

# Noción de texto y de discurso: *Examen de pausas* de Gilberto Owen

## Notion of Text and Discourse: Gilberto Owen's *Examen de pausas*

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO  
Universidad de Sonora  
luis.lopezsoto@unison.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7942-1523>

RESUMEN: En el presente artículo se plantea el debate de si el fenómeno histórico-literario denominado Contemporáneos se constituye como partícipe de la vanguardia. Asimismo, se describe y se analiza una obra titulada *Examen de pausas* de Gilberto Owen, quien perteneció a tal generación de escritores, con el objetivo de plantear en qué medida dicha obra presenta los elementos de la vanguardia y para lo cual se recurre a las nociones teóricas de texto y de discurso.

PALABRAS CLAVE:  
Gilberto Owen;  
vanguardia;  
novela lírica;  
metaficción;  
texto;  
discurso.

KEYWORDS:  
Gilberto Owen;  
Avant Garde;  
Lyric Novel;  
Metafiction;  
Text;  
Discourse.

ABSTRACT: This article addresses the debate over whether the historical-literary phenomenon known as Contemporáneos constitutes a participant in the avant-garde movement. It also describes and analyzes a work entitled *Examen de pausas* by Gilberto Owen, who belonged to this generation of writers. Its objective is to examine to what extent this work presents elements of the avant-garde, drawing on the theoretical notions of text and discourse.

Recepción: 25 de mayo de 2024

Aceptación: 5 de septiembre de 2024

---

## I. Contemporáneos: grupo, generación o entelequia

El grupo o generación de escritores mexicanos de principios del siglo xx conocida como Contemporáneos ha tenido una interpretación histo-

riográfica doble: una parte de la crítica observa en esta generación una función de índole vanguardista a la manera de la vanguardia histórica europea (González 2022: 149; García Gutiérrez 2011: 237); y otra parte aborda en los aspectos singulares que la diferencian. En su libro *México en su novela*, John Brushwood establece la siguiente lista de autores como los pertenecientes a dicho grupo: Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen (331). Sin embargo, la crítica ha discutido ampliamente no sólo la nómina de autores que conformarían a tal generación, sino también la idea misma de que, en efecto, éstos hayan conformado un grupo, es decir, una homogeneidad o identidad unívoca. En este último sentido se han decantado tanto Merlin H. Forster (1964) como Evodio Escalante (1994: 392). Para este crítico, ha habido cierto fetichismo por parte de la crítica convencional al querer circunscribir a Contemporáneos a una serie intacta de nombres. Al respecto, dice Guillermo Sheridan en su obra *Los Contemporáneos ayer*, que el criterio para determinar tal nómina es “sumamente elástico” (1985: 17). Por ejemplo, tan sólo por mencionar el caso de Carlos Pellicer, en entrevista con Emmanuel Carballo, el poeta tabasqueño se deslinda del grupo Contemporáneos al afirmar: “No tengo nada que ver con ellos” (Carballo: 243).

Partícipe de este último enfoque es la postura de Luis Mario Schneider, quien, en un artículo ya clásico titulado “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, sostiene que la generación Contemporáneos es, en términos actitudinales, ajena totalmente a la vanguardia europea, pues señala que “eran absolutos historicistas, lo cual es comprobable en la mayoría de sus ensayos, en sus repasos sobre la literatura mexicana, en esa reiterativa metodología de resumir el proceso creador nacional desde la Colonia, pasando por el XIX, hasta inscribirlo en los primeros años de este siglo para finalmente señalar su propia casa, el sitio que les correspondía” (Schneider: 18-19). Es decir, si, como se ha dicho *ad nauseam*, la vanguardia europea denotaba cierta ruptura (léase cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera) con la tradición, la generación de Contemporáneos, por su parte, denota en esa descripción de Schneider una función continuadora de la tradición, de modo que el cosmopolitismo de Contempo-

ráneos no implicaría en modo alguno desarraigo, sino un tipo de visión crítica del nacionalismo literario. Y, sin embargo, Schneider establece un matiz importante:

Es indudable que muchas de las narraciones y poesías de los Contemporáneos podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista. La utilización de objetos mecánicos; la recurrencia de imágenes, comparaciones y metáforas; los hallazgos inauditos, desconcertantes; el vértigo rítmico; el empleo colorístico; la captación sensorial; la supresión de nexos y puntuaciones gramaticales; la luminosidad o el claroscuro ambiental; la sonoridad plástica que indudablemente entonan las pistas primordiales del vanguardismo: todos estos recursos fueron empleados por los Contemporáneos (20).

Al analizar estas dos citas de Schneider se puede, de modo provisional, concluir que la diferencia que este crítico señala entre la vanguardia histórica europea y Contemporáneos consiste, más que nada, en un asunto de actitud generacional asociada al papel y la función civil del escritor frente a la sociedad y los elementos más propiamente textuales. Es decir, la vanguardia histórica resalta por su actitud de ruptura, además de los elementos, técnicas y otros dispositivos.

Pero aún más, para el crítico Hugo Verani tal diferencia es algo radical, pues éste afirma que Contemporáneos “asimilaron los logros de la nueva lírica, pero se mantuvieron casi al margen de la experimentación vanguardista con el lenguaje, la sintaxis, la imagen múltiple y la disposición tipográfica” (Verani: 14). En esencia, estos dos matices señalados por estos dos críticos se refieren, como se puede ver, a aspectos relacionados precisamente con la manufactura formal y estética, deslindando el asunto de la identidad nacional del escritor o de la generación de escritores.

Así, volviendo a la argumentación de Schneider respecto a la dificultad de considerar el concepto (o entelequia) de Contemporáneos y, sobre todo, de vanguardia a dicha generación, éste aduce que tal clasificación “proviene abundantemente de los críticos extranjeros, esencialmente de los norteamericanos, sin exceptuar a algunos nacionales” (17). Del lado contrario de esta postura se encuentran Gilberto Mendonça Teles (brasileño) y Klaus Müller-Bergh (alemán), críticos que son autores de una ambiciosa obra titulada *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y docu-*

mentos que se halla conformada por seis tomos, cuyas páginas incluyen en la nómina de autores conocidos como vanguardistas (además de los vinculados al movimiento estridentista, encabezado por Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, por hablar de los más representativos y reunidos en torno a la revista y manifiesto *Actual*) a escritores como Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo reunidos, por supuesto, en torno a la revista *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura (1928-1931)*. Es decir, hay en esta obra una equiparación, con las respectivas y obvias diferencias, entre el Estridentismo y Contemporáneos, equiparación que se relaciona con la idea de que ambos grupos implican un tipo de vanguardismo mexicano.

Al respecto, Guillermo Sheridan señala que más bien se puede hablar de “una voluntad de modernidad o, mejor, de *actualidad* (como otros contemporáneos, Cuesta se resiste a emplear el término ‘vanguardia’)” (2011: 56). Asimismo, este crítico concibe a Contemporáneos, en realidad, como “dos sub-grupos” (1985: 18) determinados por la edad. En el primer sub-grupo se hallarían “Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; y un segundo grupo formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo primero y después por Jorge Cuesta y Gilberto Owen” (18). Sheridan agrega un dato para justificar tal división; éste se refiere al “hecho que significó para toda una generación de las letras hispanoamericanas la reapertura del comercio de libros y revistas entre Europa, los Estados Unidos e Hispanoamérica” (19). Esto sugiere que la comunicación mercadológica y libresca entre estas latitudes tiene también un efecto en la influencia propiamente literaria y, de modo análogo, a la recepción crítica extranjera a la que se refiere Schneider. Dicho de otro modo, al ser Contemporáneos poseedores de un espíritu cosmopolita, la crítica (preponderantemente extranjera, refiere Schneider) se ha abocado a asociar tal cosmopolitismo con los aspectos vanguardistas. Éste estaría posibilitado, según Sheridan, por el hecho infraestructural o material del intercambio comercial del libro, lo cual supone de algún modo una influencia de ideas.

