío del mediodía / todos cabalgando sus sombras y ella diáfana y ella sí libre”. Eso nos hace pensar están en la vigilia (dentro) y ella dentro del sueño (afuera de la vigilia). Esta inversión, como en el caso de “Naípe”, evidencia esta espontánea y rápida “dinámica de la transición”.

Así, podemos confirmar también que existe una polaridad entre sueño y vigilia y que en la mayoría de los poemas en prosa con estos semantismos existe la “dinámica de la transición” con sus características particulares: la inexistencia de barreras entre el sueño y la vigilia, la inminencia del alba o la luz espiando y contrastando la oscuridad. De tal forma, la dinámica de la transición es uno de los esquemas durandianos que se descubren en *Línea*, sobre todo como “una generalización dinámica y afectiva de la imagen” (Durand, 2006:62) en el que se engranan los “enjambres de imágenes” de los espacios abierto/cerrado, sueño/vigilia y pasado/presente. El caso particular del sueño/vigilia nos revela que Owen no asume el surrealismo como una producción onírica de imágenes poéticas inconexas sin lógica racional. Sí hay una incoherencia lógica de la secuencia de las imágenes en los poemas de *Línea*, pero cada recurso poético (imagen paisajística, prosopopeya, metáfora, etc.) tiene su propia lógica plástica —“literatura pictórica” diría Coronado (1984:95) respecto a *Novela como nube*— y retórica. Dicha lógica, en *Línea*, convierte su carácter pictórico en uno de los cimientos de las imágenes oníricas pinceladas conscientemente: “los poemas de *Línea* se asemejan a estados oníricos, el sueño es artificial, creado en atenta vigilia” (Whittingham, 2005b:128). Owen escribe *Línea* desde la frontera del sueño como tema, pero con las herramientas estilísticas bien despiertas.

3.1.3 Pasado/Presente

*pero las mujeres no se han
puesto de acuerdo sobre el tiempo*
Gilberto Owen

A diferencia de las anteriores, la dualidad Pasado/Presente tiene una menor persistencia en el imaginario poético de *Línea*. La transición entre los tiempos en los que suceden los poemas en prosa se manifiesta súbitamente. En algunos casos, esta transición sirve de escalón para asimilar el cambio de situaciones dentro de los poemas en prosa, mientras en otros parece que se empalman las dos temporalidades. Owen utiliza la transición de un tiempo a otro como una detonación poética.

En *Línea* el pasado surge del recuerdo de algo y provoca súbitamente la transformación del paisaje dentro de cada poema en prosa. Podemos vincular esta estrategia poética de Owen con que: “La imagen poética [...] no es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (Bachelard, 2010:8). Para Owen la imagen poética en sí misma es más importante que el eco del pasado. Sin llamarnos a engaño, en Owen no sucede la recuperación del tiempo en el sentido de la enarbolación del pasado glorioso, del Paraíso Perdido, de la recapitulación romántica de la infancia, sobre todo pensando que el origen onírico de *Línea* no podría vincularse con las teorías freudianas. En una carta dirigida a Xavier Villaurrutia, el propio Owen califica al psicoanálisis como “patraña”: “No temas a Freud, es una patraña” (Owen, 1996: 263). De tal forma, el recuerdo no es la punta del iceberg que esconde muchas cosas indescifrables o perturbadoras, como tampoco lo es la rememoración de una imagen poética.

En Owen, el tiempo va fijando la memoria de una manera tan frágil que todo lo que ha pasado en un lapso grande de años ya está quebradizo, desaparecido, difuminado o como un vestigio del pasado. El tiempo, ese tiempo funesto señalado por Durand en el Régimen Diurno, acecha y pende su amenaza de muerte, en conjunción con la claustrofobia provocada por los espacios cerrados y con los estados oníricos cercanos a la

pesadilla o como presagio de muerte. Sin embargo, Owen lo entiende, lo intuye, pero no lo sufre, no le agobia ni le provoca angustia, más bien juega a través de la poesía a romper esa línea de tiempo que habrá de borrarse con el polvo. Incluso asevera la degradación provocada por el transcurso del tiempo. Aunque esto puede sonar a obviedad, Owen se distancia de aquel “detente, instante” del romanticismo; se queja de la fatuidad del trabajo humano.

En *Línea* es evidente que el pasado y el presente son, más que una preocupación metafísica, “un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible” (Owen, 1996:208). Esa red está hecha con una fibra: la poesía. Por eso Owen reitera la imagen de un fulgor que se apaga o está ya extinto, como las que resaltan en “Sombra” (1930:9-10): el resplandor de la estrella que “se apagó hace años”, “el eco de una voz que no suena”, el “agua de ese río que, arriba, está ya seco”, al igual que “este libro entre tus manos”. Todas describen a la finalización de un fenómeno físico (“luz-apagada”, “eco-voz que no suena”, “río-seco”), refiriéndose metonímicamente a las palabras, que impresas en “este libro entre tus manos, Natanael”, son presencias que sobrepasan el tiempo.

Como en los dos apartados anteriores, interpretamos a partir de las imágenes poéticas, casi todas paisajísticas, que: “El paisaje es una representación en el doble sentido de idea: de constructo mental y de representación figurativa” (Marchan, 2006:18). Ese “constructo mental” es también una representación temporal *en* la que se encuentra la representación figurativa. Así, la transición de un fenómeno físico es también la transición entre un suceso pasado (la luz de la estrella, el eco de una voz, el río y específicamente el libro) y uno presente (la hipotética lectura de *Línea* “este libro entre tus manos”). En este caso, la dimensión temporal no impide que la “estrella” del sujeto lírico siga sonando “como este libro entre tus manos”. La transición entre pasado-presente es un recordatorio de Natanael-Lector desde el presente de su lectura (y por ende la de cualquier lector de “aquella hora siempre muerta” en *Línea*) que se vincula con el pasado. Resaltando ese pasado y la inexistencia del sujeto lírico, invita a revivirlo: a lo que debe sumársele la misma forma con que Owen cree que se debe leer *Los alimentos terrenales* de André Gide:

Y es entonces cuando la astuta presencia del crítico [...] deja de importunarme. Ya no lo veo, ya no oigo zumbir el tábano de su razón detrás de la voz humana, y me abandono a la peligrosa y terrible penitencia de perderme en ese infierno que va rodando en pos de Dios por todas las pasiones. Pues acaso haya otra manera de leer *Los alimentos terrenales*, pero para mí es la única” (“André Gide”, Owen, 1996: 248)

Si nosotros lectores en *Los alimentos terrestres* hacemos las veces de Natanael en “la voluntad de monólogos sin respuesta del padre” (Owen, 1996:247); en *Línea* haríamos de espectadores de la poesía que *transcurre* sin respuesta y como puente entre los estados (físicos, oníricos, temporales) que cada poema revela, sin el “tábano” de la razón zumbando cada noche en pos de hacer transparente cada texto.

El lector, para Owen, se convierte en el testigo de la transición de ese desvelo en el que se ha apagado el fulgor del sol en vísperas de que se apague también el fulgor negro de la noche, con tal de no caer

cien siglos

—sin una honda agua de sueño,

sin la red salvavidas de una antena—

al silencio (*Desvelo*, “Desvelo” 3, Owen 1996:27)

Traemos a colación un poema anterior a *Línea* porque es preciso vincular esta sección con su precedente. Ello proviene de la clara cercanía estilística vanguardista de *Desvelo*, pero sobre todo por lo que éste último puede develar de *Línea*. Desde el poema “Desvelo” (incluyendo lo significativo del título) podemos intuir un desvanecimiento de la frontera entre un tiempo pasado y uno presente, cuyo vértice se encuentra precisamente en esa línea de la frontera del sueño, casi en sintonía con esos “sonámbulos del *subway* neoyorkino”. En el poema “9. Adiós”, el día y la noche se empalman en un “vértice hipotético” en el que lo sucedido en el día resuena (“todo este día corrió el tren por mi pensamiento”) con su eco en la noche, abriendo su onirismo a una ilusión de los propios sucesos. Por eso Owen dice:

Y no poder imaginar
el vértice hipotético
en que se une la vía, tan lejano.
Nunca, nunca podré beber el sueño
en la confluencia amarga de su grito
y mi sollozo, siempre paralelos

y persiguiéndose,
toda la noche, en mi desvelo (Owen, 1996:30)

El sollozo producido por la intuición del alejamiento del tren (y de su viajero) confluye con el grito (sirena del tren) en esa unión-vértice que en la perspectiva visual uniría los raíles del tren, siempre paralelos, igual que el día y la noche. Por eso el sujeto lírico está en desvelo: “nunca podré beber el sueño”. El sonido diurno deja un eco durante la noche en el pensamiento, de la misma forma que, en *Línea*, el poema de “Sombra” ha de dejarlo en el lector. Ello se refleja en la última cláusula (“Final”) del poema “Desvelo”, con la precisión de que Owen ya comienza a cuestionarse por esa validez de la palabra al releerse tiempo después:

Palabras oscuras, *que entonces*
me parecían, ¡ay tan claras!
hoy me estaría aquí pensando
hasta el alba, desesperadamente,
sin arrancarles sentido:
¡tan de otro me suenan.
tan lejanas!

