

poemas, tanto Octavio Paz como Manuel Ulacia sugieren la práctica de la espontaneidad y la búsqueda del quehacer en el deseo como estrategias existenciales aptas para liberar el sueño.

BIBLIOGRAFÍA

- Aragon, Louis. *Paris Peasant*. Simon Watson Taylor, trad. Boston: Exact Change, 1994.
- Adorno, Theodor W. "Looking Back on Surrealism". *Notes to Literature*. Vol. 1. Rolf Tiedemann, ed. Shierry Weber Nicholsen, trad. Nueva York: Columbia UP, 1991-1992. 86-90.
- Andrade, Lourdes. *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Aldus, 1996.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Richard Seaver y Helen R. Lane, trads. Ann Arbor: U of Michigan P, 1972.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Fernández, Adela. *Diccionario ritual de voces nahuas*. México: Panorama, 1985.
- Graham, A. C. *Reason and Spontaneity*. Londres: Curzon Press, 1985.
- Nadeu, Maurice. *The History of Surrealism*. Richard Howard, trad. Nueva York: Macmillan, 1968.
- Paz, Octavio. *Obras completas*. 15 v. México: FCE, 1994.
- _____. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1959.
- _____. *The Collected Poems of Octavio Paz (1957-1987)*. Eliot Weinberger, ed. Nueva York: New Directions, 1987.
- _____. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo, 1925-1950*. México: Arte y Libros, 1978.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
- Stanton, Anthony. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994.
- Stendhal [Marie-Henri Beyle]. *On Love*. Nueva York: Da Capo Press, 1983.
- Ulacia, Manuel. *"Arabian Knight" y otros poemas*. Caracas: Pequeña Venecia, 1993.
- _____. *Árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.

UN POETA MEXICANO SE APROPIA DE LAS VANGUARDIAS
EUROPEAS EN NUEVA YORK: "AUTORRETRATO O DEL SUBWAY"
DE GILBERTO OWEN

POR

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

El poeta mexicano Gilberto Owen llega a Nueva York a principios de julio de 1928. Es la primera vez que el escritor nacido en El Rosario, Sinaloa sale de su país. Su experiencia urbana era limitada: hacia 1917 lo encontramos en Toluca, pequeña ciudad donde estudia y permanece hasta 1923, año de su traslado a la ciudad de México, lugar donde conoce a Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y a otros integrantes del "grupo sin grupo" de los contemporáneos. Gracias a las cartas que envía a su amor imposible, Clementina Otero, y a sus amigos de México, podemos tener una imagen bastante precisa de sus primeras impresiones de la metrópolis norteamericana.

Apenas instalado en la ciudad de Nueva York, le comunica a Clementina el 8 de julio de 1928 su sensación inicial de extrañeza, aumentada por su desconocimiento de la lengua inglesa: habla de "todas estas gentes que no son de mi raza, que apenas me entienden" (*Me muero* 113). Dos días después le informa que

ya empiezo a entender los pedacitos de inglés que hablan estos pobres, estos lamentables neoyorkinos [...] Mis impresiones del viaje, tan desordenadas en este momento, no podría resumírselas en una carta. Estuvo lleno de su recuerdo. Estoy ordenándolas en dos momentos, un "adiós al Valle de México", y una "plegaria en el subway". Se las enviaré en cuanto las termine. (117-9)

No hay registro de la primera composición en la obra publicada de Owen, pero el otro nombre es el primer título primitivo del poema final del libro que nos interesa. Llama la atención el choque extraño provocado por la yuxtaposición de una palabra tradicional en español y otra modernísima en inglés. Insólita coexistencia de lo antiguo y lo nuevo; extraño equilibrio entre el peso de la tradición religiosa (plegaria) y las invenciones desacralizadas de la tecnología (*subway*). En una carta enviada a Villaurrutia el 28 de julio de 1928, le informa que "mi subway está muy adelantado" (260). En otra carta de la época a Alfonso Reyes, Owen habla de "ese *Retrato del subway*" (*Obras* 273),¹ manejando así un segundo título primitivo. Estos cambios dan una idea de la creciente complejidad de este texto que empieza siendo una "plegaria en el subway", se transforma después en un "retrato del

¹ En adelante todas las citas incluidas en el texto se refieren a esta edición, la más completa que existe de los escritos de Owen.

subway” y, finalmente, se cristaliza en un “autorretrato o del subway”. Un discurso dirigido a una divinidad se vuelve una representación de lo externo para terminar siendo un “autorretrato”. La ambigüedad del título final, “Autorretrato o del subway”, depende del valor concedido a la preposición “o”, que puede señalar una alternativa o una identidad intercambiable. El poeta explota ambas posibilidades.