Sea de cosmopolitismo o sea de vanguardia, este afán moderno por parte de Contemporáneos queda de manifiesto en 1928 con la publicación de *Antología de la poesía mexicana moderna* realizada por Jorge Cuesta y con

un epígrafe de André Gide. Tal antología inicia con Manuel José Othón (1858-1906) y termina con Gilberto Owen (1904-1952). Fue recibida con no pocas rencillas generadas por ciertos sectores que no se sintieron representados por el grupo debido a la ausencia de ciertos autores (Juan de Dios Peza, Gutiérrez Nájera) que Cuesta intenta justificar en el prólogo y, sobre todo, por la pretensión de ser fundacionales (“Que l’un vienne à primer, il opprime; l’équilibre est rompu”, reza el epígrafe de Gide), pues la generación Contemporáneos parecería enfrentarse a la tradición. En la presentación de la mencionada antología Sheridan cita a Jorge D’Aubisson, quien afirmó: “Es una insolencia a la historia de México que estos *sensitivos* decidan quiénes son nuestros poetas y, peor aún, que ellos mismos pretendan serlo” (20). El tono peyorativo del adjetivo *sensitivos* revela, de algún modo, la perspectiva de los sectores nacionalistas con que el grupo y generación tuvo que enfrentarse. En tal adjetivo se halla implícita la noción de una ambivalencia respecto a ese momento histórico signado por la tradición y la ruptura; los *sensitivos* serían los escritores diferenciados de una literatura realista, nacionalista, tradicional o revolucionaria en el sentido de que literaria y estéticamente no fueron continuadores del proyecto ideológico de la Revolución mexicana. Un poco en ese sentido es la noción de “escritor mandarín” que Christopher Domínguez toma del crítico británico Cyril Connolly para aplicar a Contemporáneos. Un escritor sensitivo, o mandarín, sería un escritor “estilista” (Addison, Pope, Lamb, Emerson, Lytton Strachey, Woolf, Proust), frente a la “rudeza” de, por ejemplo, el Estridentismo mexicano (Domínguez 1997: 233). Asimismo, tal perfil implica una concepción de la literatura asociada al artempurismo, a la poesía pura, en suma, al esteticismo, lo cual, en un sentido general, connota un tipo de escritor como un sujeto desarraigado.

A propósito de esta clasificación, es preciso traer de nuevo a colación la postura de Schneider para quien los Contemporáneos no eran, pues, desarraigados, es decir, éstos más bien *revisaban* la tradición, lo cual implica participar de cierto historicismo, pero con una actitud distinta. Tal actitud, según la crítica aquí descrita y analizada, puede observarse en un tipo de cosmopolitismo historicista o una vanguardia mexicana. En este sentido cabe analizar cuál es la relación entre el cosmopolitismo y la vanguardia representada por Contemporáneos.

## II. *Examen de pausas* de Gilberto Owen: un caso de novela lírica “abortada” y de vanguardia matizada

Como ejemplo de obras que pueden, de algún modo tangencial, asociarse a la vanguardia mexicana, se hallan aquellas pertenecientes al género (o subgénero) denominado “novela lírica”. Y en tanto que género específicamente moderno y europeo, según Ralph Freedman, novelistas como André Gide, Virginia Woolf y Herman Hesse se abocaron a escribir narraciones de ese tipo las cuales se definirían como “género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (13). Para el crítico Darío Villanueva, por su parte, es un “*Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística personificada en un personaje emblemático, *alter ego* del autor” (14) y analiza autores en lengua española como Antonio Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés. Para Ricardo Gullón, un elemento de la novela lírica es que ésta implica cierta “ausencia de un centro estable, de un *locus* dónde cimentar el argumento” (213).

En el caso específico de la literatura mexicana, es importante mencionar la antología *La novela lírica de los Contemporáneos* (1988) de Juan Coronado, quien incluye a *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Return ticket* de Salvador Novo. En el prólogo a dicha obra, Coronado asocia el concepto de novela lírica a la función de la poesía con una actitud impetuosa y evasiva y afirma que “los Contemporáneos no fueron novelistas, no les interesaba narrar el acontecer profano de este mundo” (7) pero, paradójicamente, agrega que “los textos en prosa del ‘grupo de forajidos’ no son novelas abortadas ni meros ejercicios retóricos, como han expresado muchas voces, incluso las de ellos mismos” (7).

Es precisamente una de esas voces y expresiones la de Gilberto Owen (el último poeta de la antología firmada por Cuesta, pero el primero en la antología de Coronado), quien se refirió a uno de sus relatos, *La llama fría* (1925), como un relato que dice no recordar al agotarse la edición de aquel entonces (1979: 198), es decir, Owen parece desdeñar los alcances poético-narrativos de su texto. Tal desdén puede observarse, además, en

el poco tratamiento que ha tenido la crítica al analizar y conceptualizar dicha obra. Asimismo, es escaso el debate acerca de si *La llama fría* es una obra adherente a la novela lírica y a la vanguardia.<sup>1</sup> Es *Novela como nube*, escrita, según Guillermo Sheridan entre 1926 y 1927 (1985: 156), la obra de Owen que ha recibido más atención por parte de la crítica y, sobre todo, es evidente el consenso que la conceptualiza como una novela lírica y de vanguardia.

Ahora bien, si *La llama fría* ha recibido poca atención crítica, hay otra obra en prosa de índole narrativa que ha sido poco estudiada: *Examen de pausas*. Esto se debe acaso por el carácter complejo de la obra, acaso por los comentarios a los que alude Juan Coronado en el sentido de que los textos narrativos de Contemporáneos son “novelas abortadas”. Lo cierto es, sin embargo, que dentro de los manuscritos de Owen que se han perdido, sólo tenemos acceso a un fragmento de tal obra. En un texto de 1933 titulado “Nota autobiográfica” y que revela el descuido de Owen con sus propios textos, éste afirma que “de *Examen de pausas*, novela también perdida [se ha referido anteriormente a algunos poemas en prosa], se salvaron los primeros capítulos en una antología de la prosa mexicana moderna