En cambio ésta aún no modulada
que en mí dirá una voz innata,
¡qué desnuda la siento,
qué nueva aún y ya qué conocida!

Está en mí —y en ti, *libro*,
como un *recién nacido en el regazo*
frío de este silencio, este cadáver,
hoy, de aquellas palabras. (cursivas mías)

Es evidente el contraste del libro “recién nacido”-“cadáver” de aquellas palabras de las que Owen se admira tan propias y tan lejanas, tan nuevas (“hoy”) y tan conocidas (“que *entonces* me parecían”). Owen juzga veladamente el sentido de las palabras —a las que en este poema el sujeto lírico no logra “arrancarles sentido”. Ello puede trasladarse a la poesía, hecha con palabras que sonaron en un tiempo pasado pero que también siguen sonando “su eco” al ser releídas en la página impresa, como veremos en el apartado siguiente.

En otro poema de *Desvelo* el mismo Owen dice: “Mejor la insensatez de nuestra efímera/ voz sonando en lo eterno” (Owen, 1996:39); la amenaza del silencio confluye con la del tiempo, tanto en el caso de que las palabras pierdan su sentido como en el de que enmudezcan. De manera similar a “Sombra”, en “Nueva nao de amor” aparece esa misma circunstancia: desde el título es, de una manera sintomática, una “frontera del sueño” de *Línea*: “5. Sonámbulos” (Owen, 1996:37). Volvemos a presenciar un paisaje nocturno que justifica poéticamente la metáfora de la estrella cuyo fulgor se “apagó hace años”, lo cual hace igual de sintomático el subtítulo del poema. Pero la confluencia es mucho mayor, persiste en el presente de un hecho en el pasado: “Esta noche no trae presagios lóbregos/ por tu mejilla aún rueda mi estrella”. Esa estrella se convierte en la sustantivación de todo un conglomerado de situaciones, hechos y recuerdos, una “constelación simbólica” durandiana que engloba la memoria del sujeto lírico. Su fulgor es entonces la manifestación viva de que el sujeto lírico aún permanece en la interpelada, es decir, aún brilla su “estrella”, no se ha apagado en el presente, aunque haya brillado en el pasado. La transición entre pasado y presente sucede *en* el poema. Por eso se señaló en otro apartado la transición espacial, pues:

La travesía del paisaje es [también] una variación sobre modalidades muy distintas del tiempo. [Y] *el carácter del paisaje es determinado por la composición y el ordenamiento de variables temporales* que corresponden a cronologías muy diferentes. Es el resultado de la intrincación y el enmarañamiento de ritmos tan diversos *como el encadenamiento de las representaciones, de los estados espirituales y de la vitalidad de los seres vivos que lo componen y que lo pueblan.* (Kessler, 2000:51, cursivas mías)

Este “encadenamiento” excede *Línea*; por eso estos versos que lo preceden nos sirven como vestigios para estructurar las representaciones del tiempo precedentes a las de los poemas en prosa, aun cuando, como en toda poesía, sean sólo guiños, más que afirmaciones. Precisamente siguiendo este encadenamiento de la transición del tiempo pasado con el presente reflejado en el fulgor de una estrella, se debe hacer mención de “9. Entresueño” (Owen, 1996:38), de “Nueva nao de amor”. Resalta en primera instancia el título “Entresueños” en la alusión a ese estado de duermevela que señalamos arriba con “Desvelo” y “Sonámbulos” y que se relaciona directamente con esa “frontera del sueño”

que el propio Owen refiere como origen de *Línea* y que insistimos en resaltar. No obstante, la relación se profundiza en tanto persiste la metáfora del fulgor de la estrella:

Una estrella que se corría
dejándote transfigurada;

mi voz, que te sostenía,
estrella tú, sobre la nada;

y tú tan alto, Rosalía,
y lejos, que no me oías
y te caías.

La diferencia fundamental estriba en la luz adjudicada por el sujeto lírico a una mujer. En este caso, es la voz del sujeto lírico, por ende su poesía, la que permite que esa estrella se sostenga “sobre la nada”. El sujeto lírico percibe en el cielo a la mujer que en “Nueva nao de amor” se llama Rosalía, pero la estrella fugaz (“una estrella que se corría”) cruza el cielo nocturno y desfigura el recuerdo de Rosalía, por eso la deja “transfigurada” y también le provoca la caída. Así, la mujer en el cielo¹⁶ sufre dos tiempos: antes y después de la espontánea trayectoria de la estrella fugaz. De nuevo entendemos esta transición de un estado temporal a otro a través de un suceso *dentro* del imaginario del poema.

En Owen, la metáfora de una estrella que cae y/o se apaga es tan reiterativa como la de la sombra. No es casual que ambas imágenes confluyan en un mismo poema “Sombra”. La estrella simboliza al sujeto lírico y a sus cualidades, como ya hemos visto; en otros casos, denota la transición día-noche, y ello implica una transición temporal, como en el caso de (“14” de “Desvelo”, *Desvelo*, Owen, 1996:32-33), en el que la luz nocturna de una lámpara simula el alba y la luz de la estrella Venus da paso al alba natural del día

Corolas de papel de estas canciones
Se abren cuando al *alba*
nocturna de la lámpara
rompe a cantar ociosa

¹⁶ Esta mujer es la constelación de “X” (Owen 1930:17-18) o la misma Rosalía de “Nueva Nao de amor”
¡Qué agilidad para *elevarte*, inmensa
hasta el cenit de mi paisaje
y qué humildad para volverte, luego,
a tus cosas, a mí, tan llenos siempre,, sin ti, de esta plegaria:
“Rosalía: átate bien la luna [...] (cfr “8” de “Nueva Nao de Amor”, *Desvelo*, Owen, 1996:38)

la ternura enjaulada entre los dedos

Se cierran cuando *Venus matutina*
cae desprendida de su rama,
aún no madura y ya picoteada
por el frío del *alba verdadera* (cursivas mías)

La estrella y su luz, apagándose ante el resplandor de la luz del sol, “caen” como un fruto. Aquí sobresale la plasticidad con que el sujeto lírico plasma la transición de la noche al día, pues es la estrella la que sirve de punto de apoyo para ello. Lo cual es muy congruente si entendemos que el sujeto lírico está precisamente en un “desvelo”, el cual es evidente en el poema “8. Desamor” (Owen, 1996:30):

¡Qué bosque —cómo oprime— tan oscuro!
Ganas de sacudir los árboles
para que caiga aquella luz [de una estrella]
que se quedó enredada
entre las ramas últimas
[...]
¡Luz de ayer, luz de ayer,
lluévete, vertical, a mi memoria!
¡Rompe las rejas de troncos
horizontal *luz de mañana!* (cursivas mías)

Valga resaltar de nuevo, el espacio abierto (“Qué bosque —cómo me oprime— tan oscuro”), la temporalidad de la luz (“de ayer”, “de mañana”), lo que implica un recuerdo: “lluévete, vertical a mi memoria”, que se aparece cuando amanece: “horizontal luz de mañana”, es decir, franquea la línea de la frontera del sueño y la del tiempo pasado. Este poema se entrama con todo el imaginario de *Línea*. En el poema “15. Romance”, la imagen de la estrella persiste, pero ahora sí como el vínculo de su fulgor, símbolo del sujeto lírico:

Señor policía el cielo,
yo no hice aquel verso, no,
que la estrella que veis ahogada
sola a mi espejo se cayó

Como podemos observar, la imagen de la estrella nos da el punto de quiebre entre el día y la noche, y entre el pasado y el presente del que el sujeto lírico es partícipe, ya como testigo, ya como evocación de un recuerdo. Además, la imagen de la estrella y su fulgor

son el engarce entre el “Desvelo” y el poema en prosa “Sombra”, detonante de esa “línea” de la “frontera del sueño”, y sintomáticamente el primero de *Línea*.