Como en poetas hispánicos anteriores (José Martí y Juan Ramón Jiménez) y otros casi contemporáneos (Federico García Lorca llegará a Nueva York un año después), el encuentro con la metrópolis de la modernidad significa una sacudida de la sensibilidad del poeta y una transformación radical de sus recursos expresivos. Lo primero que le impacta de la realidad nueva, extraña y heteróclita de Nueva York es su tren subterráneo, metro o *subway*, que Owen siempre nombra en inglés. El 12 de agosto de 1928 le escribe a Clementina:

No soy egoísta, no ronco y no atropello a las gentes sino a la entrada del subway. (¿Ha notado por mi insistencia en nombrarlo que es lo que más me ha movido, removido y conmovido? Es todo Nueva York. Es lo más monstruoso, lo más duro, lo más bestial. Gentes que los domingos van sin falta a sus iglesias, (católicas, judías, budistas, todos); gentes que en el Home no son sino más bien corteses y educados, se vuelven fieras en las estaciones del subway. (*Me muero* 167)

En el lugar de la modernidad por excelencia brota el primitivismo instintivo del ser humano. Un fenómeno cotidiano, registrado por sus propios ojos, parece recibir confirmación intuitiva en el primitivismo estético de dos movimientos de vanguardia que conoce bien: el cubismo y el surrealismo. Veremos que en la composición hay una apropiación de elementos de ambos movimientos.

Pero Clementina no es la única persona a quien comunica lo que llama su “asombro neoyorkino” (183). En un tono críptico y enigmático le escribe una especie de teología poética a Xavier Villaurrutia el 6 de julio de 1928: “La prisa es lo que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar. Nada está lo suficiente lejos, si no es un deseo horizontal, en abanico de miradas, que debe llamarse Dios” (259). Así invoca un tema central de los contemporáneos, el del dinamismo del viaje exterior y su relación con la inmovilidad del viaje interior o lo que el mismo Villaurrutia llamaba, con una frase de Paul Morand, “el viaje alrededor de la alcoba”. Unos días después le dice al mismo amigo que está haciendo con Emilio Amero una película. Se trata de un detalle interesante ya que el poema que nos interesa comparte elementos con la narración cinematográfica, sobre todo en la modalidad de “montaje”.² Finalmente, en ese característico estilo epistolar—ingenioso, lúdico, autoírnico—le dice a Villaurrutia, el “dormido despierto”: “Quisiera presentarte a mi subway. Tenemos la misma edad, dicen unos carteles que he visto, nacidos tú, él, Salvador y yo en 1904, déjame decirnos generación de sub bueyes, fácilmente muertos” (263-4). Aclaro que el primer tramo del metro de Nueva York fue inaugurado en 1904, mismo año del nacimiento del poeta. Si pensamos también en el origen anglófono de su apellido, no resulta descabellada su autoequiparación con el *subway*.

Con todo, la carta más importante para explicar la génesis del poema que nos ocupa es una dirigida a Celestino Gorostiza el 7 de septiembre de 1928. Es una muestra inmejorable de la escritura epistolar de Owen, que combina rápidos cambios de velocidad con el libre fluir espontáneo y coloquial, y con la superposición de ideas en capas cada vez más densas. El desconcierto inicial ante lo otro no ha desaparecido, pero el rechazo y la irritación conviven ahora con la atracción, el deseo de comprensión y hasta cierta identificación sentimental. Cito extensamente para que se pueda ver y escuchar este pensamiento en acción:

Que no queda ninguna pregunta horizontal. Para éstas me voy a una playa en que haya una roca y otra roca de soledad. Allá me pongo a tirar cerillos encendidos, por incendiar al mar [...] El paisaje y todas las aspiraciones son ahora verticales. Estos hombres del Norte, místicos, sin muestra de sensualidad de ojo por poro, de lenguas innumerables, son unos pobres músicos no más. Nosotros nos movemos, despiertos, en un espacio efectivo, y amplio. Ellos en el tiempo. New York es una teoría de ciudad construida sólo en función del tiempo, Manhattan es una hora, o un siglo, con la polilla de los subways barrenándola, comiéndose la segunda tras segundo. Y así sus hombres, que acaso hayan sido españoles, o italianos, o chinos, empiezan a llegar a este muelle monstruoso, a ser otro pueblo, otra raza de sonámbulos moviéndose en la fiebre del sueño del tiempo, que es su única y su mejor marca de patria. N. Y. no tiene nada que ver con los United, ni con ningún otro país. Y mi paisaje tampoco, Celestino. Ahora empiezo a amarlo, es decir, a explicármelo desde dentro de él, parte suya. (270)

Esta carta, tan compleja como los poemas que está escribiendo en ese momento, nos recuerda que la rama epistolar forma parte integral de la obra literaria de Owen. Aquí llega a formular con categoría estética su intuición de una nueva epistemología que se mueve entre lo horizontal y lo vertical, entre la precisión concreta de la cifra y el misterio sin límites de lo fantasmagórico. Escuchemos su conversación con Celestino:

A New York se la empieza a ver desde el subway. Acaba allí la perspectiva plana, horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión, del tiempo. Es mucho más fácil entenderlo, claro está, desde la estadística. Pero la pureza inhumana del número es otra exageración peligrosa. Al principio me refugié en ella. Conservo unas notas: The rapid transit companies of the city carry a total of about 1 880 000 000 people a year. That is counting the related elevated lines. But the subway system of the I. T. R. alone handles more than 870 000 000, and the B. M. T. more than half as many. En la estación del Interborough’s en la calle 96 se recaudan 800 000 níqueles cada día. En la Tesorería de New York hay la tercera parte del oro del mundo. Ahora leo las listas de los más interesantes entre los 25 000 turistas que regresan diariamente a New York, después del verano. Pero el número, te digo, es nomás un poema. Nada más. Una teoría de una teoría fantasma de fantasma. La realidad artística se refugia en esas figuras retóricas por pereza, por pobreza. (270-1)

Para el artista, entonces, la primera manera de captar la realidad nueva, descomunal y heterogénea de la urbe moderna es a través de la técnica espacial o visual de los pintores cubistas que proponen la yuxtaposición y multiplicación geométrica de perspectivas: un *collage* de lo heteróclito. Por eso, la abundancia de cifras, siglas, números, datos, nombres,

² La película no se filmó, pero Owen publicó parte del argumento bajo el título de “El río sin tacto” en *Contemporáneos* (103-7). Se reproduce en la citada edición de las *Obras* (109-12).

listas, enumeraciones y la llamativa alternancia del español y del inglés. Pero la misma carta ofrece a continuación una segunda manera –más intuitiva– de acercamiento que proviene más bien de la estética surrealista del libre *fluir* temporal que funde todo (desde la precisión temporal hasta el misterio de lo desconocido) en el onirismo. Le cuenta una anécdota a Celestino:

Una vez venía yo de Down Town muy noche, a la madrugada casi. Y venían muchos hombres dormidos que, sin despertar, se levantaban exactamente al llegar el subway a su estación precisa. Luego, muchas mañanas, he ratificado el sonambulismo de todos los apresurados, de todos los que siguen corriendo dormidos en el sueño maravilloso, noche todo, de aquí. Hay un poema mío en 450 versos, que lo descubrirá todo cuando pueda yo (traducirlo al), no, escribirlo en inglés. (271)

Aclaro que no existe ninguna composición suya de esa extensión. El resultado final es el “Autorretrato o del subway”, que consta de dos poemas de trece y quince versos cada uno: es decir, se trata de restos o fragmentos de un proyecto mucho más ambicioso. El poema bímembre que conocemos está escrito no en inglés sino en español, aunque hay ciertas interferencias del otro idioma desde el título mismo. ¿Fue descabellado el deseo de escribirlo en inglés? No del todo, si recordamos que para esas fechas Owen estaba leyendo y traduciendo la compleja y concentrada poesía de Emily Dickinson.³

El poema que nos ocupa se publicó en *Línea* (1930), libro editado gracias al empeño de Alfonso Reyes, entonces embajador de México en Buenos Aires. Reyes dirigía en la ciudad porteña la serie editorial “Cuadernos del Plata”. Llegó a publicar cinco cuadernos en total, de los cuales el de Owen es el único de autor no argentino: los otros son obras de Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Ricardo Molinari y Jorge Luis Borges. Es decir: Owen estaba en muy buena compañía (los nombres citados representan la parte más brillante de la nueva literatura argentina a finales de la década de 1920).