---

<sup>1</sup> Para Guillermo Sheridan, “es un relato de extraordinaria factura en el que, en copia breve, se leía la cosa grande de las posibilidades de la prosa poética. El relato rompe radicalmente con todas las maneras de enfocar el género que se haya dado previamente [...] La minuciosidad evocativa, las comparaciones eternas, el regodeo analítico generan párrafos memorables, de un lustre sumamente funcional todavía hoy” (1985: 252). Para Christopher Domínguez Michael, es una mera “anodina meditación sentimental” (1994: 230); para Rosa García Gutiérrez, “difícilmente puede considerarse prosa de vanguardia. Más bien es heredera de un provincianismo que, aunque irónico, persiste en las modalidades narrativas decimonónicas” (2011: 244); para Luis Alberto Pérez resulta “la primera de las novelas líricas con las que el grupo [Contemporáneos] experimentó la prosa poética” (23). Celene García, por su parte, sí le otorga a *La llama fría* el estatus de novela de vanguardia (115). Más recientemente, Yanna Hadatty ha aventurado una hipótesis acerca del desdén crítico y el análisis de la obra: “es una obra incómoda de leer, y de eso parece dar cuenta el mayoritario silencio de la crítica. Inicia en un tono postmodernista —que José Rojas Garcidueñas ubica como más próximo a González de León que a López Velarde—, cuasi paródico de tan cercano a las imágenes y a la tópica de ese movimiento” (114). Y respecto a la trama, agrega: “parecería prometer una obra estable; claramente binaria, con un polo positivo y otro negativo. Sin embargo, en *La llama fría* predomina la ambivalencia” (115). Así, esta última consideración crítica ubicaría a esta obra en el ámbito de la novela lírica y la vanguardia. Por extensión, y de un modo acotado y específico, *Examen de pausas* —la obra analizada en el presente artículo— participa de tales elementos.

que no llegó a publicarse” (1979: 198). El texto salió a la luz en julio de 1928 en la revista *Contemporáneos*. Se incluyó después en *Poesía y prosa* (1953), edición de Josefina Procopio y, más tarde también a cargo de ella, en *Obras* de 1979.

El texto consta de cinco capítulos de apenas diez páginas en esta última edición de 1979. A diferencia de *La llama fría* y *Novela como nube*, carece de subtítulos, lo cual complica un poco su análisis e interpretación. El hecho de que sólo haya sobrevivido este fragmento implica, de entrada, un problema un poco en términos de crítica genética o de recuperación de textos perdidos a fin de trazar de una manera más completa la obra, que es a lo que se han dedicado en años recientes los críticos Celene García y Antonio Cajero en trabajos como *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*. Así, es inevitable analizar el texto como si fuera el definitivo, desde su inmanencia, o sea, desde el texto que actualmente tenemos. A manera de heurística, cabe, sin embargo, pensar o especular acerca de la pregunta de si la conceptualización crítica (aunque escasa) se vería modificada si tuviéramos acceso a la totalidad de la obra. Esta pregunta es pertinente toda vez que dicha conceptualización guarda cierta relación con el estatus del género (relato, novela, ensayo, prosa poética) y con la corriente estética (postmodernista, novela lírica, vanguardia) a la que se afiliaría dicha obra. En otras palabras, ¿cambiaría nuestra percepción del texto al grado de pensar que estamos ante una novela un poco menos “abortada” y más “lograda”? Owen, como se ha dicho, denomina a su texto como novela. Lo cierto es que es una obra compleja nutrida de distintos elementos de género literario y que, por lo tanto, resulta harto difícil de clasificar. Para Florence Olivier, *Examen de pausas* “es, sin lugar a dudas, una fábula abstracta acerca de la identidad, la voz y la imagen y no un cuento. No tiene más intriga que la reflexión en el doble sentido de la palabra. Se trata de un ensayo con apariencias de personajes, sarcástico en extremo” (292-293). La afirmación de Olivier es un tanto tajante, pues minimiza las potencialidades y aspectos narrativos del texto al reducirlo a una “fábula abstracta”.

Ante esta complejidad resultante del texto y, sobre todo, de la valoración crítica, es necesario recordar las conceptualizaciones teóricas anteriormente planteadas —Ralph Freedman, Darío Villanueva, Ricardo Gu-

llón—, que son las que convencionalmente se usan para describir y definir a tal o cual texto que parece insertarse en la hibridación genérica, léase novela lírica o de vanguardia. Al respecto, y de manera precisa respecto al periodo histórico-literario de Contemporáneos, Rosa García afirma que “la disolución de la frontera entre los géneros poético y narrativo fue el primer paso hacia la renovación, y de hecho, ‘novela lírica’ o ‘poética’ fueron términos acuñados para la nueva prosa” (2011: 256). Tal es el caso, pues, de *Examen de pausas*, obra que, al decir de Olivier como se muestra en la cita anterior, roza con el “ensayo”. Lo interesante de esta obra no es sólo que trate “acerca de la voz” (Olivier: 292-293), sino que modela o representa un tipo de voz compleja: es fondo y forma, pues *Examen de pausas* tematiza la idea de una voz (lo audible, la música, la temática sonora) como motivo poético a la vez que *da voz* a lo representado, pero a partir de una peculiar serie de alusiones y elisiones. Es, a grandes rasgos, un monólogo con bastantes disquisiciones y acrisolado de una prosa juguetona que sólo muy entre líneas deja entrever la “acción” poético-narrativa.

Así pues, tenemos que el texto inicia con una interpelación oral o de voz que produce una cierta tensión narrativa, a manera de falso *in medias res*, y que parece escapar (o distraernos) de la mera textualidad: “Y es una exageración, pobres maridos, ser a la vez coquetas y devotas, ¿no cree usted?” (Owen 1979: 187). Tal voz se ve interrumpida por el yo narrador-protagonista. “Como no me atrevo a desmentir a La Bruyère, digo que sí. Pero no basta. Ese silencio de todos significa que debo decir algo más” (1979: 187). Acaso se refiere a una sentencia tan moralista como socarrona del filósofo francés Jean de La Bruyère para así generar, en esta primera parte, una atmósfera que podría ser la de un aula de clases, como se observa al configurarse un campo semántico de espacio escolar y de estudio (“libros”, las matemáticas: “ángulo agudo”, “recto”, “obtusos”), hasta que el yo narrador cede momentáneamente su voz: “¡Cuidado con humanizarme las matemáticas! —me grita un ángel antiguo. En realidad es aquel maestro de escuela” (187). La figura de esta segunda voz (al asociarse semánticamente al título) funge como falsa pista de la trama, ya que el repentino cambio de los verbos en presente al pasado hace entender, sin embargo, que este escenario escolar funciona como una evocación de un espacio/tiempo de formación: “Era tan calvo, que las miradas se nos

iban a rayarle el cráneo, limitando las zonas de una frenología no más inexacta que la otra; las prominencias, como una tonsura en hueso vivo, misticismo; las prominencias sobre las sienes, *difamábamos*, afortunado en el juego" (187; cursivas mías). Esto implica que la obra inicia con dos tiempos (pasado y presente), y éste se mantiene más o menos constante a lo largo del texto, excepto en un punto climático de la tercera parte donde Gilberto, después de nombrar y clasificar "a las muchachas que me han gustado" (192), dice: "Elvira me dejará un pañuelo metálico, para limpiarme el rostro con mi propio rostro. Me dejará el lienzo de la Verónica" (192). Hay, además, una reflexión acerca de cómo la trama pierde su estabilidad temporal o al menos genera una percepción confusa debido a las disquisiciones entreveradas por las "acciones". Por ejemplo, después de interrumpir su propia voz, el narrador se pregunta:

¿Quién me está matando el tiempo? Este minuto no puede vivir más, ni con la manera de respiración artificial, para ahogados, que ensayo saludando a uno que acaba de entrar, ceremonioso. Mi anzuelo de sonrisas necesita el cebo de un recuerdo. Ya no recuerdo, ahora lo veo, ni de qué hablábamos. A propósito...

Elvira —era su obligación— me ha salvado. Me llama; nuestro vals va a empezar. Mi mayor caravana, señoras. Dentro de cien años yo y Fray Luis seguiremos: Como decíamos ayer... (188).