En “El estilo y el hombre” (Owen, 1930:41-42) resalta un párrafo de transición entre la enumeración de todas las imágenes que pueblan el poema. Sobresale porque la enumeración se detiene sólo en un aspecto: el eco. Si en lo citado arriba sobresale la imagen de la estrella y su fulgor; en este caso el eco es el fulgor de esa voz que ha sido callada. En “Sombra” dice: “el eco de una voz que no suena. Y el agua de ese río que, arriba, está ya seco”; en “Estilo y el hombre” el sujeto lírico repite: “Queda el eco del agua que caía. Eco que huele —tierra *húmeda*, que tiene sabor— aire *húmedo*; y color —y los siete del iris. Eco suave de acariciar, en los cabellos *húmedos*” (cursivas mías). La alusión es clara, son el mismo referente de algo que ya no existe pero persiste de alguna manera, ya sea el fulgor de la estrella apagada, el eco de una voz ya sin sonido o la humedad de un río que ya no fluye. Además, hay características impensables para una situación específicamente acústica: 1 y 2) el olor y el sabor: “Eco *que huele* —tierra húmeda, que tiene *sabor*”; 3) el color: “los siete del iris”. 4) el tacto: “Eco suave de *acariciar*, en los *cabellos* húmedos”. Dados así los 5 sentidos, la humedad —en el eco, sonido; el aire, olor; y los cabellos, tacto— cumple la función de mantener *vivo* un hecho ya finiquitado, en esa traspolación sinéctica tan repetitiva en *Línea*. La transición aquí es autorreferencial y, por ende alude, también a esa transición pasado-presente que señalamos en “Sombra”.

Debe señalarse que hay tres casos en los que se empalman dos tiempos (pasado/presente) o que el sujeto lírico confunde. Dicha confusión favorece las estructuras esquizomorfas del imaginario de Durand (2006:196) en tanto el sujeto lírico tiene “la desconfianza respecto de lo dado, de las seducciones del tiempo, de la voluntad de distinción y de análisis”. Por eso en “Espejo vacío” (Owen, 1930:13-14) hay una trasposición de tiempos distintos: “Busco [presente] desde mañana [futuro] hasta el último día recordado [pasado]”. El sujeto lírico confunde en un tiempo presente (“busco”) una temporalidad dada por un adverbio de un tiempo futuro (“mañana”); además, refiere algo que sucedió tiempo atrás y vuelto al presente mediante la

rememoración: “el último día recordado”. Si bien busca un recuerdo atemporal, la situación o hecho (en este caso un “día”) son definitivamente de un tiempo pasado.

Más adelante, vuelve con la misma incongruencia: “he esperado *hacia atrás* el año de los vicios impunes”. Owen hace una inversión, esperar “hacia atrás” sería pensar en el futuro, presagiar, pronosticar; así, metafóricamente trastoca la noción temporal *dentro* del poema. Si este “Espejo vacío” lo está de la sombra del sujeto lírico, del sujeto lírico mismo (un espejo vacío sería la muerte/desaparición del objeto a reflejar) y de la propia poesía (“Sufro tu voz caída poesía”[sic]), deberíamos pensar que ese espejo no estuvo vacío en algún momento y que por esa ahora notoria ausencia es necesario poetizar sobre ello. Esta transición entre un momento en que hay un reflejo en el espejo y uno en el que ya no hay nada es precisamente la transición de una temporalidad pasada a una presente. Lo mismo ocurre en “Viento” [2] (Owen, 1930:27-28) cuando el sujeto lírico refiere a las cascadas del Niágara, que sintomáticamente provienen del cauce de un río. En este caso, el verbo se encuentra en pasado (“Me puse a mirar”), pero lo que ha de observarse es algo que aún no existe: “*Me puse a mirar* el Niágara que *habrá*, detrás y arriba”. Owen vuelve a plantear la posibilidad de aprehender el futuro desde el presente, retóricamente, como antes había insinuado poder recordar un “recuerdo futuro” o “esperar hacia atrás”.

En “Novela” (Owen, 1930: 43-44) no hay una transición de estado temporales, pero destaca que la “sombra blanca” —la hipotética novia de ese “frac” en el que iba el cuerpo del sujeto lírico— sea una “sombra niña” que “no tenía pasado”. Aquí estamos en el caso contrario del resplandor de esa mujer en cuya mejilla todavía brillaba la estrella del sujeto lírico. Esta mujer, al no tener pasado, se revela virginal, por lo que no hay todavía una estrella que *aún* brille en su mejilla. Por eso se convierte en extremadamente irónica la alusión final del poema, cuando el sujeto lírico confiesa que esa sombra “ya pesaba de mármol” y se transmuta al Don Juan de Zorrilla cuyo “discurso era correcto”. La nueva esposa, aún virginal, es —como en el caso del Ixión-Ernesto, protagonista del *Novela como nube*— un grillete que lo ata al matrimonio. Por eso cuando le pide a “Nuestra Señora de la Aviación” que se lo lleve, al soplarlo “hacia arriba”, el sujeto lírico asegura que “los milagros estaban prohibidos”. La frase “tampoco este año voy a

veranear a una estrella” sugiere que la libertad del soltero, y sus respectivas ventajas nocturnas, se han convertido ya en un recuerdo más. Uno que pesa, que hace sufrir y llorar: “‘Tendrás que trabajar’ *lloraba* mi madre”. Si bien el tiempo pasado es más una implicación de la imagen en “Novela”, no deja de encontrarse presente esa confrontación, velada, entre pasado y presente: antes y después del compromiso matrimonial.

La dualidad pasado/presente implica una mayor complejidad en tanto es producto de los cambios *dentro* de la imagen poética de *Línea*. En algunos casos percibimos un cruce de imágenes repetidas simbólicamente alrededor del “enjambre de imágenes” de la estrella y de su fulgor. Ello vincula poemas de *Desvelo* con *Línea*, como señalamos arriba. Aunque también debe señalarse que la persistencia del simbolismo de la estrella es en realidad un engarce con las dinámicas del imaginario relativas a la *petrificación*: la petrificación de la imagen dentro del paisaje de cada poema en prosa y la petrificación de las palabras, entre la sentencia “como este libro entre tus manos” y el “Madrigal por medusa”.

Revisadas las tres formas de transición más evidentes en *Línea* podemos confirmar que en Owen hay una dinámica de la transición que pone en contacto las antítesis afuera-adentro, sueño-despierto, pasado-presente. En Owen se percibe una relación entre un estado (ya sea espacial, de conciencia o temporal, como hemos desglosado antes) y otro, cuya mayor relevancia consiste precisamente en que el imaginario poético de *Línea* es un puente, un puente sostenido sobre el río de la vigilia, entre el onirismo y el racionalismo del estado diurno.

Así, podemos aseverar también que esa “dinámica” de la transición funciona como un esquema durandiano (Durand, 2006:62) en el que se realiza una “generalización dinámica y afectiva de la imagen” funcionando como engarce en el que encajan los “enjambres de imágenes” (espacio abierto/cerrado, sueño/vigilia, pasado/presente), y como reflejo del gesto postural de la verticalidad, manifiesto tanto en las estructuras esquizomorfas analizadas en el capítulo dos (visión monárquica, cosmos mecanizado, geometrismo), como en los procesos retóricos que las expresan (prosopopeya, unificación de dimensiones, imagen paisajística). La noción de que *Línea* era sólo un *beadeker* de

“perlas” unidas “con la línea invisible de la escritura [...] de nombres, juegos artísticos, burlas de las palabra como objeto decorativo” (Quirarte, 1990:68) debe solventarse hacia una repetición de estructuras simbólicas (Durand, 2006:380) que nos permitan establecer la columna vertebral del imaginario poético de Owen: la poética de la petrificación.

3.2 Poética de la petrificación

*habitualmente lo envolvemos todo en el
montón de hojarasca de palabras y de
acciones vanas, que, como es elemental, el
autor ha quitado de nuestra vista como el
escultor despoja al bloque de piedra de lo
superfluo para que pueda nacer la estatua
Invitación a la muerte, Gilberto Owen*

En *Línea* hay un fenómeno que persiste de manera sintomática: el “enjambre de imágenes” sobre inmovilidad, particularmente sobre las estatuas. En ello podemos percibir que Owen habla de objetos, personas, acciones, que se fosilizan o petrifican, literal y metafóricamente. En otros casos, esta dinámica de *inmovilización*, que denominaremos *petrificación*, constituye la fijación de los elementos de la imagen poética en elementos estatizados. Esta petrificación es la intuición mítica de Gilberto Owen en *Línea* —expresado como tema central en “Madrigal por Medusa”—, pero que alude a otros personajes, míticos e históricos: Orfeo-Eurídice, la esposa de Lot, Galatea/Pigmalión; y a Diógenes Enoanda¹⁷. En los personajes míticos persiste la imagen de una estatua, ya sea una mujer que se petrifica o su inverso, una estatua que se humaniza; en el caso de Diógenes es la petrificación de la palabra, la inmovilización de ésta en la piedra. Si bien en *Línea* hay alusiones explícitas a Orfeo, el mito órfico no llega a cumplirse en *Línea*. Sin embargo, sí hay una insistencia en el proceso de petrificación no sólo de personajes, sino también de elementos inanimados.

