

Gilberto Owen, retablos como nubes

YANNA HADATTY MORA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Estos *exvotos*, que se conocen generalmente con el nombre de retablos [...], son pinturas esencialmente anecdóticas y están ejecutadas en una forma perfectamente comprensible.

Dr. Atl

Publicada por primera ocasión hacia mediados de 1925 como “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, *La llama fría* es la primera incursión literaria de Gilberto Owen, quien tenía entonces 21 años; y resulta al mismo tiempo la única obra de los posteriormente llamados “Contemporáneos” incluida en esta colección de la modernidad narrativa mexicana que dirigió Carlos Noriega Hope de 1922 a 1925.¹ La otra narración de Owen, que generalmente se estudia como obra acabada, *Novela como nube*, se publicó en la editorial Cvltvra, en 1928.²

La llama fría es una obra incómoda de leer, y eso parece reflejarse en el mayoritario silencio de la crítica. Inicia en un tono postmodernista

¹ Habría que recordar que es en la misma colección donde se publica “La Srta. Etc.” de Arqueles Vela, en 1922, actualmente considerada la primera narración de vanguardia hispanoamericana.

² Con portada *art nouveau* de Duhart, anota Francisco Monterde (1969: 10). Recordemos las palabras con que Noriega Hope saluda el nuevo espacio periódico: “Un verdadero esfuerzo significa para *El Universal Ilustrado* esta nueva sección. No se escapará a nuestros lectores que el hecho de conseguir cada semana una novela corta de autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario [...]. Estamos seguros de que esta nueva sección del ‘Magazín Nacional’ agradará a nuestros lectores, porque es el exponente de nuestros esfuerzos sinceros en pro de la nueva literatura patria” (10).

—que José Rojas Garcidueñas (1954: 15) ubica como más próximo a González León que a López Velarde—, cuasi paródico, de tan cercano, a las imágenes y la tópica de ese movimiento. Se dirige en segunda persona a “Ernestina, la beata”, encarnación de lo doméstico, provinciano y recoleto, y enseguida leemos: “limpia muchacha de mi tierra”, “el azoro perpetuo presidía tus menores acciones”, “Si siempre andabas de puntillas por no dejar de oír la gota pertinaz que caía, filtrándose, del pilón oloroso a la gran tinaja” (Owen, 1969: 240).

Tras la remembranza de infancia, el narrador protagonista regresa a la querencia hecho un hombre robusto; ha estudiado en la capital o, como dice Ernestina, se ha ido a “ese” México (Owen, 1969: 241). Al parecer, lo que más le importa es reencontrarse con su ex vecina, años mayor que él, de la cual estuvo enamorado sin saberlo cuando niño y a quien, como espectador de cine, reconoce ahora en la simpática, aunque poco glamorosa, actriz Zasu Pitts. A su regreso, la halla entrada en años, embarnecida, desencantada para siempre de los hombres. A través de este desencanto amoroso del presente, la aproximación de los caracteres parece transformarse —desde una lectura metaficticia— en confrontación de lo regional (lo rural *vs.* lo urbano), y aun de lo estético (lo postmodernista frente a lo vanguardista). Ernestina es la aldea y es la poética postmodernista, mientras el narrador es lo urbano y la vanguardia.

Esta sinopsis parece corresponder a una obra estable y binaria, pero en *La llama fría* predomina la hibridez, empezando por los cuatro subtítulos: “Ernestina, la beata”, “Intermedio deportivo”, “Elegía de las glándulas de mono” y “Fotografía desenfocada”; salvo el primero, estos subtítulos se refieren al ámbito de lo moderno (deporte, experimentos científicos, fotografía). Porque una vez planteada la relación de desencuentro con Ernestina y evidenciadas las trayectorias divergentes de ambos personajes, el protagonista deja de narrar y se dedica a fantasear, en entresueños, con un imaginario, también moderno (quizá de *set* cinematográfico), en el que se entremezclan el científico ruso Voronoff,³ submarinos, *reporters*,

³ Eugenio Voronoff es el polémico médico ruso, en boga a principios de siglo, famoso por el tratamiento del injerto de las glándulas de mono para procurar el rejuvenecimiento sexual masculino, que dio tema a muchas películas de la época.