Estamos ante la concepción y, sobre todo, la estructuración narrativa del tiempo como una ilusión, distracción o mero pretexto narrativo. A pesar de tal inestabilidad temporal, y aunque la trama es mínima y desdibujada, a la luz de lo que afirma Olivier —quien la reduce a un sarcasmo en el que Gilberto, el autor-narrador-personaje, "es allí, entre otras cosas, criticado por su afición a los 'ismos' llegados a destiempo de París" (293)—, podemos considerar que el uso de los verbos en presente del indicativo le otorga al texto un carácter y tono narrativo, si bien con disquisiciones procelosas que van desde referencias literarias, filosóficas e históricas, hasta metáforas crípticas, comentarios intempestivos y un lenguaje en general que raya, en suma, en el lirismo.

Para Guillermo Sheridan, por otra parte, la trama reside en la disputa entre Gilberto y Elvira (la versión femenina de aquel), por el amor del personaje "X" (2011: 185). "Queremos amarte, X —¿Por quién substituir

esta X?" dice el narrador. Esta es una forma velada para referirse, según este mismo crítico, a otro miembro de la generación de Contemporáneos: Xavier Villaurrutia. Al respecto, es sintomático por recurrente que la letra inicial (X) la usa también Owen en un poema cuyos primeros versos rezan "Allá en mis años Poesía usaba por cifra una equis" (1979: 117) y en un poema en prosa titulado "Alusiones a X" (112). Es conocida de antemano la amistad profunda que había entre Owen y Villaurrutia, y como evidencia tenemos las cartas personales que ambos se enviaban.

En lo concreto tenemos, no obstante, que el texto se refiere de manera preponderante a una tercera persona (a Elvira) a quien Gilberto se siente unido a niveles narcisistas ("Nos avenimos demasiado, es demasiado hermana mía. Nuestro amor es un amor casi incestuoso, y es castigo bíblico no poder, no querer apartarlo. Me irrita la perfección del espejo y quisiera romperlo" [192]). Así, desde nuestro punto de vista, estamos ante una obra cuyo tema básico es, como tantas de Owen, el amor. Pero más específicamente, el tema gira en torno a las vicisitudes de un cortejo en el cual la sensibilidad y el intelecto juegan un papel fundamental al fusionarse. En pleno desdoblamiento, el narrador busca seducirla de este modo ambivalente:

—Cuídate de Gilberto —le digo, formulándolo—. Es un hombre que ama la música.

¿No lo decía? Es de él; como si siguiera yo hablando, es ella la que continua mi frase:

—Es cruel, míralo; usa ese gran diamante para engañar, de noche, a las mariposas, que prefieren su fistol a la lámpara.

Es mi pensamiento, en imágenes de fin de siglo. Y luego:

—Tiene el suficiente buen gusto para que ese diamante sea falso —termino yo, infame (193-194).

Este fragmento —que podría denominarse también como una especie de monólogo— da cuenta de un aspecto complejo de la obra, pues la voz del narrador entrevera las minucias psicológicas del cortejo amoroso a la vez que, en menor medida, narra un cruce de palabras o pensamientos entre los dos personajes. En tanto que monólogo acotado por la voz de Elvira, el narrador lleva la batuta de la mimesis que, aunque mínima, se puede

ubicar en los siguientes episodios —formulados a partir de las cinco divisiones—, con asuntos más o menos identificables: en el primero se hallan el yo narrador (Gilberto, desdoblado) y la tercera persona (Elvira, su alma gemela), en un lugar público donde se encuentran con otros personajes ambientales (por ejemplo, “la señora García”) para, en el segundo episodio, adentrarse a un baile (un vals) con música en vivo y así metaforizarse en una especie de viaje (Puebla, Veracruz). En el tercer y cuarto episodio, la pareja baila y vive mental e intensamente su idilio. En el quinto episodio el baile y la música terminan y se da una total fusión del yo narrador y Elvira para ser un “nosotros”.

Después de esto, la trama queda suspendida, pues, como se sabe, sólo tenemos acceso a un fragmento de la obra total. Sin embargo, cabe resaltar que, en el ámbito de lo crítico y lo conceptual, un aspecto hace del texto una obra algo más que una narración de corte sentimental. Tenemos que como parte de la serie de representaciones de diálogos “reales” o mentales, el narrador afirma en el primer episodio: “—A propósito... empiezo. No sé nada, pero todos están esperando mi discurso. Me veo como esos críticos que escriben: ‘Abriendo al azar el libro’ y se ponen a buscar durante muchas horas la página en que desean abrirlo al azar” (188). En esta afirmación hay un juego narrativo, una suerte de ludismo libresco, pues estamos ante la perspectiva irónica de que el narrador se convierte en crítico, o bien, en potencial lector crítico de su propia obra. Asimismo, el punto cúspide de este elemento ambiguo e inestable puede observarse en la última parte del texto: “¿Lo habré dicho en voz alta? Ya está hablando Elvira”. Y es cuando el narrador, acaso desdoblado o, bien, Elvira —pues éstos se constituyen más adelante como un solo ente— contesta: “—Me gustaría amar a un hombre nocturno, con el sentido, aún, de la vehemencia. A Gilberto, por ejemplo...” (196). Estos últimos dos pasajes revelan la metaficción, acaso formulación autobiográfica, la conformación del *alter ego* por parte del autor, desdoblamiento poético-narrativo de Gilberto Owen, elementos que, de una forma compleja, contribuyen a la hibridez genérica de *Examen de pausas*, hibridez que aglutina aspectos de novela lírica a la vez que juega con los elementos propios de una cierta vanguardia mexicana en versión de uno de los representantes de Contemporáneos.

Al analizar esta obra y de manera panorámica este periodo histórico-literario, es pertinente pensar en ciertos conceptos teóricos para ubicar el estatus del género poético-narrativo de *Examen de pausas* y, por ende, la significación de tal estética y de la generación a la que pertenece dicha obra o texto. Uno de los tales recursos teóricos podría ser el uso de ciertas herramientas provistas por la disciplina denominada como análisis del discurso, la cual alumbraría potencialmente los aspectos que enmarcan a la poética-narrativa oweniana. La elección del análisis del discurso como recurso teórico se fundamenta en el hecho de que la obra *Examen de pausas* comporta cierta heterogeneidad de discursos o modalidades híbridas de ellos que, en tanto que tal, escapan a la clasificación unívoca del texto como perteneciente a un género o subgénero narrativo. Asimismo, la utilización de esta herramienta fungiría como un instrumento que ubique las relaciones discursivas y textuales que en *Examen de pausas*, obra por demás compleja y peculiar, coexisten.

A partir de esta premisa a manera de presupuesto teórico, tenemos que Renato Prada define el discurso y lo distingue del texto con base en estas conceptualizaciones:

El discurso, o mejor, los discursos funcionan como “parcelas” del intercambio comunicativo en el *continuum* que es la cultura. Mientras que la instancia *textual* (el texto) corresponde a una postura manipuladora o metaoperativa en relación con el discurso, el cual, bajo esta óptica, se convierte en un conjunto virtual de tipos o clases discursivas, esta actitud refleja, volcada sobre los discursos, constituye su correspondiente unidad abstracta, el texto (44).