Los ejemplos más representativos de *Línea* son: aquellos en que las palabras se convierten en una materia dura que poco tiene de utilidad; los de la imagen propia

¹⁷ Este filósofo seguidor de Epicuro cinceló en un muro de piedra las sentencias del epicureísmo.

recluida en un cuadro o retrato; y personajes que se petrifican, como en “Maravillas de la voluntad”.

Respecto a la imagen (cuadro/retrato) como un estatizador de la poesía o de la figura propia, podemos leer entre líneas dicha tendencia cuando Owen se refiere a la poesía de Xavier Villaurrutia como una naturaleza muerta: “Un mundo de espejos [...]. Mundo como un espejo que siguiera reflejando nuestra imagen en nuestra ausencia, es decir, como un cuadro” (Owen, 1996:230). La poesía de Owen en *Línea* podría ser juzgada por esa misma directriz; y a ello se le suma el párrafo final de la reseña citada: “En la *penumbra del entresueño* se nos ha barajado siempre su nombre con dos palabras: severidad, curiosidad” (cursivas mías). Esa “penumbra del entresueño” es un eco de la “frontera del sueño”, con la que Owen signó *Línea*.

Es reconocida la tutela de Villaurrutia sobre Owen¹⁸, incluso ha sido sugerida la posibilidad de una relación homosexual entre ambos (Blanco, 2002:92; Sheridan, 2008:84). A nosotros nos interesa esa reflexión acerca de la poesía: “Mundo como un espejo que siguiera reflejando nuestra imagen en nuestra ausencia”. ¿No es eso lo que dice “Sombra” con “este libro entre tus manos”, o lo que se vería en “Espejo vacío”? ¿No es esa metáfora la que dirige todo el imaginario poético de *Línea*?

Sin embargo, la imagen de la estatua es anterior a *Línea*; en *Desvelo* ya tiene un precedente, al igual que el simbolismo de la estrella. Debe señalarse que la imagen de la estatua sobrepasa *Línea*, sobre todo como motivo del “Madrigal por medusa”, en el que Owen (1996:279) mismo asevera que Medusa “sigue petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía.

En todos los casos, el sujeto lírico parece inmerso en una situación de agobio debido a que el mundo se le revela fatídico, como al advertir: “polvo inmóvil [estatua] será tu carne ardiente” (“Y pensar, corazón”, Owen, 1996:18). Parece que Owen sugiere que habrá “algo” que sobreviva el paso del tiempo: el polvo, el mármol, la estatua, la hojarasca, sin plasticidad ni vida, pero que guarda un resto de lo que fue anteriormente (como la luz de la estrella de “Sombra”). Estos objetos petrificados se convierten en

¹⁸ José Joaquín Blanco se ha aventurado a más: “Owen permaneció toda su vida dentro de la esfera villaurrutiana” (Blanco, 2002:91).

vestigios de algo pasado (ya sea la poesía, la imagen del paisaje o la efigie del sujeto lírico), algo ya sucedido. Esa inmovilidad se convierte en el puente que une lo pasado con lo presente, como lo es a su vez el fulgor de la estrella o el eco de la voz ya silenciada. Veámoslo directamente en “Desvelo” (vv. 22-25, Owen, 1996: 28):

En el bosque, con tantos mármoles,
no queda sitio ya para las ninfas
sólo Eco, tan menudita,
tan invisible y tan cercana

En este caso, Eco —tanto la hada como su significado acústico literal— es la única que tiene lugar en un bosque lleno de mármoles, un bosque petrificado, estático y muerto que no puede crecer ni marchitarse, sino que está condenado al tiempo. En “El discurso del paralítico” (vv. 39-44, Owen, 1996:90) es más evidente esta alusión:

*Venganza, en carne mía, de la estatua
que condené para mi gula al tiempo,
a moverse, olvidada de sus límites,
a palabras de vidrio sus silencios.*

Venganza de la *estatua envejecida*
por el flácido *mármol* de su seno (cursivas mías)

En Owen hay dos tipos de *petrificación*: la relación estatua-personaje y la de inmovilidad-silencio/palabra. La estatua, como ya señalamos, está condenada al tiempo y debe sufrir más esa dimensión que las espaciales, de la misma forma que la palabra petrificada. Sin embargo, tanto la primera como la segunda tienen sus variaciones, como veremos más adelante.

En el caso del semantismo *petrificación* estatua-personaje, hay dos vertientes: la de la estatua-carne y aquella en la que la imagen del sujeto lírico/personaje se *petrifica* en un retrato o fotografía. Podemos observar que la primera persiste en la obra de Owen, como hemos señalado. Metonímicamente, Owen también invierte esa relación estatua-personaje con la de vida-muerte. Cada vez que aparece un campo semántico relativo a las estatuas se sugiere la inmovilidad de un ser vivo —el sujeto lírico casi siempre— o la extrañeza de esa conversión de la movilidad hacia la inmovilidad como si fuese un acto

funesto. En el primero de estos ejemplos, podemos ubicar “Es ya el cielo...” (vv. 1-3, Owen, 1996:118)

Es ya el cielo. O la noche. O el mar que me reclama
con la voz de mis ríos aún temblando en su trueno,
sus *mármoles* yacentes *hechos carne* en la arena (cursivas mías)

El sujeto lírico se asume como un río, un río al que lo esperan el cielo, la noche o el mar. Su movimiento, su fluir —como el de todo río— es su existir. El movimiento distingue al río del lago, pues transcurre hacia un lugar, a diferencia del mar que lo hace en sí mismo. Ello ha hecho de los versos de Jorge Manrique (vv.25-26, Manrique, 1992:149) un lugar común: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar”, y es a eso mismo a lo que se refiere el sujeto lírico. Pero esos ríos están con “sus mármoles yacentes hechos carne”. Es un río petrificado, como lo es también la “carne” en la arena.

Otro caso de conversión personaje-estatua le sucede al protagonista de *Novela como nube*, Ernesto, quien también en una temporalidad nocturna, se descubre “estatuificado”: “Se detiene; su auditorio eran las plantas, pero lo ha aumentado el sereno; es tan parecido a una estatua hecha tan solo para sostener el farol” (Owen, 1996:180). Vayamos a nuestro objeto de estudio.

En *Línea* esa conversión del sujeto lírico o del personaje en estatua es una de las más recurrentes. El caso de “Novela” (Owen, 1930: 43-44, cursivas mías) es el más evidente, tanto el “frac” que “anocheció” —el novio— como la “sombra blanca” —la novia— aportan una imagen de inmovilidad, de *petrificación*. El “frac” asume el cuerpo del sujeto lírico: “mi cuerpo iba en aquel frac excéntrico”, es decir, hay una cosificación del sujeto lírico que nada tiene que ver con el movimiento. Esta cosificación apunta luego a la transición de “la sombra blanca” a una estatua: “La sombra blanca pesaba ya de *mármol* a mi diestra, y me creí vestido para la inauguración de una *estatua inmemorial*. Mi discurso era correcto: —‘*Mármol* en que doña Inés”.

La transformación es evidente y extiende su significado metatextual al descubrir que esa estatua es la doña Inés y ese discurso es el del prototipo del conquistador: *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, cuando, orgulloso y petulante, visita el cementerio antes de morir. Owen está parodiando al propio Don Juan cuando dice: “Mármol en que doña

Inés/ en cuerpo [la estatua] sin alma existe [pues ya está muerta]" (Zorrilla, 1993: 138). Este cuerpo sin alma es el reflejo físico y corporal, valga la redundancia, de ese fulgor sin estrella, ese eco sin voz, que tanto caracteriza a *Línea*. Podemos encontrar una réplica de este cuerpo sin alma en el presagio de "El estilo y el hombre" (Owen, 1930: 41-42): "Empieza a soplar un norte de librería. Los libros van quedando desnudos de hojas, las almas de pasiones".