Europeos bailando danzas africanas y el rejuvenecimiento milagroso de Ernestina, personaje central de este “musical onírico”.

1. De acuerdo con la definición de Rosa María Sánchez Lara, el retablo es

una pintura anecdótica que se ofrece como símbolo de devoción y agradecimiento a un santo, virgen o figura sacra a quien se atribuye un milagro (generalmente se realiza al óleo sobre lámina; sus dimensiones son variables...); en ella se representan los sucesos acaecidos por la acción de un accidente, enfermedad o situación adversa. La narración se sitúa en el lugar de los hechos, en el que aparecen de manera simbólica, no como retrato, la persona o personas afectadas, la imagen del santo o de la virgen a quien se ofrece el retablo y en algunas ocasiones, los donantes que a favor del afectado suelen hacer el ofrecimiento [...]. Como parte de la composición se acostumbra incluir un texto para informar sobre lo esencial de los hechos; en este se pone de manifiesto el agradecimiento de los devotos por la acción del milagro, que aparece comúnmente al pie de la escena o dentro de ella, según distintas modalidades (Sánchez Lara, 1990: 9).

Narración pictórica y verbal, el exvoto o retablo⁴ entraña desde su misma esencia dual una operación semiótica: leer imágenes y leer palabras. Cancelando otras posibilidades de narración, como la representación secuencial o la perspectiva pictórica, el exvoto se define por la presentación de los hechos sobrenaturales y reales, del pasado y del presente, como simultáneos, constituyéndose tres instancias sobre el soporte latón: 1) la divina, 2) la humana, y 3) la cartela o mensaje verbal. Lo caracterizan con mayor detalle las estudiosas de este género Elin Luque Agraz y Michele Beltrán:

⁴ Sinonimia de uso común en México. Véase Rivera, 1925: 12, “las pinturas votivas o conmemorativas que se conocen con el nombre de *retablos*”; y Dr. Atl, 1927: 19, “Estos *exvotos*, que se conocen generalmente con el nombre de *retablos*”.

tradicionalmente, el espacio plástico de los exvotos se divide en tres partes: en una, ubicada en la parte superior, aparece la imagen del poderoso intercesor flotando, ajena a la gravedad, a veces sobre un fondo azul y rodeada de nubes, para hacer hincapié en la idea celestial; la imagen pintada es el elemento definitivo que hace de una pintura un exvoto [...]. En el espacio terrenal, ubicado en la parte media de la pieza, se ilustra al donante y la acción. El tercer espacio lo constituye la cartela, que relata por escrito el milagro en la parte inferior (Luque y Beltrán, 2000: 43-44).

Para representar la realización del milagro, eventualmente un mismo personaje aparece dos veces en el mismo cuadro, en estado de penuria y en devoción posterior; o bien la cartela dice ‘se salvó del accidente’, y el dibujo retrata con mayor concreción, por ejemplo, un incendio. “Son pinturas esencialmente anecdóticas y están ejecutadas en una forma perfectamente comprensible” (Atl, 1922: 92).

Aunque de origen europeo, el exvoto arraigó con formato propio en México y otros países de Hispanoamérica. Se trata de una manifestación de la religiosidad popular que no sigue de manera ortodoxa las regulaciones clericales y que en México, a partir del siglo XIX, se considera propia de un estrato social menos favorecido.

2. La preocupación por la relación entre *vanguardia* y *nacionalismo*, constante en el México de los años veinte, se da — quizá de manera más evidente que en el ámbito literario — como polémica y proyectos coetáneos en el terreno de las artes plásticas. Dentro del movimiento conocido como Escuela Mexicana de Pintura, contemporáneo al proyecto cultural de José Vasconcelos, Diego Rivera y Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, se dedican durante esa década a la divulgación de los retablos mexicanos o exvotos en exposiciones de arte vernáculo y en las revistas internacionales de arte, como apuesta de recuperación de *lo popular*, de la que podía y debía partir la renovación estética de los artistas contemporáneos. Por iniciativa de Alberto Pani, Secretario de Relaciones Exteriores durante la presidencia de Álvaro Obregón, en 1921 se monta la exhibición de artesanías mexicanas denominada “Exposición de Arte Popular”; está a cargo Roberto Montenegro y Jorge Enciso. La segunda edición del catálogo aparece un año después, con un largo texto del Dr. Atl.