Al decir de Prada, la cultura produce discursos, los cuales a su vez producen o enmarcan textos. Asimismo, los textos configuran (como en un fenómeno de segundo orden) diferentes discursos. Así, según esta concepción, hay una constante dialéctica entre discurso-texto y texto-discurso. De un modo similar, aunque más específico, Teun van Dijk provee también una definición de discurso y de texto:

Un discurso es una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión. [...] Empíricamente, se determina el tipo de discurso según varios criterios, tales como la continuidad de emisión o de hablante (o de hablantes, en una conversación) y la coherencia interpretada semántica

y pragmáticamente, según se asigne por los usuarios de la lengua. Por consiguiente, en un discurso normalmente ocurren errores gramaticales, iniciativas falsas, incoherencia parcial, etc. Un texto, por otra parte, es más abstracto, un constructo teórico de los varios componentes analizados en la gramática de los estudios discursivos. No sólo tiene una estructura “gramatical”, sino también estilística, retórica, esquemática (narrativa, por ejemplo) (20-21).

En términos generales, según estas dos perspectivas (Prada y Dijk), el discurso tiende a ser más concreto que el texto. Si aquél es ubicable a partir de cierta unidad o coherencia, el texto, por su parte, se halla situado o disperso en un marco más amplio. Dicho de otra manera, el discurso parecería nutrirse más de —*mutatis mutandis*— aspectos lingüísticos que inciden en el nivel micro y el texto tiende a relacionar con aspectos estructurales que inciden en el nivel macro. El discurso estaría, así, configurado en un *qué* habla a un *quién* y, sobre todo, el *cómo* se habla. Un poco a la manera de la concepción del lingüista Ferdinand de Saussure, el discurso es, pues, el habla en tanto que tal, es decir, su actuación, mientras que el texto funciona como un sistema que determina u orienta las distintas hablas de los discursos. Y más allá de todo esto figura, según Renato Prada, la cultura como campo del “intercambio comunicativo”.

En este marco, y para pensar en la dimensión del discurso narrativo literario que nos atañe en este artículo, cabe señalar que éste tiene como antecedente a la lengua (Prada: 49). Pero, como se sabe, el discurso narrativo literario tiene el adjetivo “artístico”, es decir, busca superar el mero nivel comunicativo, el práctico, el de la vida común, para situarse en el ámbito de lo expresivo. Ante esto, Prada agrega que el discurso artístico sería “un acto del habla que la pragmática llama ritual” (49). Aún más, a partir de la era moderna las prácticas discursivas de los autores han tendido a comportar algunas modificaciones narrativas, como observa el mismo teórico anteriormente citado:

El tipo de discurso narrativo-literario actual nos ofrece mayor complicación que la narración tipo fábula o novela de aventuras más o menos estereotipada, pues la práctica analítica e interpretativa académica debe enfrentarse con textos más refinados que introducen explícitamente, además, otras instancias, componentes integrativos en la estructuración tanto del sentido como de la significación: la instancia pragmática y discursiva. Así, tenemos discursos na-

rrativo-literarios que no sólo cuentan un suceso, sino que relatan cómo *alguien* (un narrador explícito) cuenta un suceso a *otro* (narratario explícito); además, desde Diderot, pasando por Pirandello, uno de los mecanismos predilectos de la estructuración del sentido y su correspondiente significación radica precisamente en el mecanismo lúdico de la confusión intencional de la instancia narrativa con la pragmática: el narrador interpelado por el personaje o, como ocurre en algunos textos de Juan Vicente Melo, el narrador comprometido del nivel diegético sin abandonar su condición de tal (55).

Esta “mayor complicación” se traduce —en el caso de la obra de Owen que nos ocupa— en una suerte de exacerbación del tono introspectivo y lúdico con que el narrador (o la instancia narrativa) logra desdoblarse, pues, como se ha expuesto, *Examen de pausas* presenta una serie de elucubraciones que, aun siendo un monólogo (y en algunas partes, un monodialogo), a partir de las cuales el discurso del narrador parece interactuar mentalmente con los estímulos o expectativas de los demás personajes. A partir de esto, el narrador (desdoblado en la entidad de Gilberto como personaje, presumiblemente un *alter ego* del autor) es, ante todo, un fluido de voces que le otorgan al texto un carácter tan ligero como parsimonioso, es decir, inestable, un vaivén de percepciones, ideas y sensaciones. No es, así, la sola refinación el aspecto a resaltar, sino la acumulación de sentidos y significaciones con que los discursos y el texto se refractan mutua y continuamente. El narrador relata y actúa su interacción con los demás personajes y va desarrollándose, más o menos dibujada, la trama.

Volviendo un poco a lo señalado por la crítica, y para articularlo con la anterior cita de Prada, se ha dicho que, para Florence Oliver, *Examen de pausas* es una “fábula abstracta”. Cabe decir que, por una parte, no es, obviamente, una fábula estereotipada, sino de carácter lírico y vanguardista, es decir, hay una relativa disolución de las tensiones típicas no sólo de un relato convencional o realista, sino del desarrollo de la trama en la cual el narrador cumple una función poética. Lo cual no obsta para que, por otra parte, la obra no cumpla con su función narrativa. No hay, como en lo descrito por Prada, una confusión en el sentido estricto: el texto se presenta de modo relativamente lineal, pero es el discurso el que tiende a generar un efecto de confusión, pues el narrador modela diversas modalidades temáticas y, por ende, en el proceso de significación. Asimismo, el

discurso narrativo-literario de esta obra sugiere, de manera constante, interrupciones (o, como reza el título, pausas) que desde el inicio constituyen un motor para la reflexión. De ahí que, para Olivier, además de “fábula abstracta”, esta obra es también un “ensayo con apariencias de personajes”. Tales interrupciones o interpelaciones por parte de los personajes inician el texto y dan pie a una respuesta que se convierte en una disquisición, elucubración y “acción” por parte del narrador-personaje:

...y es una exageración, pobres maridos, ser a la vez coquetas y devotas, ¿no cree usted?

Como no me atrevo a desmentir a La Bruyère, digo que sí. Pero no basta. Ese silencio de todos significa que decir algo más. Luego que, si apoyo con mucho énfasis las opiniones de esa señora, van a creer que empiezo a enamorarme de ella. Es casi una confesión y, desde luego, un sistema. No me siento con voluntad para ser misógino toda mi vida. Aprobaré mejor a la señora de la casa, tan moderada en sus vestidos, en sus opiniones, en sus adulterios. Pero ¿quién tiene mi voz? La oigo sonar, como en un espejo, en aquel rincón (1979: 187).

A partir de tales interpelaciones, el discurso fluye, adquiriendo así una serie de matices que van configurando el texto. O viceversa, la obra funciona en torno a partir de la dialéctica discurso-texto y texto-discurso. Ante este esquema, cabe la pregunta fundamental: ¿cuál es el discurso (o los discursos) que configuran el texto implicado en *Examen de pausas* de Gilberto Owen? ¿Cuál es el texto general que implica a todos los discursos subyacentes en dicha obra? Para responder a esta pregunta atendamos nuevamente lo que Renato Prada plantea acerca de la caracterización de los discursos, quien afirma que, en el habla cotidiana y como parte de la concepción del discurso como material constructivo, existen tres tipos: “el pedagógico, el metalingüístico y el científico” (55). Es decir, el discurso puede presentarse como un instrumento didáctico, como un síntoma de la lengua y como una vía de conocimiento. Prada afirma que, como una subdivisión de estos tres enfoques, la narrativa contemporánea (o sea, de mediados del siglo xx y pone ejemplos como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Noé Jitrik, Julieta Campos y John Barth) hace uso de un discurso metadiscursivo, es decir, es un discurso-objeto. Es, bajo esta lógica, un habla que habla sobre sí misma. Y como se ha mostrado,

*Examen de pausas* es un ejemplo por antonomasia de tal tipo de discurso, pues pretende constantemente narrar al mismo tiempo que refiere el acto de narrar. Sin embargo, aunado a esto, lo complejo es que también tiende a incorporar distintas modalidades de discursos como los mencionados, configurando así un texto con distintos grados o niveles según avanza la narración.