Otra transformación semejante es la de Miss Hannah en "Maravillas de la voluntad" (Owen, 1930: 51.52), a pesar de que aquí la incidencia de esa transformación no es tan prioritaria y de que la estatua es más bien un manequí. La actriz que es engañada por el director, Miss Hannah, está "atada al mármol" y "logró convertirse en manequí"(sic). De nuevo la inmovilidad es un elemento primordial, en este caso por lo que pareciera una anécdota chusca o un chiste de una filmación.

Sin embargo, la adjetivación de esta actriz es sintomática de otra inmovilidad en dos sentidos: a) la actriz es asépticamente asexuada como el manequí "— Tú, atada a mármol, ¿no lo eras también, *helada y virgen?*"; b) el estatismo desaparece la "voluntad": "Pero ya manequí, ¡adiós voluntad!, jamás serás la ingenua [actriz]. El Director dice que sí, y te adapta un curioso mecanismo para terminar la película. La empresa sale ganando tu sueldo, y yo este sueño capicúa". El sujeto lírico relata la metamorfosis de la actriz en un manequí durante la filmación, pero esa transformación la convierte en una pieza más de utilería, por lo que la empresa ya no le paga, a pesar de que sólo sea "un sueño capicúa" para el sujeto lírico. En este poema, la "maravilla de la voluntad" es la transformación en manequí y, con ella, la desaparición de la actriz, su inutilidad.

En "Teologías" (Owen, 1930:39-40, cursivas mías) pareciera que el personaje femenino está de cualquier forma condenado. Eurídice le reprocha al sujeto lírico Orfeo: que "Si una es la que se vuelve, ya se sabe, *estatua de sal*. Y si Orfeo vuelve el rostro, es a una y no a él a quien de nuevo encierran en el infierno". Eurídice hace mención a la desobediencia de la esposa de Lot y su petrificación en estatua de sal y al descenso al Hades de Orfeo. En el imaginario poético de *Línea* la *petrificación* se convierte en una negación de las entidades. Hasta aquí esa dinámica le ocurre a personajes femeninos de los que el sujeto lírico se rodea o que pueblan el imaginario poético de *Línea*.

Otra forma de *petrificación* en *Línea* es la fijación del sujeto lírico en una imagen, específicamente una fotografía, un retrato o un cuadro. En este caso, Owen se siente abstraído en una imagen que “perpetua” su figura; las más de las veces le incomoda. En *La llama fría* ya aparece esa preocupación por la perpetuación de las imágenes, en este caso en una fotografía:

Los fotógrafos ajustan a su *kodak* lentes convexos o cóncavos, para *perpetuar la escena* lo menos fielmente posible, y los reporteros de los grandes diarios, que ya conocía yo de vista, *apresan* unos voluminosos cuadernos de entre cuyas hojas salta, como una flor romántica de entre las de un libro de versos, *la verdad disecada, aplastada*, que ellos se ponen a inflar como un globo de goma elástica pintarrajeado, desfigurado (cursivas mías, Owen, 1996:139).

Esta cita es significativa por tres circunstancias: a) la fotografía *perpetúa* la imagen de una manera casi tramposa: “lo menos fielmente posible”, es decir, en lugar de decir más que mil palabras, *falsea* más que mil palabras; por eso b) entre los libros de los reporteros y de los fotógrafos salta “verdad disecada, aplastada”, lo que implica la tergiversación de lo real, expresado “desfiguradamente”, como un “globo de goma elástica [...] desfigurado”; y c) la fotografía es un “apresamiento”, una forma de encerrar la imagen, pero eliminando toda la certeza que puede tener dicha imagen; es una imagen lo menos fiel, aplastada y desfigurada. Al sujeto lírico y a la poesía de *Línea* le va a suceder lo mismo.

En el caso de *Línea* la imagen es más una efigie acechando lo real con la misma violencia con que lo explicita la cita anterior. “Naípe” (Owen, 1930: 31-32) es el caso más simbólico del temor que le produce al sujeto lírico este tipo de *petrificación* de la imagen. En este poema en prosa el sujeto lírico se encuentra asediado por una fotografía que devela el parentesco del sujeto lírico con su propio padre, pero que le agobia entre más le encuentra una semejanza física: “el hombre [¿el propio sujeto lírico?] que es sólo una fotografía de mi padre”, “ese hombre *afirma que es yo*”, “Y cabe él a mi lado [...] porque es el *retrato* de mi padre”. El padre toma el lugar de la sombra que el sujeto lírico refleja: “Él, como está desnudo, se empeña en ir del otro lado, *vestido de mi sombra*”, “le basta apoyarse en *la sombra de mi bastón*”. El paisaje está dominado por el onirismo esa “alta

vereda, una línea sólo, un alambre a lo más, del filo de las doce”. Esa línea es precisamente la que separa la imagen del *naipe*:

En este naipe se dibuja, arriba, un jack de corazones, en la mitad de abajo un rey de espadas insomne, que es su reflejo absurdo, *limitados por la línea invisible del filo de las doce*. Pues soy demasiado lampiño para mi sombra, espejo que anticipa medio siglo la imagen.

Si el “jack” es el sujeto lírico joven, ¿por qué el “rey” es el que está insomne, en el “filo de las doce”?, ¿es un “reflejo absurdo” del jack “mi sombra [la del sujeto lírico], espejo que anticipa medio siglo la imagen”?, ¿le sucede que no se parece el sujeto lírico a sí mismo, sino a la fotografía de su padre, como le sucede a Ernestina con su madre en *La llama fría* (Owen, 1996:134). Al inicio del poema en prosa el sujeto lírico está espionando “tras la puerta”, pero es *su propio sueño* el que espía por el ojo de la cerradura del sueño, como señala en “Desvelo”. La fotografía, el espejo y el naipe son continentes de una realidad “desfigurada”, a la que el tiempo hace también un “reflejo absurdo”.

En “Partía y moría” (Owen, 1930:45-46) también el acecho de la imagen fija, *petrificada* dentro de una fotografía, se convierte en una pesadilla, pues parece que el sujeto lírico se ve en ella “muerto”: “En ese cuadro en que estoy *muerto*”. La fotografía explícitamente “perpetua la escena” según el sujeto lírico: “Acabo de ganar la *eternidad* de esa postura, y me molesta que me hayan recibido tan fríamente”. La imagen propia del sujeto lírico parece socavar dentro de una gruta sin tiempo, por eso al escuchar la cuenta regresiva del fotógrafo, asevera: “todo lo que ahora *cae, inmóvil*, como en las grutas —espacio de sólo tres dimensiones [las espaciales]”. La *petrificación* de la imagen en este poema es una pesadilla, que al igual que en “Naipe” provienen de la “frontera del sueño”: “Nada. Vivimos en una fotografía. Si los que *duermen nos soñaran, crearían estar soñando* [...] El viento empuja el cielo, pero tú dices que ha bajado el telón de la ventana. *Duérmete* ya, vámonos”. El sujeto lírico, “muerto”, “habita” (“Vivimos en fotografía”) la fotografía y observa a los durmientes; de ahí la pregunta “Si los que duermen nos soñarán, crearían estar soñando”.

De cualquier forma, la dinámica de la *petrificación* sirve en este poema para “detonar” la situación poética, ya sea como la descripción de un personaje que está

siendo fotografiado o la de un personaje dentro de la fotografía que observa a dos personas dormidas, con la particularidad de que se asume “muerto”.

Si en “Partía y moría” hay alguien detrás “de la luna, retratándonos”; en “Poema en que se usa mucho la palabra amor” podemos pensar que ese fotógrafo detrás de la luna (metáfora de la luz de un foco) es el autor de la fotografía (Owen, 2004:14) en la que aparece con Clementina Otero: “recuerda aquella postura en que yo era tu tío y que ha eternizado/ otra fotografía desenfocada por un temblor de tierra en la luna” (vv.14-15, Owen 1930: 26). En el imaginario poético de *Línea* la *petrificación* se da en una imagen que promueve el recuerdo, que se ha eternizado (mediante la fotografía y también a través del poema), pero que también “altera” lo real. Por eso en “Partía y moría”, el sujeto lírico dice (y parece decirle a Clementina Otero): “Vamos a salir desenfocados, y se desesperará el [el fotógrafo] que está detrás de la luna”, quien en correspondencia con “Poema en que se usa mucho la palabra amor” sufre “un temblor de tierra *en la luna*”. Las imágenes reproducidas y “eternizadas” por la fotografía persisten con ese aire falsificador, por eso el sujeto lírico se encuentra muerto y “vacío y lleno de pobreza como de sombra” (v. 10, Owen, 1930:25).