Ya dije que el texto final es doble: está conformado por dos poemas entrelazados e interdependientes que se reflejan entre sí. Se vislumbra de nuevo el orden estructural de *Línea*: el libro comienza con “Sombra”, un breve poema en prosa que establece una escisión entre el cuerpo y su sombra; en su centro matemático hay un naípe simbólico que devuelve una imagen dual (el poema en prosa “Naípe”); el poema final es un texto en verso que se desdobra en dos partes distintas y complementarias.

Veamos más de cerca este “Autorretrato o del subway”.⁴ De sus dos poemas numerados, el primero se llama “Perfil”; el segundo, “Vuelo”. Los dos están escritos en verso libre y carecen de puntuación. El título del primero hace un guiño más a la estructura de la primera edición del libro puesto que al comienzo de éste se reproduce un retrato o, tal vez, autorretrato fotográfico de Owen, tomado de perfil (véase Figura A):

Así, se plantea un problema de perspectiva o punto de vista, problema que se resuelve en multiplicación y movimiento. Citemos al primer poema en su totalidad:

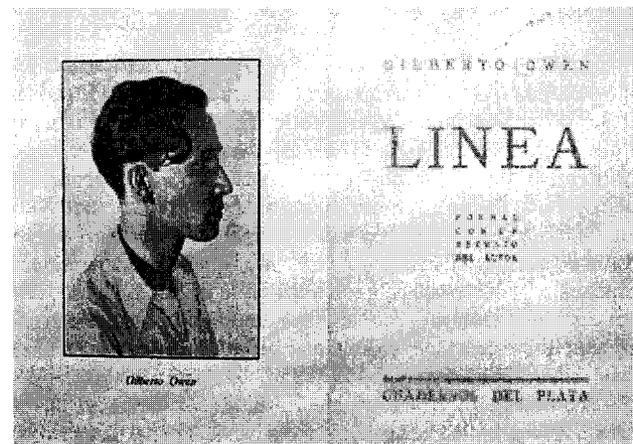


Figura A

1. Perfil

Viento nomás pero corregido en cauces de flauta
 con el pecado de nombrar quemándome hijo en un hilo de mis ojos suspenso
 adiós alta flor sin miedo y sin tacha condenada a la Geografía
 y a un litoral con sexo tú vertical pura inhumana
 adiós Manhattan abstracción roída de tiempo y de mi prisa irremediable
 caer
 fantasma anochecido de aquel río que se soñaba encontrado en un solo cauce
 volver en la caída de la noche al sube y baja del Niágara
 qué David tira la piedra de aire y esconde la honda
 y no hay al frente una frente que nos justifique habitantes de un eco en sueños
 sino un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa
 adiós sensual sueño sensual Teología al sur del sueño
 hay cosas ay que nos duele saber sin los sentidos. (65)

“Perfil” comienza con un verso clave, bímembre también, verso cuyo ritmo cambia radicalmente después de la abrupta pulverización de las dos primeras palabras: “Viento nomás pero corregido en cauces de flauta”. La desestimación coloquial del viento de los túneles del *subway* recibe una “corrección” que es semántica, rítmica y auditiva. La conjunción adversativa transforma el balbuceo informal en movimiento que fluye y da “cauce”, es decir, orientación, dirección y sentido, al viento o aliento del impulso poético. La corrección no sólo encauza sino que, a través de la doble alteración y la rima interior

³ Unos años después dará a conocer algunas de estas traducciones bajo el título de “Poemas de Emily Dickinson: versiones a ojo de Gilberto Owen” en el periódico bogotano *El Tiempo*.

⁴ Antes de aparecer en el libro *Línea* en 1930, el poema se publicó –con algunas variantes– en *Contemporáneos* 12 (120-22).

(corregido en *cauces de flauta*), ofrece la posibilidad de un nuevo tipo de música. El poema va trazando su propio ritmo dentro y fuera del poeta. La intuición auditiva acompaña la visual desde el principio. Los túneles del metro tienen la misma forma horizontal y tubular que el instrumento de la flauta con sus orificios superiores. La melodía surge por el paso del viento/aliento por el cauce. La imaginación poética relaciona analógicamente lo moderno con lo antiguo.