Atl y Rivera rechazan el industrialismo y la modernidad, como fuerzas que minan el carácter autóctono de la obra artesanal. En la publicación *Mexican Folkways. Legends, Festival, Art, Archaeology*, cuyo editor de arte es Jean Charlot, se publica de manera bilingüe en 1925 un artículo de Rivera, intitulado en español “Los retablos. Verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”. En 1927 se publica un artículo del Dr. Atl, fragmento de su libro de 1921 y 1922, donde leemos: “El industrialismo internacional ha sustituido las ingenuas e interesantes obras del sentimiento indígena con cromos baratos, con medallas acuñadas por millones y con esculturas policromas fabricadas en Barcelona” (1927: 19).

Posteriormente, y por la acción de la misma promoción de pintores nacidos entre fines del *xix* y principios del *xx*, en obras de Gabriel Fernández Ledesma,⁵ Frida Kahlo, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, se reformula la estética narrativa del exvoto, que, históricamente, ha cobrado un nuevo auge debido a la reciente Revolución mexicana. Poco antes de 1910, dice el Dr. Atl,

la costumbre de eternizar en un retablo un acto de la bondad de algún personaje celestial había desaparecido casi por completo y era constantemente sustituida con ofrendas pecuniarias a los curas de las iglesias. Las agitaciones revolucionarias que han conmovido al país hicieron renacer temporalmente la antigua costumbre, y pueden verse hoy en algunas iglesias algunos retablos alusivos a los milagros hechos a los soldados de los diversos partidos en lucha (1922: 92).

Destaca el análisis hecho por Diego Rivera y citado por el Dr. Atl (1922: 93), sobre los esfuerzos populares “hechos con ingenuidad, fervor y buena fe” (Flores, 2001).

Quizá, más que el espíritu del coleccionista y del conocedor de artesanías que caracterizó a ambos pintores, resulta relevante en la comparación con Owen observar con algo de detenimiento la apropiación estética y conceptual que del material del retablo y el exvoto se realiza en esos años.⁶ De inicio, los pintores parecen compartir la visión del

⁵ Quien ilustra también “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*.

⁶ En la exposición realizada en 1996 en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, sobre arte ofrenda de 500 años a esa fecha, Olga Sáenz constata el papel de difusores y renovadores del retablo y el exvoto post-revolucionario

no devoto, al verlo como signo de fe ajeno a ellos, parte del imaginario popular, elemento integral de la *cultura popular mexicana*. Dice el Dr. Atl “El asunto representado, las coloraciones del cuadro, la perspectiva, las actitudes de los personajes, todo es de un absurdo que mueve a la risa. La misma leyenda está escrita en un lenguaje bíblico, y generalmente es una contradicción del hecho representado” (1922: 92). De manera mucho más positiva, Rivera reconoce en este arte ingenuo el manejo intuitivo de la *dinamia*, efecto estético logrado por la contraposición de color y volumen, la expresión trágica dada por ritmo y organización, el contraste y el equilibrio magistralmente empleados por los retableros en la pintura sobre lata:

Delante del ataque al tren, casi gritaríamos ¡la obra maestra!, si no fuera porque las pinturas del pueblo están más allá de las obras maestras. Y sin embargo, el que pintó ese cuadro fue o es un pintor de los de mayúscula [...]. Todas las características de las grandes composiciones murales están en estos pocos centímetros cuadrados de lienzo; la perfección del oficio en las cabecitas de las figuras, que miden apenas unos cuantos milímetros, es increíble (en Atl, 1922: 94).

Asimismo, en la apropiación de la obra popular para el denominado “arte culto”, cada pintor maneja el referente de manera diversa y personal. Gabriel Fernández Ledesma, también coleccionista de exvotos, convierte el género popular en un referente intertextual al pintar uno y ponerlo “colgado en la pared” como plano posterior a la “Niña” (1925), que, como ha visto Olga Sáenz, se acompaña de un baúl de Olinalá y un rebozo, en ratificación de la iconografía mexicana. En “Unos cuantos piquetitos” (1935) de Frida Kahlo la cartela sobre el listón que portan las palomas en el pico ironiza sobre el posible uxoricidio; y el naturalismo de la imagen rebasa el soporte para “manchar de sangre” el marco mismo del cuadro; la narración posible queda a cargo del espectador.

que tuvieron artistas plásticos de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, en la conjunción de lo real y lo simbólico. Se trata de artistas formados en Europa, como los ya mencionados, y de David Alfaro Siqueiros (1996: 211-225).