Hasta aquí hemos tratado ese “enjambre de imágenes” que en el imaginario poético de *Línea* reflejan la *petrificación* mediante la fijación de una imagen dentro del poema en prosa, incluyendo esa noción de “verdad disecada, aplastada” y “desfigurada”. Sin embargo, hay otra dinámica de la petrificación en la que el discurso verbal toma una parte primordial, y que es más importante, en *Línea*: la palabra que ha sido *petrificada* —las palabras, la poesía o el discurso— en un soporte material: el libro.

En “Viento” [1] (Owen, 1930: 15-16) con la espontánea aparición del viento sucede el discurso escrito, que parece follaje seco otoñal: “Y llega el viento y en él se estrella, ráfaga a ráfaga, *deshojado*. Queda un *montón de palabras secas* en los rincones de los libros” (cursivas mías). Esta imagen, por demás repetida, se convierte en un *leit motiv* de la fragilidad del discurso *fijado* en el papel, pues siempre es la hojarasca, “deshojada” de los libros, cual si repitiera el dicho “las palabras se las lleva el viento”.

En otra metáfora semejante, en “Remordimiento”, el sujeto lírico enfatiza que “no hubiera creído nunca la Odisea sin el viento *hojeándola*”. Si bien la metáfora es

metonímica de la historia homérica, también lo es de que se “hojea” el libro para leer. Salta a la vista que es este viento quien detona la aparición de la “hojarasca” de los libros o quien da la vuelta a la página. Por eso en *La llama fría*, Owen (1996:134) escribe que esta



hojarasca puede incendiarse: “Mejor será que hayamos *enmudecido*, porque *nuestras palabras airadas nos habrían quemado* y roto la cinta de seda que aún nos ata, entrañable y, al propio tiempo, muy perceptible”. Con esta cita podemos confirmar la petrificación de la palabra como la “aprehensión” de la misma al tiempo (“aquella hora siempre muerta”), “eternizándola” de la forma en que la fotografía lo hace con las imágenes, y también de la misma forma que las desfigura en tanto están “muertas”. También podemos sumar a nuestra argumentación el muro cincelado por ese Diógenes que “me dictó aquella palabra dura”.

De manera sintomática, en “Viento” [3] (Owen, 1930: 37-38) confluye esta dinámica de la petrificación: “Recuerdo también esa hora del sueño donde se esconden los hechos que la vida desdeña. Yo pasaba todas las noches, y arrancaba a hurtadillas algunas imágenes. Como el sol me las borraba, empecé a *guardarlas en un libro de versos*. Pero *ahí* estaban *más muertas todavía*” (cursivas mías). La situación es alarmante para el poeta, pues su poesía está siendo “deshojada” y, en el *libro de versos*, muere.

Si las imágenes vitales y la poesía (“el libro de versos”) están más muertas en un libro; entonces se entiende porqué, en las propias palabras de Owen: “los libros van quedando desnudos de hojas, las almas de pasiones”, como dice en “El estilo y el hombre” (Owen, 1930:41-41). A esta cita podemos añadir, una semejante en “X” (Owen, 1930:17-18), con la diferencia de que esta palabra es *el nombre* de una constelación en el cielo: “Nombre que nada nombras, nadie te impondrá acentos ortográficos, nadie *te*

sujetará, inmóvil, y relativamente eterno, en el epitafio de los diccionarios, Innombre” (cursivas mías). ¿Qué es un epitafio sino la palabra petrificada, al igual que un diccionario? La *petrificación* de las palabras, incluyendo los nombres, las deja *inmóviles, eternas* y muertas dentro de un libro de poesía, en un planisferio o un diccionario; en fin, de cualquier documento impreso (acta de nacimiento, de matrimonio o de defunción).

De tal forma, tenemos la conversión palabras-hojas, una *petrificación* que sugiere la cosificación del discurso, asimilándolo como un material desechable y quebradizo, pero sin las cualidades simbólicas del fuego que la hojarasca como combustible podría insinuar. Las interpretaciones sobre la imposibilidad de las palabras —sobre todo el nombre de las cosas— para expresar lo real han sido ya expuestas por los críticos. Sin embargo, la dinámica de la petrificación —tanto de la imagen como de las palabras dentro de los libros (de poesía o diccionarios)— es una interpretación que no se había hecho ni en la obra de Owen, ni específicamente a *Línea*. Ello puede confluir con los análisis realizados sobre la obra total de Owen a partir del “Madrigal por Medusa”, pues Medusa, la mujer cuya mirada *petrifica* lo que ve, es para Owen — en 1948, esto es 18 años después de la publicación de *Línea*— el origen de su poemario cumbre, *Perseo vencido*:

El *Perseo* me suena más, porque el origen de todo, el *Madrigal*, lo escribí viendo una de las innumerables estatuas, pensando que Medusa después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía (Owen, 1976:279)

Owen insinúa que los artistas y poetas, perseos que creen vencer a la Medusa, han sido engañados y ella sigue haciendo sus fechorías. ¿Habría pensado Owen, o intuido, cuando escribía *Línea* lo que 18 años después diría sobre esa manía de “petrificar” a los artistas? ¿Era *Línea* el escalón anterior y más obvio antes de *Perseo vencido*? Probablemente no. Probablemente Owen tenía otros planes estéticos cuando su vida en el servicio diplomático mexicano lo llevó a cambiar de sede y de domicilio. Probablemente *Línea* era su ejercicio estilístico más arriesgado para juntar esas “perlas” de juegos y burlas (Quirarte, 1990:68). Sin embargo, Owen asume que el poeta, el sujeto lírico, convive

dentro de un ambiente sombrío y peligroso, una suerte de pesadilla consciente, al saber que el tiempo habrá de consumirlo, de petrificar sus palabras en libros que pocos lean, de seguir ese inexorable “vigor inmutable del cual nadie nos ha de preservar” (Chumacero, 1979:10). Por eso Medusa

representa la amada y la vida, la poesía y el arte, la atracción y la repulsión, la dualidad bien/mal [acentuado] el sentido de lo terrible y de lo monstruoso, ya que la maldad inmemorial revelada por la estatua de Perseo y la Medusa consiste “en el extravío del estrago y de la devastación que lleva a los mortales a esa región extrema donde el horror les hace perder el rostro [Sichère 1996:43]” (Rosas, 2005a:57).

En ese sentido, tanto la dinámica de la transición como la poética de la petrificación son una representación del tiempo y de su transcurrir. Por eso todas las pesadillas se dan respecto a la muerte o a su ensoñación, de la misma forma que la petrificación sirve para sobrevivir esa muerte o para hacerla más evidente (“pero ahí estaban más muertas todavía”, “Viento” [3]). Por ello es precisamente que el imaginario poético de Owen repite los postulados del Regimen Diurno durandiano, a su manera (como todo lo que hacía Owen). Si bien en *Línea* no se restablece el reino de los pensamientos trascendentales y diairéticos, ni hay un héroe solar que mate a los monstruos del tiempo; sí hay en el poemario del sinaloense una lucha “contra las caras del tiempo enfrentadas a lo imaginario en una hiperbólica pesadilla” (Durand, 2006:185). Para Owen (1996:290) “no existe [...] lo intemporal. Todo lo que vive está condenado al tiempo”; su poesía también y eso le pone el dedo en la llaga de la valía de sus propios textos y, por ende, de su propia vida.

Así, siguiendo la tipología de Durand, descubrimos que predomina una dinámica de la transición en la que se ponen en contacto distintos estados (espacial: dentro-fuera, físico: sueño-vigilia, y temporal: pasado-presente). Esta dinámica de la transición desembocó en la poética de la petrificación en la que se analizaron los “enjambres de imágenes” que pueden ser interpretados como la “inmovilización” funesta de elementos poéticos —la imagen y la palabra dentro de los poemas en prosa.

CONCLUSIONES

La obra de Gilberto Owen es muy particular y tiene muchas aristas por las que se le puede estudiar e interpretar. Por ello, este estudio se centra solamente en *Línea*, un poemario en prosa que deslumbra por la gran plasticidad de sus imágenes, así como por su tono críptico, vanguardista y lúdico.