El segundo verso alude a un tema obsesivo en Owen: la transgresión del bautizo o el estigma del acto de nombrar al hijo. En carta posterior al poeta y amigo Elías Nandino, Owen sentencia: “El pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma de nuestro nombre” (290). Hay una asociación aquí entre el verbo “llamar” (o nombrar) y el sustantivo “llama” (de fuego): “con el pecado de nombrar quemándome hijo”, asociación que continúa y llega a un clímax en el último verso del segundo poema, “Vuelo”: “llamémosla en llamas Jesús”, verso en el cual el estigma se transforma en júbilo. Lejos de ser una expresión de alienación, el bilingüismo o multilingüismo aparece en Owen como fuente de liberación, sople divino, inspiración o incluso posesión numinosa.

Gracias al descubrimiento del acta de nacimiento de Owen, sabemos que fue hijo natural y es posible que nunca haya conocido al padre. Lo único que conocemos de éste proviene de las declaraciones no muy fiables del hijo. En la imaginación poética, el padre aparece como el “Torbellino Rubio”, un aventurero que muere violentamente en El Rosario. Mínero de origen irlandés, inglés, norteamericano o galés, el padre siempre está asociado al mundo subterráneo y nocturno de los sueños y a la cultura de habla inglesa. Así, el descenso al *subway* neoyorkino y el bilingüismo cobran otro sentido: el de un regreso al pasado y una búsqueda de la identidad a través de la memoria, la imaginación y el sueño.

El segundo verso propone otra corrección —esta vez visual— del impulso auditivo del verso anterior. Mantiene el “cauce” en forma de “hilo” y trata de suspender el movimiento del tren y del pensamiento. Paradojas de un pasajero inmóvil que mira lo exterior desde el interior de un tren en movimiento. El poema es una despedida (tres versos comienzan con la palabra “adiós”), pero ¿de qué o de quién se está despidiendo? En primer lugar, el movimiento implica una despedida de la realidad del sur de Manhattan (*downtown*), dejada atrás por la prisa del tren y por la aceleración del pensamiento. Pero también es una despedida de la “alta flor sin miedo y sin tacha”, símbolo del amor puro, ideal, no realizado (léase, en términos biográficos y extratextuales, Clementina Otero), amor que tiene que convivir ahora (dentro del poeta) con el predominio de lo contingente, con la multiplicación de lo relativo en una “Geografía” que tiene “un litoral con sexo”. La verticalidad platónica e inmóvil se mantiene libre de la contaminación —horizontal y temporal— de lo humano, pero así pierde inmediatez y presencia: es un objeto ausente (o sólo presente en el recuerdo o la fantasía) que inspira veneración pero no excitación. El eje horizontal y temporal significa desgaste, pero también el estímulo del contacto corporal y sexual.

El verso de una sola palabra (“caer”) inicia el descenso al sueño profundo. Se ha bajado al *subway* para viajar dentro del tren por los túneles horizontales. Desplazamiento espacial y temporal. A partir de este momento en el poema hay una triple caída: al sueño, al pasado individual y ancestral a través de la memoria, y a la noche que engloba todo. Se sigue ahora el cauce de un río onírico que arrastra no sólo recuerdos reales (como el viaje a las cataratas

del Niágara, registrado en fotos de la época, y presentado aquí como retorno psíquico al juego infantil: el “sube y baja del Niágara”) sino otros que son restos de lecturas que remiten a la memoria cultural, como la alusión bíblica a David, el héroe que se enfrenta en lucha mortal al filisteo Goliat. Además, el poeta se identifica con el segundo rey hebreo, autor como él de salmos y plegarias. Es la parte más libre y las asociaciones tienen un aire de espontaneidad que se escapa a los confines de la lógica racional o causal.

