

POESÍA Y REFLEXIONES

Deriva

Carlos López Degregori

I

Gaspard de la nuit es para mí un espacio vacío enmarcado por un conjunto de referencias a un texto que no he leído. Como si se tratara de las cartas de una baraja, pasan diferentes datos por mis ojos y mis manos. El libro vio la luz en una edición póstuma de 1842 y fue reconocido y alabado por Baudelaire como el iniciador del poema en prosa. Aludiendo a Kafka, Borges decía que un gran autor crea a sus precursores. Así ocurrió con Bertrand, quien gracias al autor de *Petits poèmes en prose* pasó de una zona lateral del romanticismo francés al corazón de un nuevo género literario. Sé que el extraño volumen está estructurado en seis partes y que sus breves textos diseñan un universo onírico y sombrío atravesado de mitos y personajes legendarios. Son las visiones de una criatura demoniaca llamada Gaspard, que custodia los tesoros de la noche. Su atmósfera es feérica y su lenguaje —por los fragmentos que conozco— se apropia del versículo. Las palabras reverberan en imágenes y sonoridades, y asedian con su ritmo y reiteraciones una historia elusiva. Tal vez por esta razón inspiraron a Ravel

para la composición de sus tres cuadros de *Gaspard de la nuit*, piezas que superponen estratos disonantes y ocultan así la limpieza de la melodía. Pero me interesa sobre todo el juego de máscaras del autor. Poco se sabe de Louis Jacques Napoléon Bertrand. Nació en Italia en 1807 —de madre italiana y padre francés— y murió de tuberculosis en 1841. Pasó sus días entre Dijon y París, dedicado al periodismo y a sus espejismos literarios. En una sola oportunidad enterró su vida discreta y su salud frágil para renacer con la identidad de Aloysius Bertrand, quien a su vez se enmascaró en la voz errante de Gaspard, un *flâneur* de paisajes etéreos y tenebrosos con algunos toques de extrañeza y violencia. Cito como ejemplo “Scarbo”, que da pie al tercer movimiento del tríptico de Maurice Ravel:

¡Mueras absuelto o condenado —murmuraba Scarbo esta noche a mi oído— tendrás por sudario una tela de araña y enterraré a la araña contigo!

¡Oh! Tenga yo al menos por sudario —le respondía con los ojos enrojecidos de tanto haber llorado— una hoja de álamo en la que me acune el hálito del lago.

¡No! —reía burlón el enano—. ¡Serás pasto del escarabajo que da caza por la tarde a los mosquitos cegados por el sol poniente!

¿Prefieres, entonces —le replicaba sin dejar de lagrimear—, prefieres que me chupe una tarántula de trompa de elefante?

Bueno —añadió—, consuélate, tendrás por sudario las tiras jaspeadas de oro de una piel de serpiente, con las que te envolveré como una momia.

Y desde la cripta tenebrosa de San Benigno, donde te recostaré de pie contra el muro, oirás cómo lloran los niños en el limbo. (Bertrand, 2014, p. 86)

Vuelvo a la baraja y compruebo, como es habitual, que el diseño de cada naipe reitera en forma invertida el número y la figura. De pronto mutan las formas. Tomo una carta al azar: en la parte superior aparece Louis Jacques y en la inferior, Aloysius. Paso a otro naipe y descubro una nueva correlación: ahora están Aloysius

Bertrand y Aloysius Acker. Una tercera carta me revela invertidos a Martín Adán y Aloysius Acker. La última opone Aloysius Acker y Rafael de la Fuente Benavides. Es el juego de los espejos, del azar que duplica y desdibuja las identidades.

II

La historia del otro Aloysius es la de un poema escrito y destruido por Martín Adán que se negó a desaparecer y que encarna el mito del eterno retorno. El nacimiento del texto y del personaje que en él se oculta parece situarse alrededor de 1930, y es probable que el manuscrito inédito fuera destrozado a fines de 1933, en Arequipa, durante una crisis depresiva que atenazaba al autor. Ricardo Silva Santisteban ha rastreado la historia y reconstruido el poema y hay ciertos hechos que parecen definitivos. Martín Adán había imaginado su publicación en un libro conjunto con el poeta mexicano Gilberto Owen bajo el título “Dos poemas de odio” que nunca llegó a concretarse.