Línea había sido considerado un mero pasaje entre la obra de juventud y la obra de madurez del sinaloense. Los juicios realizados por los críticos sobre este poemario en prosa se limitaban, en su mayoría, a pasar rápidamente sobre este texto. En los casos más acertados llevaban agua al molino temático de cada investigador (el nombre, la poética, la sombra, la maldad, la vanguardia), más allá de un análisis de *Línea*. A ello debe sumársele el reflector que nos permitió iluminar el imaginario poético de *Línea* de Gilberto Owen a partir de los postulados teóricos de Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*. De tal texto pudimos descifrar los esquemas del imaginario y ciertos mecanismos poéticos utilizados por Owen, a pesar de que su visión del mundo “privilegia la ambigüedad”, signada en toda su obra (Rosas, 2005a:38).

Así, siguiendo la teoría durandiana, pudimos encontrar la presencia determinante del “Régimen Diurno” de una manera velada para el poemario de Owen. El Régimen Diurno manifiesta la preocupación por el transcurrir del tiempo y las maneras simbólicas y míticas de redimirse de él. En el caso de *Línea* existe la preocupación primordial del tiempo, aunque las formas de redención apunten más bien hacia una condena a él. La poética de la petrificación es, en sentido estricto, la manera velada de Owen para redimirse del tiempo, aunque en el fondo sea una sujeción a él. Tanto los personajes que se petrifican o las palabras que se “solidifican” en un papel, remiten su pertinencia al estrato simbólico del tiempo. El caso más significativo es el relativo con la eficacia de la palabra (y de la poesía) en su recipiente perenne, el libro. Owen sugiere que, a pesar de que la palabra sobrevive en ellos, es en ellos precisamente donde pierde su vivacidad. Es

decir, están vivas pero muertas a la vez. Por ello, aseveramos que la preocupación del tiempo es primordial, aunque no es vencido.

Dadas las directrices teóricas de Gilbert Durand, también pudimos comprobar la preeminencia de ese gesto postural de la verticalidad, mediante el cual impera la “mirada”. En este sentido, *Línea* se basa en las “imágenes paisajísticas”, muy al estilo pictórico, dentro de los universos poéticos de cada uno de los textos. Las aseveraciones de algunos críticos (Beltrán y Coronado) sobre el “pictoricismo” de Owen bien puede vincularse con la dominante postural, la verticalidad, que incide en la creación de estas imágenes, por debajo del juego vanguardista evidente de Owen.

En este sentido, utilizamos las estructuras esquizomorfas durandianas para el análisis temáticos de los textos de *Línea*, los cuales nos permitieron descubrir los esquemas del imaginario poético en un texto literario cuyas características exigen el escrutinio pormenorizado de sus metáforas, así como la persistencia de ciertos procesos poéticos recurrentes en dicha obra. Estos procesos responden a las estructuras esquizomorfas, en orden decreciente de frecuencia. Para la primera estructura esquizomorfa —la pérdida de contacto con la realidad, el crecimiento patológico generado por la visión monárquica— surgieron los procesos poéticos de: a) la prosopopeya de los elementos inanimados (o la cosificación de los animados), b) la unificación de las dimensiones del universo poético, que respondería al crecimiento patológico, c) el imperio de las “imágenes paisajísticas”. A ello puede sumársele la traspolación sinéstica visual-auditivo, esbozada en pocos textos. La segunda estructura —ensoñación del cosmos mecanizado— devino en la fragmentación de los elementos integrantes de cada poema. La tercera estructura —el geometrismo mórbido, el predominio de la simetría y la espacialización del tiempo—, la menos frecuente de todas, se encontró en diversos textos en los que el geometrismo servía para delimitar espacios o símbolos.

La cuarta estructura —pensamiento por antítesis— mereció un capítulo aparte. En primera instancia porque nos confirmó la eficacia del Regimen Diurno como el estrato del imaginario al que pertenece *Línea*; sin embargo, también pudimos encontrar que dicha eficacia necesitaba un matiz para la obra del sinaloense. Pudimos comprobar la

existencia de polaridades (adentro/afuera, sueño/vigilia, pasado/presente) que evidencian la existencia de ese pensamiento por antítesis. Sin embargo, la racionalidad y las expresiones del pensamiento filosófico se someten al pensamiento poético regido por esa “línea” que divide el sueño y la vigilia, cercana a la ensoñación, que Durand insinúa con su término “racionalismo espiritualista” (Durand, 2006:186). La forma con Owen cinceló cada uno de los textos apunta a esa racionalidad en tanto el ejercicio poético es estrictamente intelectual, de ahí provienen esas “imágenes deslumbrantes” de cada texto; sin embargo, el ambiente intrínseco del onirismo (en algunos casos de una pesadilla) también persiste. Esta circunstancia abre la puerta para que *Línea* sea estudiado mediante la literatura comparada y la estilística respecto a las vanguardias, más que los meros comentarios o sugerencias de la crítica, que enmarcaba a *Línea* a partir de sólo ciertos textos, no de su totalidad.

Sin embargo, partiendo de Durand, pudimos descubrir la “dinámica de la transición” precisamente en esa coyuntura generada por las polaridades. Es decir, si bien existen ambos elementos enfrentados en la antítesis, en *Línea* importa más esa transición del sujeto lírico o del universo poético entre uno y otro, que la confrontación, la polémica. Esa dinámica también nos permitió descubrir —en el plano de la retórica del imaginario sugerida por Durand— la “poética de la petrificación”, cuya evidencia se vincula con las opiniones de Owen (1996:279) sobre Medusa.

De tal forma, se han encontrado los esquemas del imaginario poético propio para *Línea*, cuyos “enjambres de imágenes” apuntan hacia un comportamiento transicional entre polaridades y hacia una poética de la petrificación. Desafortunadamente, *Línea* no nos permite aseverar la presencia de un mito subyacente a esta petrificación¹⁹, como el de Orfeo y Eurídice y el de Pigmalión y Galatea, a lo que debe sumarse la historia de Diógenes Enoanda. Sin embargo, sí puede convertirse en una ventana abierta para otros investigadores que estén interesados en ello.

Hacer un estudio desde el imaginario, como desde cualquier otra perspectiva teórica, implica deshacerse de la posibilidad de otras interpretaciones, erigir la opinión en un pedestal que convierte al objeto de estudio en un sistema. Ese riesgo es inevitable y

¹⁹ Ello permitiría convertir este estudio en un mitoanálisis.

necesario. Ello no implica que no pueda haber otras posturas ni que se pretenda eliminar toda la gama plural de lecturas que hay, que ha habido y que seguirán habiendo respecto a un texto literario. Dado que el escritor es Gilberto Owen, ese abanico se abre conforme se van descubriendo textos (literarios y periodísticos), cartas, datos sobre la vida y la obra de un personaje que habitó en muchas de sus máscaras: de poeta y escritor, de diplomático, de actor, de periodista, de inventor de su propia biografía y de heredero de una cascada de lectores asombrados por su obra, que lo descubren a cada lectura, como a un “Orfeo vencido, [que huyó] de las estatuas” (Hernandez, 1999:74), sin descanso, en cuyo “féretro se multiplican los espejos”, que llamamos interpretaciones. Ojalá este estudio pueda charlar con sus padres y sus pares.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Owen, Gilberto (1930), *Línea*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata, Editorial Proa.
- (1953), *Poesía y prosa*, México, Imprenta Universitaria. Edición por Josefina Procopio y bajo el cuidado del autor, prólogo de Alí Chumacero.
- (1988), *Cartas a Clementina Otero*, México, UAM (prólogo de Tomás Segovia).
- (1990), *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México, CONACULTA.
- (1996), [1979], *Obras*, México, FCE.
- (2004a), *Me muero de Sin Usted*, México, Siglo XXI.
- (2004b), *Novela como nube*, México, UNAM (introducción de Vicente Quirarte).
- (2004c), “Papeles dispersos”, *Letras libres*, año VI, No. 62, febrero, 2004, México, pp.52-56 (inéditos, organizados y comentados por Vicente Quirarte).
- (2004d) *Perseo vencido*, México, INBA (edición facsimilar de Revista San Marcos, Perú, conmemorativa del centenario del natalicio del poeta).
- (2005), “Filipinas en su víspera”, en *La Jornada Semanal*, No. 539, México, 3 de julio.
- (2010), *Perseo vencido*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.