Si el tren parece una piedra lanzada desde la honda de David, la frente (que en la historia bíblica es el blanco y fatal destino de la piedra) es sustituida aquí por la maravillosa figura de “un sonámbulo ángel relojero que nos despierta en la estación precisa”. En el momento más profundo del sueño, irrumpe el azar con toda la precisión temporal de un reloj. En la libertad más plena, el poeta encuentra su destino encarnado en lo que Breton llamaba el azar objetivo. Este ángel de la guarda representa la aparición del mundo superior y divino en el seno de las profundidades subterráneas del sueño. No la conciencia racional sino el instinto de la intuición poética que nunca ha perdido el cauce, el hilo o la línea que separa y une a los ámbitos contrarios. El perplejo yo inicial, resuelto a despedirse de un tú plural e inaccesible, se fusiona en los últimos versos del poema con la primera persona del plural que unifica no sólo a los habitantes del sueño sino también a los miembros de una comunidad cultural con recuerdos y creencias compartidos.

El penúltimo verso de “Perfil” es notable. Las repetidas aliteraciones enlazan en una misma red sonora y semántica a la sensualidad, al sueño y al sur, agrupando estas palabras alrededor de la torre fija y vertical de la Teología (escrita con mayúscula): “adiós sensual sueño sensual Teología al sur del sueño”. Se trata de un verso muy eficaz en su aparente extrañeza. Un oído atento asocia con este mismo patrón sonoro la palabra “subway” (del título del poema). El tren del pensamiento deja atrás no sólo el sur de Manhattan sino también aquel otro sur geográfico identificado con una comarca sentimental (Clementina, el amor puro e imposible, ha quedado en México). Nostalgia por el país natal con sus valores heredados que no excluyen a la sensualidad de la religión, a diferencia de los duros puritanos del norte. Las ideas religiosas de Owen eran bastante heterodoxas y en una carta a Nandino anuncia: “Creo haber sido la conciencia teológica de los Contemporáneos” y en seguida agrega una especie de metafísica teológica personal: “Todo lo que vive está condenado al tiempo. Lo que está puede ser eterno, pero entonces se llama Caos, y no es, no vive. Dios no está, existe. Llegó después del Caos, y morirá cuando el Caos vuelve a estar en todas partes. Dios es mortal y lo son los ángeles, y lo son los Xavieres Villaurrutias y los Elías Nandinos” (290). Su “teología” no es ninguna ortodoxia rígida sino la libre invención de un poeta escéptico y relativista, enamorado de su propia idiosincrasia.

Los juegos paranomásticos que se dan en el último verso entre el verbo impersonal (“hay”) y la exclamación de dolor (“ay”) y entre los dos significados de la palabra “sentidos” intensifican la intuición original de que el conocimiento y la comprensión de una nueva realidad exige la creación de nuevos instrumentos de percepción que no sean los modos sensoriales de la sensualidad tradicional ni los sentidos estereotipados de la significación habitual. La despedida de lo viejo y lo conocido inaugura el choque doloroso con lo nuevo y lo desconocido. El descenso (angustioso, pero también excitante) a la realidad subterránea, dinámica y onírica del *subway* de Nueva York es un viaje interior de descubrimiento y un

reto para la capacidad expresiva del poeta. El poema en su totalidad representa una apropiación personal, libre y bastante original de las vanguardias europeas del momento. Las tensiones semánticas se dan dentro de una sintaxis nada caótica que nunca abandona su fluir rítmico. Hay una insólita alianza entre la percepción visual y la auditiva, dos impulsos que se van estimulando el uno al otro. Owen pensaba, como su amigo Villaurrutia, que la poesía se hace despierto, pero su materia prima proviene también de la región subterránea. Owen es un poeta menos perfecto que Villaurrutia, pero es un poeta tal vez más arriesgado y más libre en momentos como éste.

Veamos ahora “Vuelo”, el segundo poema de este texto bimembre:

2. Vuelo

Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo
 noche de cerbatana nos amanecería un sol de alambre sólo
 hay pájaros que no aclimatan su ritmo a un poco balas
 ríos alpinistas que nacen al nivel de sueños sin pájaros
 y no se mueren ni matan a balas perdidas que nadie ha gritado
 ahorcada cortina forma dura que corriges mi inglés y mi julio
 mi pulso insegura línea fría del frío bailada de electricidad alambriada
 enjaulados nosotros o el tiempo cebra inmóvil patinadora en llamas
 la prisa une los postes la reja es ya muro se despluma contra él la plegaria
 pisada lineal los numerales hacen hoy más esta ciudad una mera hipótesis
 recuerdo una sonrisa que yo sabía pronunciar delgado la llamaba Carmen de ti
 y alguien que era más sensual y más puro
 y qué pena en realidad el sueño no se casa con sus amantes
 y se amanece al fin de cuando en vez de nieve espuma de un mar más alto
 llámémosla en llamas Jesús. (65-6)