Si cotejamos otras producciones artísticas de la época de *La llama fría*, tendremos que considerar la novela de Xavier Icaza, *Panchito Chapopote* (1928), que se subtitula “Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido en la heroica Veracruz” y que, como señala la portada, va ilustrada “con maderas originales de Ramón Alva de la Canal”, quizá por esa misma confluencia de lo verbal y lo pictórico.⁷ En lo musical, nos atrevemos a considerar la casi desconocida obra de Silvestre Revueltas *Retablo*, obra para piano y voz compuesta entre 1926 y 1939.⁸ Pensando en la construcción dual en cuanto a discursos artísticos que coexisten, pero también, en un sentido moderno, en dos estéticas que conviven, la parte del piano de esta pieza parodia desde el nivel armónico el conocidísimo vals mexicano *Sobre las olas* de Juventino Rosas y los versos no parecen integrarse a la melodía. De manera semejante, otro de los Contemporáneos, Bernardo Ortiz de Montellano, tiene una serie de poemas llamados “Retablos”, escritos en 1936, donde confluyen el tema popular y la poesía culta del autor (Flores, 2001: 129-130).

3. Volviendo a *La llama fría*, el segundo fragmento, donde se inicia la ruptura, se denomina “Intermedio deportivo” y en él se describen, como veremos, tres pinturas votivas, que son las que sostienen esta comparación. En esas bivalencias de la obra el narrador asoma como personaje de plena vanguardia, que a bordo de un automóvil tiene conciencia de la separación entre los seres humanos causada por tan vertiginoso tránsito:

Vamos por una carretera, ceñida por los árboles tan estrechamente, que el instinto nos aprieta en los asientos, huyendo a la amenaza de las ramas, largas como brazos alargados para retenernos; el paisaje afuera se ve

⁷ Acerca del subtítulo, cf. Negrín, 1995.

⁸ El primer manuscrito se ha datado en 1926, mientras que la segunda fecha es la del estreno, dentro de la revista musical mexicana *¡Upa y Apa!* Roberto Kolb Neuhaus, a quien agradecemos esta información, consigna que los versos, a cargo de un cuasi recitativo de la soprano, se atribuyen a Xavier Villaurrutia. Dice el texto: “Ai viene el diablo mayor con sus diecisiete hermanos / dice que se va a llevar a todos los mariguanos. 3 tríbiris, 3 tríbiris, 3 tríbiris, son 3; / 6 tríbiris, 6 tríbiris, 6 tríbiris, son 6”.

entre las rejas de los troncos como si estuviera enjaulado; perspectivas salvajes de mi tierra que, urbanizada, se ve como una fiera en el jardín zoológico [...]. Uno, dos, diez automóviles en dirección contraria y, como un relámpago, una mirada, una sonrisa, un gesto cualquiera. Hombres que habrían sido nuestros amigos, un momento siquiera, a no ser por la gasolina que, haciéndonos huir de ella, nos hace intentar alejarnos de nosotros mismos (Owen, 1969: 244).

La felicidad comunitaria ya perdida sería la de la diligencia tirada por caballos y de uso colectivo. El entorno de la carretera ha cambiado: ahora asoma la fábrica en lugar de las vacas de antaño pastando, el arroyo se ha secado por la presa de contención, etc. Más adelante, el personaje reconoce un escenario que se abre hacia la carretera, con la iglesia de San Juan, “torri-mutilada en cualquier combate heroico” (245), y que al parecer es especialmente evocador de su infancia.