En 1934, Vicente Azar, seudónimo de José Alvarado Sánchez, señalaba que el poema ya no existía, aunque no podía descartarse la sobrevivencia de algunos fragmentos. Dos años después, Luis Fabio Xammar publicó el artículo “Margen a la eternidad” que citaba algunos versos del texto y añadía que restos del poema estaban en manos de algunas personas. Un fragmento significativo —el más extenso que se conoce— fue entregado por Luis Valle Goycochea a Emilio Adolfo Westphalen y apareció en el número 1 de *Las Moradas*, con la anuencia de Martín Adán, en mayo de 1947. El siguiente eslabón se refiere a la existencia de un cuadernillo custodiado en la Biblioteca Nacional que perteneció a Alberto Ureta. Se trata de un conjunto de poemas titulado *Viaje lineal* y que aparece suscrito por Aloysius Acker. La clausura de la historia está en la carta que el poeta dirigió a José Miguel Oviedo cuando el Instituto Nacional de Cultura preparaba la primera edición de su obra reunida. Allí rechazaba la inclusión de Aloysius Acker en su obra poética, pues se trataba de un texto “simbolista y hechizo”.

Este es el trayecto visible de Aloysius Acker, pero hay otra mano que se encarga de las reapariciones fugaces, de la preservación de un eje que enmascara una identidad. Es la mano del mismo poeta, tal vez a pesar de sus deseos, que transcribe ráfagas del poema perdido como si se tratara de rescoldos que han sobrevivido a un incendio. Durante años, Martín Adán se encargó de ir dibujando un rostro:

Mi identidad hostile, mi hermano verdadero
según seno incapaz de la propia natura!...
¡Ay, dechado nonato, el ternísimo cero
a cenagosa estrella de inmediata ternura!...¹

Primero son los trazos escuetos en *Travesía de extramares*: pórticos, epígrafes y resonancias en ese diálogo intertextual vertiginoso que recubre una y otra vez los poemas. El fragmento que acabo de citar está incrustado en “Dissonanza e preparazione”, que funciona como un tapiz o un coro de voces. La idea del tapiz es sugerente porque estos versos, reubicados como una parte del poema en la reconstrucción de Ricardo Silva Santisteban, apuntan a un nacimiento escritural —“incapaz de la propia natura”— que asoma como una identidad hostile que se encamina a la nada de un “ternísimo cero”. Y, entre todos los fragmentos de este coro, un puñado de versos decisivos que cierran el umbral del libro:

¿Quemaré la casa paterna?... ¿partiré de la patria?...
¿Seré un monje en un monasterio?...
¿Me echaré a marear, tatuado, barbudo, descalzo,
en el último de los veleros?...

¡Todo me es igual, Aloysius Acker!...
¡Solo tú me eres idéntico!...

Aquí está el núcleo del poema: renunciar a unas raíces —la patria, la casa paterna— y acatar el llamado del viaje, tan caro a la modernidad. Solo que, en el caso de Adán, ese viaje es introspecti-

1 Todas las citas del poema han sido tomadas de la edición de la obra de Martín Adán preparada por Ricardo Silva Santisteban.

vo y se abisma en la estructura personal. Reconocerse como yo disociado y contradictorio al que es necesario invisibilizar. Luego la reverberación de “Escrito a ciegas”, que reitera los versos finales de *Travesía de extramares*. Y, finalmente, el soneto completo en *Diario de poeta*, último libro de Martín Adán, escrito en las salidas cíclicas del hospital Larco Herrera, que clausura su obra poética.

Pareciera que Aloysius Acker permanece agazapado y que insiste en usurpar la identidad de Martín Adán. Una doble A en las iniciales, como si se tratara de un naipe que escamotea un tahúr letrado. Regreso a fines de los años veinte y comienzos de los treinta, antes de la destrucción del poema. Martín Adán ha publicado *La casa de cartón* y es un joven autor reverenciado que destaca por su inteligencia y su prodigiosa creatividad. Pero esos son los años también de sus primeros desajustes y de la revelación de una doble faz. Mejía Baca ofrece la imagen de un Martín Adán dandi, que acudía con un grupo de San Marcos a probar pisco sours al hotel Maury. Poco a poco, estas visitas se transformaron en el peregrinaje continuo de un bebedor solitario:

Hay escenas que relatan diferentes personas, diferentes testimonios, que coinciden exactamente y que relatan cosas que son verdadera venganza. Llega un momento en el que ya no puede controlarse. La tragedia estriba en eso: que no se evade, no hay evasión. Él podía estar hasta cabeceando de mareado —no por la cantidad de licor, sino por el grado de intoxicación que tenía; un poco de licor lo hacía perder un poco los controles—: pero él no perdía la noción del mundo. (Aguilar Mora, 1992, p. 54)

Este testimonio aparece citado en *Martín Adán. El más hermoso crepúsculo del mundo*, el estudio y antología de Jorge Aguilar Mora, y se refiere a los años de 1930-1932, encrucijada en la que puede situarse la composición del poema. Subrayo unas palabras. “La tragedia estriba en esto: que no se evade, no hay evasión”. ¿Qué existe, entonces, en lugar de esa fuga? Creo que la respuesta está en el mismo poema: hay discordia, enfrentamiento, enajenación, desdoblamiento y el alcohol facilitaba ese abismamiento. Me parece decisivo un fragmento dictado por José Alvarado Sánchez, que recoge en la reconstrucción del poema Ricardo Silva Santisteban:

Dios, Aloysius Acker y el extraño
me visitan en mi cuarto.
Es la tarde en todo el mundo,
es un domingo de mayo.

El fragmento puede ser inexacto, pero los espejismos son la materia de este poema. Tres presencias coinciden en la habitación. Dios —que para Martín Adán suele ser el absoluto o el vacío—, Aloysius Acker y el extraño. ¿Quién es esa presencia que parece estar allí como un testigo? Es *el* extraño, no *un* extraño, que puede ser cualquiera en una cohorte de desconocidos. Se trata de un él transpuesto; tal vez el mismo autor, el sujeto civil Rafael de la Fuente Benavides, que ha comenzado a desdibujarse y se mira en el espejo o el espejismo de Aloysius Acker, un personaje que encarna la enajenación y la poesía, y que apresura su extinción. Sospecho que la destrucción del poema no obedece únicamente a razones literarias. Hay en este acto un sacrificio: inmolar al aristócrata venido a menos y liberar al poeta que emprende el camino del apartamento y la destrucción. La juventud con su relativa estabilidad y las promesas intelectuales quedan atrás, los estudios brillantes, el espejismo de un trabajo respetable. No hay retorno posible de este exilio. *Aloysius Acker* es una elegía que despide los años situados en la realidad de la adolescencia y juventud, la luz y la atmósfera de Barranco, las tertulias y estudios en San Marcos, la figura de la tía Tarsila que es casi una ogresa. La máscara oculta el propio rostro, que ya se está desfigurando, y abre el umbral para extraviarse en un laberinto de lenguaje que solo se sostiene en la belleza y la destrucción:

No, mi dios no hizo el mundo:
hizo mi tragedia,
el mundo es mío, el que no es del Otro,
el de mi error y mi belleza.

Estos versos, que pertenecen a *La mano desasida*, entregan un mundo hecho a la medida del que escribe; pero siempre hay un “Otro” que ocupar o negar. El naípe de Aloysius Acker tiene dos *Aes* invertidas. Y una *A* es también la letra inicial del seudónimo. Adán: el primer hombre o el último. Para sostener a Martín Adán

—y a todos los poemas que escribió desde los últimos años treinta hasta el final de sus días—, era necesario suprimir a Rafael de la Fuente Benavides. Un hermano llamado Aloysius Acker se encargó de hacerlo. Es el idéntico.

III

Escucho a Maurice Ravel y la melodía me transporta a un relato de José Donoso que leí a mediados de los setenta. Es “Gaspar de la nuit”, una de las *Tres novelitas burguesas*, tríptico publicado en 1973 después de esa desmesurada construcción alucinatoria que es *El obsceno pájaro de la noche*. Las tres *nouvelles* giran en torno a la fragmentación de la personalidad y a la disolución del sujeto que se transforma en “otro”. La tercera historia es la más sugerente y despliega un trasfondo musical y una energía que remiten a Bertrand y a Ravel fusionados en el protagonista. Un nuevo naipe surge con sus figuras invertidas: un *yo* Aloysius que se opone a un *no yo*.