Anteriormente, se ha establecido la serie de cuatro episodios que constituyen la trama del texto. Cabe traer a colación tal serie de episodios, a fin de describir y conceptualizar cómo es que el texto va desplegando —a través de la voz organizadora del narrador— sus respectivos discursos:

1) En el primer episodio, el narrador-personaje sugiere un ambiente que articula dos espacios y, por ende, dos discursos: un espacio social —pues los personajes se encuentran a punto de entrar a un baile—. Tanto Gilberto como Elvira tienen una jerga académica y un tanto libresco. Al respecto, se ha mencionado ya cómo es que el texto comienza *in medias res* con una voz ajena, que más adelante el narrador aclarará que “en realidad es aquel maestro de escuela” (1979: 187). A propósito de este discurso libresco y metaliterario, continúa una alusión con la que Gilberto Owen (*alter ego* y personaje desdoblado) revela su intencionalidad autoral al afirmar: “Le descubriré que existen los pájaros, los minuetos, la poesía pura. La voy a hacer temblar con el temblor de orden místico que sobrecoge a los profanos cuando oyen hablar del espacio de cuatro dimensiones” (188). Por una parte, la alusión a “la poesía pura” es una referencia a un ensayo que el mismo Owen había escrito un año antes (1927) del relato. El ensayo se titula “Poesía —¿pura?— plena. Ejemplo y sugestión”, y en este texto el autor establece una mediación entre la poesía pura (Henri Bremond, Stéphane Mallarmé, Juan Ramón Jiménez) y lo que él denomina como “poesía plena”, es decir, teoriza acerca de la poesía en general, así como de su obra personal.<sup>2</sup> Owen descrece de una total poesía pura, de modo

---

<sup>2</sup> Al respecto de este tema, véase: Anthony Stanton. “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura en México”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994. 27-44. Y para un análisis específico del ensayo de Owen, véase: Luis A. López-Soto. “Gilberto Owen: de la poesía pura a la poesía plena”, en *Hispanic Review*, vol. XC (2022): 405-422.

que acuña la noción de poesía plena, la cual implica una mediación entre forma y contenido, aunque de alguna manera tácita sigue observando con deferencia el aspecto formal del arte poético. Esto es importante, toda vez que da cuenta de cómo Owen valora las vanguardias y cómo intenta dialogar con ellas. Asimismo, esta alusión tematiza el papel del artista en aquel periodo histórico-literario en el que las vanguardias europeas implican de modo potencial una influencia notable, lo cual supone a su vez una respuesta por parte de los poetas mexicanos. Es decir, el narrador muestra su conocimiento de la poesía pura acaso con una intención de alarde, aunque irónico. Asimismo, la segunda parte de la cita anterior incide en el aspecto de cómo los conocimientos de la física —muy en boga a principios del siglo xx (“espacio de cuatro dimensiones”)— forma parte también de esa estrategia de alarde en que el discurso pretende seducir “mentalmente” a los personajes. Tal estrategia se sirve, a su vez, de elementos conceptuales como “lo místico” y “lo profano”, lo cual connota un carácter religioso. Y así, el episodio termina con la mención de una figura histórica, religiosa y literaria al afirmar: “Dentro de cien años yo y Fray Luis seguiremos: Como decíamos ayer...” (188).

2) En el segundo episodio, la atmósfera generada por el narrador configura la imagen de un viaje. Esta instancia temática se construye a partir de la idea de que los personajes están a punto de ingresar a un baile tan físico como mental. “Si partir es, todavía, morir un poco, muero, al separarme de este grupo, tres centésimos de segundo: por la señora García, por la dueña de la casa y por los anteojos de ese señor. El primer paso es, tan difícil, decisivo al atravesar un salón” (189). Este inicio de episodio da pie a una especie de exploración: como motivo, la música es el vehículo lírico a través del cual se evocan las ciudades (“Puebla”, “Veracruz”), los ecosistemas (“alta mar”), de aventuras (“naufragios”). Las referencias literarias y librecas se ausentan, y el discurso adquiere un tono lúdico que tiene como fin cristalizar al sujeto amado:

Ahora, si tropezara... Mil veces preferible un naufragio. Nadie se reiría, y Elvira tal vez lloraría un poco. Si yo fuera Secretario de Estado nadie osaría tampoco reírse. Ese caballero correría a arreglar la alfombra, culpando del accidente a una arruga imaginaria. Si yo supiera jugar al tennis, el Ministro sería mi amigo, me bastaría con el ajedrez para ganarme la confianza del Oficial Mayor; pero

como sólo practico el juego del arte, tendré que conformarme con la amistad de las muchachas muy demodadas, como Elvira (190).

Sólo de manera sutil el narrador-personaje señala su vocación literaria, la cual funciona como contraste del resto de oficios y habilidades que se mencionan en la cita anterior. Más adelante, esta sutileza y ausencia de referencias literarias, librescas y, sobre todo, de elementos metaficticios, tiene, sin embargo, un punto de inflexión: “Nadie me hará creer nunca que no es un monólogo lo que hablamos Elvira y yo” (190). En cierto sentido, este momento es la fusión del discurso metaliterario y la reflexión o, bien, definición del subgénero al que pertenece el texto. Es decir, es la fusión del discurso y del texto. Como se ha mencionado, *Examen de pausas* adopta el monólogo como estructura y forma narrativas. Se ha mencionado también el carácter “monodialógico” del texto, es decir, la simulación del narrador en la cual se articula éste con la voz de la coprotagonista (Elvira). Y como parte del idilio o como fusión identitaria, el tema de la música (es decir, la jerga musical) se convierte en el tema de la métrica en la poesía, cerrando el episodio con la sugerencia de que la fusión tiene su respectiva contraparte, es decir, la desunión:

Junto a ella me siento verso de la misma estrofa. Pero un verso que participara a la vez de las cualidades del regular y del libre. Somos unidades silábicas iguales, pero somos también, por nuestro significado, entidades completas independientes. En fin, que no puedo ahora explicarme esto; acaso luego. Ahora se trata de no parecer asombrado de que me haya llamado, de no demostrarle ninguna gratitud por su oportunidad. La gratitud es algo que separa, y yo no quiero todavía alejarme de ella (190).

Esta última parte se conforma por tres secciones que ejemplifican la aglutinación de sentidos discursivos en un mismo párrafo, el cual deviene, como se ha dicho, en un momento angular: la primera apela a la idea de versos como metáforas e imágenes que funcionan como los vínculos consonantes y disonantes de los protagonistas. En la segunda (“En fin, que no puedo explicarme esto; acaso luego. Ahora se trata de no parecer asombrado de que me haya llamado”), el enfoque del discurso cambia, tornándose más pragmático al llamar la atención sobre un aspecto de la trama, es

decir, las vicisitudes de la relación amorosa. La tercera parte cumple una función traductora de las metáforas iniciales del párrafo: los versos (“regulares” y “libres”) se transmutan en la llana afirmación “Y yo no quiero todavía alejarme de ella”.