De inmediato el personaje asocia, desde una visión pueril, que “aquella iglesia tenía un sacristán que criaba gallinas y una *caricatura de Cristo que coleccionaba exvotos*”. El *antes* enfrentado al *ahora* que marca toda la narración se vuelve aquí distancia entre el objeto evocado y la valoración que de él hace el sujeto, nada devoto, de esos retablos (245; curativas más):

- 1) Don Manuel, el tendero, se veía en una perspectiva estrambótica bajo las ruedas de un ómnibus, en la ciudad, encomendándose al Cristo que, posado sobre el vehículo, parecía un hombre muy pobre que viajaba “de trampa”: gracias a esto sólo perdió en el accidente un brazo y una pierna, a pesar de que la imaginación artística había puesto su cabeza sobre los rieles.
- 2) A Juan, el del trapiche, lo fusilaban en las dos divisiones laterales del retablo y, en la del centro, lo ahorcaban de un poste telegráfico; pero luego fue coronel y hasta aprendió a hablar el español con corrección, pureza y elegancia.
- 3) En una celda redonda, de arquitectura arbitraria, está el otro Juan, el hijo del médico, y su padre, que quiere salvarlo, deja en un rincón su ciencia y se arrodilla ante el ventanuco, por donde entra una luz de milagro que no le inmuta.

La distancia del observador “no popular” es la misma del Dr. Atl, más que de Rivera:

la observación, *libre de estupidez académica*, ha hecho que el volumen de un tranvía virando rápidamente sobre una curva de los rieles se modifique y siga el movimiento de esta y que los objetos que están detrás, muros, rótulo de una tienda, se sumen a la sensación y siguiendo el ritmo se vuelvan curvos mientras otro rótulo análogo, para acentuar y llevar al máximo el contraste, permanezca derecho, recto, delineado de la manera más precisa posible (Rivera citado por Atl, 1922: 93).

Pero aún la burla o la parodia no cancelan los imaginarios de la cita intersemiótica: la gramaticalidad de la causa-efecto en la novela, proponemos, está extremadamente vinculada a la lógica narrativa del exvoto. Incluso en la puntuación de las tres frases — revítese en este sentido la primera, enmarcada en la doble explicación del uso en dos ocasiones de los dos puntos: “Cristo que coleccionaba exvotos: don Manuel [...], encomendándose al Cristo: gracias a esto”; doble sentido de la puesta en abismo. Estos son tres de los exvotos que colecciona un Cristo, y, gracias a la invocación del Cristo del exvoto, se salva don Manuel.

Además, según la formulación de los teóricos de la narración, el exvoto presenta un balance entre el mostrar y el narrar, el *show* y el *tell*, que al aparecer yuxtapuestos en imagen y escritura ratifican y complementan la veracidad del acto de devoción — promesa personal que avala la religiosidad colectiva en la observación del espectador también devoto — y de lectura. En esta narración, como en muchas narraciones de vanguardia, se *muestra*, y cuando se *narra* es menor la credibilidad del narrador. Pero también la mirada *naïf*, o al menos pueril, asumida como propia de los creadores de estas representaciones, emerge al parecer en la mirada del narrador sobre el lugar natal:

mi pueblo, que nos recibe hoscamente, sin quitarse las casas de la orilla los anchos sombreros de palma de los tejados, con sus aleros excesivos, y en el que nos detenemos con esa impresión de las paradas forzosas ocasionadas por un neumático que estalla muy ruidosamente (246).⁹

⁹Se podría escribir un cuarto exvoto con el acto fallido expresado en la elipsis

Retomando lo metaficticio del uso del retablo, si la imaginación popular inserta en el exvoto, sin titubear, los accidentes propios de la modernidad (el camionero, el electricista, el *mojado* encargan sus exvotos), ¿por qué el narrador no realizaría un retablo-novela para sí mismo, en que pudiera ser el milagro mayor rejuvenecer a Ernestina con una femenina aplicación de las glándulas de mono y entremezclar en su promesa las sirenas y el imaginario del cine?

Yo he crecido hasta la talla de Odiseo, y las algas me aprisionan, me retienen atado al mástil de la balsa; el viento marino trae sales que se pintaron de rojo en el crepúsculo, y me embadurna el cuerpo desnudo, disfrazándome de cardenal; Ernestina nada silenciosamente, como una sirena envejecida en el mar sangriento. En el horizonte nace una gran ballena de cobre que se acerca a flor de agua rápidamente, como un submarino que nos enfoca el doble periscopio de su géiser; quiero gritar, advertir a la muchacha, pero la espuma de las olas me amordaza con una fina batista irrechazable; ahora, más de cerca, me parece que tiene rostro humano y no sé, me parece que es el rostro, conocido en todos los periódicos, de Voronoff; sí, es indudablemente él, ¿para qué usará ese camoufflage? Ernestina sigue nadando en torno de la balsa, silenciosamente, como una sirena, etcétera; la vida se ha detenido y, como un buen automóvil ha encendido su foquillo rojo posterior —el que sirve para indicar las paradas— el sol moribundo, horizontal. Cierro los ojos, angustiadamente (251).