CRÍTICA

- Arredondo, Inés (1982), “Apuntes para una biografía” en Homenaje Nacional a los Contemporáneos, *Revista de Bellas Artes*, 3ª época No. 8, noviembre, México, pp. 43-48.
- Beltrán Cabrera, Francisco Javier (1996) “Gilberto Owen, datos para una biografía”, *Castálida*, año II, No. 7, invierno, Toluca, pp. 72-76.
- (1998), *Poesía, tiempo y sacralidad: La poesía de Gilberto Owen*, Toluca, UAEM-DIFOCUR.
- (2006^a), “Lope de Vega, Góngora y Gilberto Owen”, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, revista cuatrimestral, ISSN: 1139-3637, Universidad Complutense de Madrid, núm. 34, año XII, nov. 2006-feb. 2007.
- (2006b), “Nota a ‘La lección del águila’”, *La Jornada Semanal*, México, 31 diciembre
- Beltrán Cabrera, Francisco Javier y Cynthia Ramírez (comps.) (2005), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, UAEM.
- Blanco, José Joaquín (1980), *La paja en el ojo*, México, BUAP.
- (2002), “Nocturno del amor culpable”, *Nostalgia de Contemporáneos*, México, CONACULTA.
- Cajero, Antonio (2009), “Gilberto Owen y Sinbad”, *La Jornada Semanal*, No. 722, México, 4 de enero.
- (2010), “Edición crítica y estudio” en Gilberto Owen, *Perseo vencido*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Cajero, Antonio y Celene García (2005) “El primer texto de Gilberto Owen en *El Tiempo* de Bogotá” en *La Jornada Semanal*, No. 539, México, 3 de julio.
- (2009) *Gilberto Owen. En El Tiempo de Bogotá. Prosas recuperadas*, México, UAEMex/Porrúa.
- Capistrán, Miguel (1994), *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA.
- Chumacero, Alí (1996), “Prólogo”, en Gilberto Owen, *Poesía*, México, FCE.
- Cohen, Sandro (1981) “Sombra y exilio de Gilberto Owen” en *Los Empeños. La vida literaria*, Nueva época, No.1, abril-junio, México, pp. 127-136.
- Coronado, Juan (1984), “Novela como nube: prosa como poesía (un acercamiento a Owen)”, *Fabuladores de dos mundos*, México, UNAM.
- (1990), “Introducción”, Gilberto Owen, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México, CONACULTA
- (2005), “El narrador de imágenes”, en Francisco Javier Beltrán Cabrera y Cynthia Ramírez (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, UAEM.
- Cuesta, Jorge (1985)[1928], *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, SEP-FCE.
- De Pablo, Óscar (2004), “Oigo mis carcajadas frente a Owen”, Roxana Elvridge-Thomas (comp.), *Gilberto Owen, con una voz distinta en cada puerto*, México, TierraAdentro.

- Diego, Gerardo (1998), *Manual de espumas. Alondra de verdad*, Madrid, CIL.*
- Duffey, Patrick (2005), “Un viaje inmóvil, una superficie profunda y el cine mudo”, en Francisco Javier Beltrán Cabrera y Cynthia Ramírez (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, UAEM
- Elvridge-Thomas, Roxana (comp.) (2004), *Gilberto Owen, con una voz distinta en cada puerto*, México, TierraAdentro.
- (2005), “Espejo para un rostro descarnado”, en Francisco Javier Beltrán Cabrera y Cynthia Ramírez (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, UAEM.
- Escalante, Evodio (1991), “Gilberto Owen o la Musa cibernética” en Sergio Fernández (coord.), *Ensayos heterodoxos I*, México, UNAM.
- , (2005) “La experiencia poética de Gilberto Owen”, *La Jornada Semanal*, No. 550, México, 4 de septiembre.
- García Terrés, Jaime (1980), *Poesía y alquimia*, México, Era.
- Girondo, Oliverio (2007), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*, Buenos Aires, Losada
- Goostiza, José (1983), *Muerte sin fin y otros poemas*, México, FCE-SEP-
- Hernández, Francisco (1999), *Antojo de trampa*, México, FCE.
- Labastida, Jaime (2004), “Gilberto Owen en su centenario”, en Gilberto Owen, *Me muero de Sin Usted*, México, Siglo XXI.
- Lezama Lima, José (2000), “Ah, tú que escapas”, *Muerte de Narciso*, México, Era
- Manrique, Jorge (1992), *Poesía*, México, REI.
- Marín, Sigfredo (2004), “*Homo viator*: metáforas de la errancia en Gilberto Owen” en Roxana Elvridge-Thomas (comp.), *Gilberto Owen, con una voz distinta en cada puerto*, México, TierraAdentro.
- Martínez, José Luis (2000), “El momento literario de los Contemporáneos”, *Letras libres*, año II, No. 15, México, marzo, pp.60-62.
- Montemayor, Carlos (1981), “Gilberto Owen”, *Tres contemporáneos*, México, UNAM.
- Moretta, Eugene L. (1985), *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, México, FCE.
- Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (1994), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México.
- Otero, Clementina (1982), “Prólogo”, *Cartas a Clementina Otero*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Paz, Octavio (1989), *México en la obra de Octavio Paz*. Tomo III, México, FCE.
- Quirarte, Vicente (1988), “Perderse para encontrarse: itinerario de Gilberto Owen”, *Multiplificación de los Contemporáneos*, Sergio Fernández (introd.), México, UNAM
- (1990), *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, UNAM.
- (1991), “Eugene O’Neill y Gilberto Owen: el arte de la máscara”, en Sergio Ramírez (coord.), *Ensayos heterodoxos II*, México, UNAM.
- (2004), “El enamorado en sus cartas”, en Gilberto Owen, *Me muero de Sin Usted*, México, Siglo XXI.
- (2007), *Una invitación a Gilberto Owen*, México, UNAM- Ediciones El Equilibrista.
- Rosas Martínez, Alfredo (2005a), *El sensual mordisco del Demonio*, Toluca, UAEM.
- (2005b), “Poesía y mito”, en Francisco Javier Beltrán Cabrera y Cynthia Ramírez (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, UAEM.
- Schneider, Luis Mario (2003), “Owen: ¿por qué Emily Dickinson”, *De tinta ajena*, Toluca, UAEM/IMC.Segovia, Tomás (1970), *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- (2001), *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, México, FCE.
- Sheridan, Guillermo (1993), *Los Contemporáneos hoy*, México, FCE.
- (1996), “Gilberto Owen y el Torbellino Rubio”, *Vuelta*, Núm. 239, México, octubre, pp. 6-12.
- (2008), *Tres ensayos sobre Owen*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Salomón Ánimas, Erick (2004), Destinatario: Gilberto Owen”, Roxana Elvridge-Thomas (comp.) (2004), *Gilberto Owen, con una voz distinta en cada puerto*, México, TierraAdentro.

Whittingham, Georgina (2005a), *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, Toluca, UAEM.

— (2005b), “El verbo en nupcias borrascosas con la forma de *Línea*” en Francisco Javier Beltrán Cabrera y Cynthia Ramírez (comps.), *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*, Toluca, UAEM.

Zorrila, (1993), *Don Juan Tenorio*, México, Editores Mexicanos Unidos.

TEÓRICA

Anchiste. Edu (2011), “Diógenes Oenoanda”,

<http://www.anchist.mq.edu.au/272/Diogenes%20of%20Oenoanda.html>, consultado el 30 de octubre.

Bachelard, Gastón (2006), *El aire y los sueños*, México, FCE.

— (2002), *La poética de la ensoñación*, México, FCE.

— (2003), *El agua y los sueños*, México, FCE.

— (2010), *La poética del espacio*, México, FCE.

Barthes (1981), *Mitologías*, México, Siglo XXI.

Besse, Jean-Marc (2006), “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, pp. 145-171

Cassirer, Ernst (1974), *Antropología filosófica*, México, FCE.

Durand, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis*, México, Anthropos-UAM.

— (2000), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

— (2006), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.

Eliade, Mircea (1981), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama Punto Omega.

Fernández, Jesse (1994), *El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*, México, Hiperion.

Jung, Carl Gustav (2002), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt.

Kessler Mathieu (2000), *El paisaje y su sombra*, Barcelona: Idea Books.

Lévi-Strauss, Claude (2006), *El pensamiento salvaje*, México, FCE.

— (2008)[1978], *Mito y significado*, Madrid, Alianza.

Ortiz Osés, Andrés (comp.) (2004a), *Arquetipos y símbolos colectivo*, Círculo de Eranos (Kerényi, Neumann, Scholem, Hilman), Barcelona, Anthoropos.

— (comp.) (2004b), *Los dioses ocultos*, Círculo de Eranos (Neumann, Eliade, Durand, Kawai, Zuckerandl). Barcelona, Anthoropos.

Maderuelo, Javier (ed.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores.

Marchán Fiz, Simón (2006), “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, pp. 11-54, en Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores.

Milani, Raffaele (2006) “Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad” en Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, pp. 55-81

Sartre, Jean Paul (1984), *La imaginación*, España, Sarpe.