3 y 4) En el tercer y cuarto episodio la trama se desarrolla en el ambiente propiciado por el baile, a partir de un discurso tan idílico como “activo”, en el sentido de que el texto despliega de manera explícita ciertos diálogos con Elvira (“Cuídate de Gilberto —le digo, formulándolo—. Es un hombre que ama la música”), los cuales revelan el tono lírico de la interacción de los coprotagonistas, así como repite algunos elementos ya presentes en los episodios anteriores: referencias autobiográficas (*alter ego* y desdoblamiento) y metaliterarias. Así, por ejemplo, hay una sección donde el narrador enlista una serie que él llama “manías, pequeñas supersticiones” (191):

De mis profesores tengo este vicio de abstraerme, de no escuchar lo que los otros dicen, o de escucharlo a medias, y de hablar a solas, de pronto, sabiendo perfectamente que nadie me oye, como a ellos en la cátedra. [...]

De mi amigo el químico me ha quedado esa necesidad de análisis que, cuando saboreo un coctel, lo descompone en mi boca, como un prisma de los sabores, dándome distinto el de cada licor. [...]

De los personajes de Mac Orlan he aprendido a roerme las uñas (191).

El primer pasaje de la lista recuerda al ambiente escolar con el que inicia el texto, pues el narrador ya ha mencionado “a aquel maestro de escuela” (187). Y de un modo más profundo, la sección incide en el estatus de toda la obra: al ser protagonista de un monólogo (“este vicio de abstraerme, de no escuchar lo que dicen, o de escucharlo a medias, y de hablar a solas”) que relata ciertos eventos algo difusos, el narrador pretende alegorizar o encarnar la naturaleza global de *Examen de pausas*. Es decir, el narrador-personaje-estudiante se abstrae, realiza pausas, discurre, interactúa y dialoga con Elvira, siempre todo bajo la lógica de extender una “cátedra” imaginaria, un soliloquio cuyo motor es un lirismo interrumpido por “acciones”. O bien, la trama minimalista, como se ha dicho, se entretiene por periodos de expresión poética.

El segundo pasaje de la lista tiene un carácter autobiográfico, pues con “mi amigo el químico” se refiere a Jorge Cuesta, quien, como se sabe, era

de profesión químico. El epíteto es revelador no sólo por el asunto autobiográfico sino porque arroja luz acerca de la indagación intelectual con propósitos poéticos. Un espíritu analítico como el de Cuesta tuvo gran influencia en Owen. “Encuentros con Jorge Cuesta” es una especie de ensayo-testimonio que Owen escribió a propósito de su diálogo con su amigo de generación literaria y a través del cual se pueden observar ciertas reflexiones acerca de la lógica poética, además de menciones a Villaurrutia. En tal ensayo se incluye un poema escrito por Cuesta y dedicado a Owen:

Entonces descubrió la Ley de Owen  
—como guarda secreto el estudio  
ninguno la menciona con su nombre—:

“Cuando el aire es homogéneo y casi rígido  
y las cosas que envuelve no están entremezcladas,  
el paisaje no es un estado del alma  
sino un sistema de coordenadas” (243).

El poema se titula “Retrato de Gilberto Owen” y está abocado precisamente a analizar la poética oweniana: la premisa de que ésta supera un enfoque romántico (paisajista, modernista) para ser una noción más compleja de elementos geométricos. Después de citar el poema, Owen hace un ejercicio de proyección y le atribuye a Cuesta la misma lógica poética que éste interpreta en él, convirtiéndose todo esto en un juego de espejos: si en *Examen de pausas* Owen habla de “un prisma de los sabores, dándome distinto el de cada licor”, Cuesta en su “Retrato” habla de “un sistema de coordenadas”. Así, esta relación amistosa es un intercambio intelectual. Y en el caso de *Examen de pausas*, es una alusión autobiográfica que forma parte de una serie de discursos aglutinantes.

El cuarto episodio inicia con un pasaje que sintetiza gran parte del espíritu discursivo del texto y que se relaciona con la función vanguardista o no de la obra en particular de Owen:

Este vals tiene que ser viejo. En cuanto logro aprender de memoria la letra de una canción, comprendo que ha pasado de moda. Igual en esto a ese rival mío, el poeta Gilberto. Atento siempre a la poesía francesa, comienza a ensayar un ismo cualquiera cuando en París ha sido aceptado hasta por el *Mercure de Fran-*

ce, y no habla ya nadie de él. Va a necesitar que le envíen por cable los nuevos poemas. Me satisface saber, así, que se arruinará sin remedio (1979: 192).

No sin un toque de humor, en esta cita se observa el punto neurálgico de un texto como *Examen de pausas* que despliega distintos discursos y uno de ellos es el de una voz autoconsciente que pretende incorporar los elementos de las vanguardias o modas europeas (“los ismos”) sin poder alcanzarlos. Como se ha dicho, Florence Olivier reduce la trama a este aspecto. Desde nuestra perspectiva, sin embargo, este inicio de episodio más bien tensiona las relaciones entre texto y discurso, al poner en relieve los contenidos (amor, poesía, metaliteratura, autobiografía) y las formas (monólogo, relato, fábula, ensayo) que el texto despliega a través de las modalidades del discurso. En este caso, *Examen de pausas* es un texto (el fragmento de una obra perdida, como se ha dicho) que ironiza acerca de las formas vanguardistas a la vez que tematiza dicha pretensión.

5) En el quinto y último episodio el texto no muestra de un modo tajante alguna variación discursiva respecto a los anteriores episodios. Más bien parece hacer una síntesis de los elementos que lo precedieron: el ambiente del baile y de la música en que los personajes se encuentran posibilita una unión más plena entre éstos; surge otra referencia autobiográfica que alude, o parece aludir, según Guillermo Sheridan, a Xavier Villaurrutia. Es menester citar enteramente tal pasaje, pues arroja algunos datos y claves que permiten hacer algunas reflexiones no sólo de *Examen de pausas*, sino de otros aspectos de la obra de Owen:

Queremos amarte, X.—¿Por quién substituir esta X? Estamos vacíos desde que, ya no habitantes de la casa, más que eso, la casa misma, nos hemos hecho, idénticos, copiándonos con perfección fotográfica, la pared frente a la pared, techo y piso, aristas paralelas, rincón y rincón, iguales y, sin embargo, tan opuestos.

Nos llamamos lo mismo, y nos rechazamos. Vamos a buscar el otro polo. Yo, sobre su hombro, voy a coquetear con la señora García. No, sería una horrible traición al siglo veinte; no, aunque ahora me sienta excesivamente romántico. Además, sería apartarme de un incesto para caer en otro mayor. A la señora García le debo algo así como la vida, en cierto sentido.

En el principio era mi instinto, enteramente, científicamente aislado por un caos de amnesia, el que Freud quiere apartar de sobre los años infantiles.

Y mi instinto estaría chupándose el dedo, narcisismo prehistórico que luego ha evolucionado hasta la manía de hacer relatos autobiográficos y enamorarme de todas las fuentes. Aquí entra también la señora García como culpable, porque un sábado, en la doctrina, dijo distraída un *fiat lux* narrativo que yo interpreté en imperativo, dirigido a mí, y por mis malas calificaciones en lengua nacional la luz se hizo (195-196).