Nótese que la sirena envejecida no canta, sino que nada y es devorada; y Odiseo no se encuentra tentado por ella, sino amordazado por la espuma hasta no poder prevenirla del peligro; y no se ata voluntariamente al mástil, sino que es aprisionado por las algas hasta no poder actuar; luego se ven marcas rojas, que sugieren heridas sangrientas sobre el cuerpo desnudo y anunciarían su muerte o un padecimiento. Verdadera reescritura del mito y de la tradición. En ese momento, Eugene Voronoff, que se ha vuelto personaje, se traga a Ernestina, que reaparecerá más tarde, rejuvenecida, en una isla del mundo al revés, donde

de la comparación: “gracias, Señor, por traerme hasta el pueblo y que al llegar se reventara un neumático”.

en la espesura hay hombres blancos que tocan música de negros y etíopes de frac que transmiten por el inalámbrico conferencias llenas de ingenio, de citas aristotélicas y de terribles alusiones a la democracia, a la pulcritud y al juego de dados; los papagayos escuchan con emoción, aunque enmudecidos (251).

Y se preparan a cubrir el evento “fotógrafos [que] ajustan a su Kodak lentes convexos o cóncavos, para perpetuar la escena lo menos fielmente posible”, y *reporters* de los grandes diarios, que “aprestan 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” (251-252).

La idea de distorsión en estos lentes que distorsionan la verdad y en estas páginas que la inflan obviamente está bien lejos del calco realista.

El cierre frenético parece ser el “nunca debí regresar”, a la manera del *deus ex machina* del cine de final feliz, balance último de la “fotografía desenfocada” que resultó ser la Ernestina de hogaño.¹⁰ Nieve refulgente, llama fría, objeto de deseo sin pasión. El beso horrible con el que se despiden parece el de un cadáver. Pero en la narración y en sus imágenes perdura joven, promesa y gratitud por el milagro que la confluencia de dos estéticas antagónicas y excluyentes puede lograr.

José Gorostiza, al leer *La rueca del aire* de José Martínez Sotomayor (Gorostiza, 1930), remarcaba la distancia existente entre esta novela y las otras de la generación, porque encontraba en ella algo “más allá del brote Giraudoux-Jarnés”: elementos de “gravedad”, dados entre otros ejes por la mexicanidad del tópico, que resulta “su más valiosa aportación”; si llegaba a decir: “No conocemos otro libro de un mexicano — moderno, joven, se entiende — en el que México aparezca con tanta espontaneidad, con tan poco artificio”,¹¹ consideramos que este conciliar la renovación formal con la exploración sobre lo mexicano hace mere-

¹⁰ Lección que repite Xavier Villaurrutia en *Dama de corazones* al año siguiente.

¹¹ Habría que recordar que Gorostiza reconoce también como exploración renovada de la mexicanidad la obra *Return Ticket* de Salvador Novo (1928), incluso en el mismo párrafo que empezamos a citar.

cedora de una nueva lectura a *La llama fría*, escrita cinco años antes que la obra así elogiada.

Para cerrar, pensamos que se pueden recordar las notas críticas de *Contemporáneos* que en 1928 publicó Jaime Torres Bodet:

Cualquier cuentista del naturalismo, aun el más incoloro, sabría imaginar el asunto con menos torpeza, pero es que [el] arte [de los novelistas actuales] no vive de la invención, y el género de imaginación que cultivan no es aquel que se gasta en adornar un argumento barroco, sino el otro, más sutil, que encuentra vínculos entre las cosas opuestas, disocia las ideas que el lugar común ha unido y asocia imágenes que el modo de ver tradicional no se atrevería a aproximar nunca (18-19).