“Vuelo” comienza con un eco fónico del inicio de “Perfil”. “Viento nomás” se ha transformado en “Ventana a no más”. Las transformaciones son también semánticas: la “flauta” es ahora una “cerbatana”; el “hilo”, un “alambre” o una “línea”. Hay varias palabras que se repiten en ambos poemas: “tiempo”, “sueño”, “río”, “corregir”, “prisa”, “sensualidad” y “pureza”. Las imágenes acuáticas siguen expresando, como en el poema anterior, tanto la velocidad del tren en pleno vuelo como el movimiento onírico del pensamiento y el fluir rítmico del poema. A diferencia de “Perfil”, “Vuelo” articula una inmersión más profunda y más intensa en la dimensión temporal y onírica. El resultado es un texto con menos coherencia sintáctica y más libertad asociativa. En este sentido, se podría decir que “Vuelo” es un poema más “automático” que “Perfil”, pero con esto se daría la idea equivocada de una subordinación total a la ortodoxia surrealista. Lo que hay en todo caso es una apropiación personal e intransferible de ideas estéticas del momento. Con todas las sorpresas semánticas, “Perfil” nunca abandona la sintaxis convencional, pero en “Vuelo” las incongruencias y anomalías amenazan con perderse en la oscuridad. Ahora, la trayectoria es más rápida; el movimiento, más imprevisible. Si la imagen de la flauta todavía mantenía un nexo con la música de la civilización, la cerbatana nos remite a un mundo más primitivo de cazadores. La poesía desciende a un nivel más intuitivo, más instintivo. La rápida sucesión de sustantivos transmiten la nueva lógica del fluir psíquico: pájaros se transforman en balas,

balas en ríos, ríos en sueños, sueños en pájaros, pájaros en balas. Lejos de toda noción de progresión lineal, estamos aquí ante un proceso confuso y repetitivo, un proceso en el cual la intuición sólo logra captar fragmentos del dictado onírico, siempre al borde de la incoherencia.

En oposición a lo acuático (el libre movimiento informe, pero dentro de un cauce), la “ahorcada cortina forma dura” se erige en obstáculo racional para la espontánea improvisación. Es el primer momento de resistencia que amenaza con “corregir” la expresión instintiva: “ahorcada cortina forma dura que corriges mi inglés y mi julio / mi pulso insegura línea fría del frío bailada de electricidad alambriada”. El instinto (el pulso) es lo único que le permite seguir balanceándose rítmicamente sobre la cuerda floja que une y separa los contrarios. La generación de sentido depende cada vez más de los efectos ópticos causados por el movimiento vertiginoso y por el contagio fónico de las palabras: “la prisa une los postes la reja es ya muro se despluma contra él la plegaria”. Si la velocidad causa que cosas independientes sean percibidas por la vista como unidas, también hay un movimiento auditivo de atracción: “prisa”-“postes”; el “muro” no se desploma sino que “se despluma” y esta última palabra nos lleva a “plegaria”. Este mismo patrón de aliteración está anticipado en el verso anterior por “patinadora” y en el siguiente por “pisada”. En el verso inmediatamente posterior hay una sorprendente irrupción de lo numérico y lo geométrico (como en el “ángel relojero” de “Perfil”), sólo que aquí la referencia exterior es al diseño matemático y abstracto de las calles de Manhattan que siguen un plan numérico-secuencial al norte de Greenwich Village: “pisada lineal los numerales hacen hoy más esta ciudad una mera hipótesis”.