La unión simbiótica de la pareja tiene un efecto pendular: la contrariedad (es decir, la idea de polaridad) convierte la narración en un discurrir acerca de la formación del sujeto: el tema del “incesto” (simbólico, alegórico, filosófico, etcétera), la infancia en perspectiva, la conciencia del *Bildungsroman*, la autorreferencialización del autor como recurso estructural y discursivo, la apelación a Freud como discurso de saber —en esa época el psicoanálisis se postulaba como ciencia— a manera de parodia. Más allá de Freud, la mención del incesto resulta aquí sintomática de cómo Owen entiende y representa ciertos vínculos amorosos. A la luz de la cita, este “incesto” es de segundo orden: si Elvira es su “hermana”, la señora García es su “madre”, digamos, escolar y espiritual, pues es su maestra de “doctrina”, es decir, la catequista, lo cual genera un tipo de discurso que se torna tan teológico como escolar (“fiat lux”, “malas calificaciones”). En *La llama fría* Owen plantea una situación análoga en la que el protagonista (el mismo Owen) tiene un reencuentro imaginario con su “maestra de doctrina” (Ernestina) de la cual había estado enamorado desde su infancia. Esta relación no es de naturaleza incestuosa, pero presupone la diferencia de edad como elemento transgresor en las relaciones socialmente aceptadas.<sup>3</sup>

Así, de un modo sintético, y como prefigurando el desenlace del quinto episodio, este pasaje muestra cómo el texto aglutina diversos discursos a partir de una lógica construida, como reza el título, a partir de pausas: los discursos son, pues, las pausas del texto cuyo fragmento es la obra (relato, fábula, ensayo, novela) *Examen de pausas*.

---

<sup>3</sup> En su biografía intelectual sobre Owen, Vicente Quirarte anota el aspecto del incesto (130) al referirse a uno de los grandes poemas de aquél: *Libro de Ruth*. Para un análisis desde esta perspectiva específica, véase: Luis A. López-Soto. “El símbolo como máscara incestuosa: literalidad y alegoría en *Libro de Ruth* de Gilberto Owen. Apuntes para un estado de la crítica”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XLVIII, (2022): 309-328.

## Conclusión

Después de esta descripción y análisis del fenómeno histórico-literario denominado Contemporáneos y del caso específico de la obra *Examen de pausas* de Gilberto Owen, se puede decir que hay una serie de datos para anotar ciertos elementos concluyentes.

En el primer apartado se ha hecho un apunte acerca del debate de la crítica en torno a la idea de Contemporáneos como grupo, generación o entelequia, lo cual se relaciona de algún modo con la noción de si el “grupo sin grupo” participa de las vanguardias. Amén de la crítica ya esbozada, es nuestra postura que, en efecto, a la luz del discurso y el texto plasmados en *Examen de pausas*, cuya hibridez genérica es por demás evidente, sí se puede postular que lo que pretende Owen es una vanguardia, mas es una vanguardia matizada.

Si las novelas de los Contemporáneos son novelas abortadas, la vanguardia oweniana es una vanguardia matizada y constituida por lo que, a lo largo del segundo apartado, se ha propuesto: Owen nos permite vislumbrar un texto heterogéneo con un discurso irónico y multiforme. No hay, de este modo, una ruptura total con la tradición, pero tampoco hay un mero historicismo, ni el afán de contar una historia. Si el texto de Owen tiene un pie en el relato, en realidad se “distrae” con la poesía o, como se ha observado, en la novela lírica; si su discurso es ilustrado, libresco, metaliterario, en realidad es más bien una actitud lúdica. La vanguardia matizada de Owen se presenta, en *Examen de pausas*, como una imagen acotada de los Contemporáneos, quienes, sabiéndose mexicanos, pretendían cierto cosmopolitismo. La noción de texto es, así, la idea de que Owen escribió una obra que pretende romper con ciertos moldes a la hora de narrar historias; la noción de discurso sería la idea de que tal obra es, ante todo, una actitud que, con el lenguaje en mano, pretende jugar a hacer literatura. En el intersticio de estas dos nociones se halla *Examen de pausas*.

## Bibliografía

- BRUSHWOOD, JOHN. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Trad. Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- CARBALLO, EMMANUEL. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño / Secretaría de Educación Pública, 1986.
- CAJERO, ANTONIO. "Traducción y mediación: la obra dispersa de Gilberto Owen", en *Literatura Mexicana*, XXV-2 (2014): 25-47.
- CORONADO, JUAN. *La novela lírica de los Contemporáneos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- CUESTA, JORGE. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentación de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1985.
- DIJK, TEUN VAN. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1980.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. "Los hijos de Ixión", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.). *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994. 225-236.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*. México: Era, 1997.
- FORSTER, MERLIN. *Los Contemporáneos, 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Andrea, 1964.
- FREEDMAN, RALPH. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona Editores, 1972.
- FREGOSO SÁNCHEZ, SERGIO. "Novelas en las que no pasa nada. Los Contemporáneos y la definición de la narrativa en el México posrevolucionario", en María Dolores Pérez Padilla (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana*. México: Universidad de Guadalajara, 1986. 35-57.
- GARCÍA A., CELENE. "Pablo Palacio y Gilberto Owen: la novela de vanguardia", en *Guaragua*, vol. XIV (2010): 115-132.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. "Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos", en Gustavo Jiménez, Gabriel M. Enríquez et al. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2011. 237-272.
- GONZÁLEZ, ANA. "La vanguardia de los Contemporáneos, una estética de la dilación", en *Literatura Mexicana*, XXXIII-1 (2022): 149-177.
- GULLÓN, RICARDO. *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna española (1885-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- HADATTY MORA, YANNA. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- MENDONÇA, GILBERTO y KLAUS MÜLLER. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

- OLIVIER, FLORENCE. "La prosa a tientas o la tentación de la prosa", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.). *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994. 289-296.
- ORTEGA HILARIO, JOSÉ. *La personalidad poética de Gilberto Owen*. Tesis doctoral. Austin: Universidad de Texas, 1988.
- OWEN, GILBERTO. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- OWEN, GILBERTO. *Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*. Edición, selección y prólogo de Celene García y Antonio Cajero. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Porrúa, 2009.
- PÉREZ, LUIS ALBERTO. *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un Contemporáneo*. México: Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2011.
- PRADA, RENATO. "Análisis y/o interpretación del texto narrativo-literario", en *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, vol. 1-2 (1983): 43-56.
- QUIRARTE, VICENTE. *Invitación a Gilberto Owen*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, DANIEL. "'Buscando desde mañana hasta el último día recordado': Gilberto Owen y su naufragio en la poesía", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. XCIII-XCIV (2017-2018): 337-361.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.). *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994. 15-20.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- VARGAS, MARGARITA. "Las novelas de Contemporáneos como 'textos de goce'", en *Hispania*, vol. LXIII (1986): 40-44.
- VERANI HUGO J. "Las vanguardias literarias en Hispanoamericana", en Saúl Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 9-41.
- VILLANUEVA, DARÍO. *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1983.

---

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

Es licenciado en literaturas hispánicas, maestro en literatura y doctor en Humanidades. Actualmente es profesor-investigador del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONAHCYT. Líneas de investigación: poesía mexicana de la primera mitad del siglo xx y semiótica literaria. Su publicación más reciente es "La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz", en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. XLIX, (2023): 1-16.