Los contextos de mayor extrañeza de esta novela de “torpe asunto” —el potencial accidente de carretera, el naufragio y la muerte por ahogo que aparece en el sueño, los milagros, el enfrentamiento revolucionario que cambió las condiciones del entorno rural— son justamente los repertorios preferidos por los retablos.¹² Son marcas que en la obra de Owen mantienen una perspectiva de fondo y no de primer plano, como ocurre con la realidad humana en el retablo, y que coexisten con poéticas modernas. La posición predominante, para cerrar con una metáfora del exvoto, la ocupa el personaje entre las nubes: en la novela, el narrador distante del retablo, que a su antojo entremezcla los planos del recuerdo, del presente y de la fantasía. Tres años después, Owen se acomodará en la posición de creador absoluto, al aparecer en el cielo de *Novela como nube*; queda por lo pronto en la posición intermedia de la extraña cartela de una novela incómoda, indefinible, llena de problemas.

¹² Quizá el único tópico no presente, las minas, escapa por desarrollarse la novela en un ámbito marino sin orografía de interés.

Bibliografía citada

- DOCTOR ATL, 1922. *Las artes populares en México*. 2 vols. 2ª. ed. [1ª. ed., 1921]. México: Cvltvra / Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio.
- _____, 1927. "Los retablos del Señor del Hospital". *Forma. Revista de artes plásticas. Pintura-grabado-escultura-arquitectura-expresiones populares*. México: Secretaría de Educación Pública / Universidad Nacional de México: 17-20.
- FLORES, Enrique, 2001. "Folclor y decepción. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular". *Revista de Literaturas Populares I- 2*: 102-134.
- GOROSTIZA, José, 1930. "Morfología de *La rueca del aire*". *Contemporáneos* 25: 240-248.
- ICAZA, Xavier, 1986. *Panchito Chapopote*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- LUQUE AGRAZ, Elin y Michele BELTRÁN, 2000. "Imágenes poderosas: exvotos mexicanos". En *Retablos y exvotos*. México: Museo Franz Mayer / Artes de México: 32-53.
- MONTERDE, Francisco, selección y prólogo, 1969. *18 novelas de El Universal Ilustrado*. México: Bellas Artes.
- NEGRÍN, Edith, 1995. "La estridencia y el petróleo, *Panchito Chapopote*". *Revista de Literatura Mexicana VI-1*: 153-186.
- OWEN, Gilberto, 1969. "La llama fría". En Monterde, 1969: 240-256.
- RIVERA, Diego, 1925. "Retablos. The True and Only Pictoric Expresión of Mexican People / Los retablos. Verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano". *Mexican Folkways. Legends, Festival, Art, Archaeology* 3: 7-12.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, 1954. "Gilberto Owen y su obra". *Cuadrante III- 2*: 15-17.
- SÁENZ, Olga, 1996. "Presencia del exvoto en la pintura mexicana moderna y contemporánea (siglo XX). Arte de autor: influencia y paralelismos". En *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo. Catálogo de la exposición: 211-225.
- SÁNCHEZ LARA, Rosa María, 1990. *Los retablos populares, exvotos pintados. Estudios del contenido religioso y del artístico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

TORRES BODET, Jaime, 1928. "La deshumanización del arte". En *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Cvltvra.

*

Hadatty Mora, Yanna. "Gilberto Owen, retablos como nubes". *Revista de Literaturas Populares V-1* (2005): 114-172.

Resumen. En este artículo se sugiere la posibilidad de leer nuevamente la desatendida primera novela de Gilberto Owen, *La llama fría* (1925), reflexionando sobre la relectura que de los exvotos o retablos y de otros elementos del arte popular hacen los pintores de los años veinte y treinta en México. Al parecer, también los escritores se interesaron por esta representación, como lo indica explícitamente la novela. Resulta interesante descubrir que la apertura hacia lo "primitivo" e ingenuo se da en México, a mediados de los años veinte, gracias al acercamiento a la cultura popular anterior a la eclosión del surrealismo.

Abstract. Reflecting on the rereadings of votive offerings (exvotos or retablos), and other elements of popular art, in Mexican painters of the 1920's and 1930's, this article encourages a new reading of *La llama fría* (1925), Gilberto Owen's first and neglected novel. Apparently writers were also interested in these representations, as it is explicitly indicated in the novel. It is interesting to discover how the approach to popular culture in Mexico in the mid twenties created a new receptiveness to the "primitive" and naïve before the blooming of Surrealism.