En el verso siguiente surge el recuerdo sensual de una mujer de nombre hispánico (“Carmen”), pero a diferencia de la “alta flor sin miedo y sin tacha” que era “vertical pura inhumana” en “Perfil”, aquí la percepción de la figura femenina no implica una disyuntiva excluyente entre pureza y sensualidad: se habla de “alguien que era más sensual y más puro”. Con melancolía se acepta que la única posibilidad de unión entre los amantes se localiza en el plano de la fantasía, en el recuerdo o en el sueño: una compensación ilusoria. El penúltimo verso del poema parece anticipar el fin del sueño y el fin del viaje onírico (“y se amanece al fin de”), pero la sintaxis atropellada no permite ninguna salida progresiva o racional del estado onírico. De nuevo, hay una amenaza de incoherencia en la inversión de una expresión convencional (“de cuando en vez” y no “de vez en cuando”) y esta misma transformación anómala permite que surja, como por arte de magia o analogía espontánea, la expresión deseada (“en vez de”) para nombrar lo que se pierde con la llegada del amanecer o con el fin del sueño (“nieve espuma de un mar más alto”). El fluir sintáctico normal de esta última frase (que nombra el mundo del sueño) contrasta con la incoherencia de la frase anterior, la que realiza una operación lógica o racional. Así, se ha llegado a una naturalización de lo onírico. Una última paradoja: en el momento más profundo y más oscuro de la caída se vislumbra la blancura de las alturas.

El último verso sorprende por la contundencia fónica de la aliteración: “llámémosla en llamas Jesús”. Se vuelve a identificar el acto de nombrar (llamar) con la quemadura del fuego (llama). Si el soplo o aliento poético es una llama que cae sobre el sujeto, entonces estamos ante una manifestación heterodoxa del espíritu santo de la poesía, el descenso de las lenguas de fuego que ofrecen el don de la glosolalia (el hablar en lenguas). Esta lectura se reforzaría

con la última palabra del poema (“Jesús”), palabra que proyecta retrospectivamente una lectura religiosa o sagrada sobre el texto entero o, más bien, sobre los dos textos (“Perfil” y “Vuelo”) que forman una unidad doble. La ausencia total de puntuación hace difícil localizar un referente único para el objeto femenino del último verso: ese objeto puede ser la “nieve espuma”, “Carmen”, la “plegaria” o cualesquiera de los varios sustantivos femeninos anteriores. De todas maneras, el final es un clímax extático: el grito de un espíritu poseído por lo numinoso.

Esta “plegaria en el subway” es tanto un desconcertante “retrato del subway” como un despiadado y arriesgado “autorretrato” del poeta y de su poesía en el año de 1928. Como ocurrirá poco después en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca o en los libros contemporáneos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda, la poesía en lengua española da un salto a la vanguardia onírica del surrealismo con su ritmo vertiginoso y sus imágenes liberadas de controles racionales. “Autorretrato o del subway” es uno de los primeros poemas de la literatura mexicana que dialogan al tú por tú con las vanguardias europeas. Al mismo tiempo, es un poema que sólo pudo escribir Gilberto Owen.

Concluyo retomando lo que Tomás Segovia escribió desde 1965 en el sentido de que “la trasmutación poética de la materia biográfica” (127) está en el centro de la obra de Owen. Efectivamente, la superposición o acumulación de niveles de sentido es lo que da su riqueza y complejidad a las mejores obras del poeta. Owen preguntó con cierta ironía, en un poema en prosa, “¿Cuándo acabaremos de leer a Proust?” Nosotros podemos preguntarnos ahora si hemos leído realmente a Owen y a sus contemporáneos. Su poesía hermética, alusiva, irónica y lúdica ya está presente en los poemas de *Línea*, un libro pionero, un libro-matriz, un libro tan abiertamente vanguardista como hondamente personal. *Línea* es un libro profético, un libro que nos sigue interrogando con la complejidad de su simbolismo y con el atrevimiento de sus búsquedas.

BIBLIOGRAFÍA

- Owen, Gilberto. *Me muero de sin usted: cartas de amor a Clementina Otero*. Marinela Barrios Otero y Vicente Quirarte, eds. México: Siglo XXI, 2004.
- _____. *Obras*. 2 ed. México: FCE, 1979.
- _____. “El río sin tacto”. *Contemporáneos* 28-29 (septiembre-octubre 1930): 103-7.
- _____. “Poemas de Emily Dickinson: versiones a ojo de Gilberto Owen”. *El Tiempo* (29 de abril de 1934): 6-7.
- Segovia, Tomás. “Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen” [1965]. *Ensayos I. (Actitudes / Contracorrientes)*. México: UAM, 1988. 127.

IV. VOCES FEMENINAS; VOCES MARGINALES; VOCES EXILIADAS: VANGUARDIA LATINOAMERICANA FUERA Y DENTRO DEL CONTINENTE