Mauricio, el protagonista de este relato, es un joven de 16 años que llega a Barcelona para pasar el verano con Sylvia Corday, su madre. El muchacho aparece cubierto de extrañeza. Llamen la atención su austeridad y laconismo, su monótona vestimenta, el desinterés por todo lo que le rodea, la distancia que establece con su madre y su nueva pareja. Pero Mauricio tiene una peculiaridad: silba constantemente una pieza de difícil ejecución que es *Gaspard de la nuit*. Su entrega a esta pieza musical es absoluta:

Sylvia escuchó, sin pensar en nada, cinco minutos. No, decidió. No era “literatura”. De pronto se dio cuenta de que había estado escuchándolo con un sentimiento de asombro no sin un ingrediente de miedo, como un acto religioso que, a pesar de ella misma, la implicara. Y, sin embargo, terriblemente distante... y reservado... y... ¡Absurdo, claro! Pero ¿cómo podía Mauricio silbar así? Escuchó más. Era lo que siempre había silbado: algo muy simple, pero no en la forma en que una melodía popular es simple, sino frases musicales, notas con mucho silencio entre ellas ordenándose de manera que esos silencios fueran tan im-

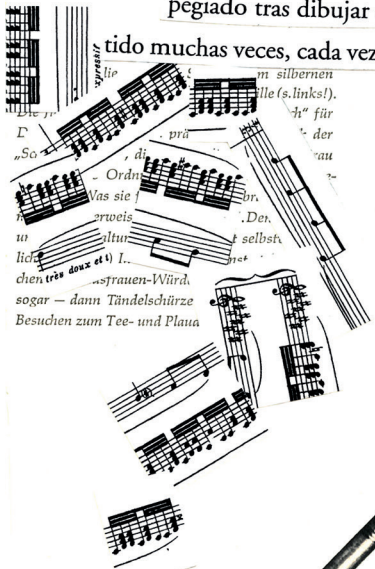
portantes como la música misma, uniéndose inexplicablemente en un conjunto de una finura y una desolación, de una frialdad transparente tan intocable que Sylvia sintió la puñalada de un escalofrío. (Donoso, 1973, p. 202)

Es un hilo músico frío y distante, casi siniestro, que implica a otras personas. Esa es la obsesión de Mauricio: silbar esa única pieza y caminar, recorrer grandes distancias por la ciudad, para cumplir con un ritual extraño: envolver y apoderarse de otra persona. El relato presenta sus intentos paulatinos hasta el encuentro final con un muchacho vagabundo que también silba *Gaspard de la nuit*. Es el signo de reconocimiento y el de dos melodías que se devoran mutuamente hasta la última gota. El desenlace es un cambio de identidad. Mauricio será en adelante el vagabundo que vivirá en un mundo sin centro ni normas. Esta conversión es sellada con un baño ritual en un pantano, para dormirse después sobre la hierba, como si la costra de barro fuera la carne de un nuevo ser. El vagabundo, por su parte, ocupará el lugar del joven burgués para cumplir los ciclos del crecimiento, madurez y aceptación del rol social que le corresponde. Imagino a este joven sucio sobre la hierba y la luz, y observo en su rostro la fisonomía desconocida de Aloysius Acker y la cara mofletuda de Rafael de la Fuente Benavides ensimismado en la música —él era también un melómano—, con esos gordos cachetes que reconoció Allen Ginsberg. Los tres quieren desdibujar los contornos de una historia y una identidad para ser otros en un lugar terriblemente distante y reservado.

Una meste de sonambulismo, abysias

Al final la ninfa se sumerge claramente en el agua con un ruido enorme y el acorde inicial desciende en cuatro transposiciones

y reaparece arpegiado tras dibujar un movimiento circular Sol# Fa# Do# Re# repetido muchas veces, cada vez más lentamente, una representación natural de los círculos



*Però
yo no sé
silbar
ni hundirme en el agua.*

*CLD
2017
51*

Escucho en mi estudio “Ondine”, “Le Gibet” y “Scarbo”, interpretados por Martha Argerich. Trato de silbar, aunque nunca he podido hacerlo. Yo es siempre Yo. No caben intentos de renuncia ni la fractura de la identidad en un sinnúmero de trozos inarmónicos. Solo cierro los ojos. Dejo que la música me envuelva y que me lleve a donde disponga.

Referencias

- Aguilar Mora, J. (1992). *Martín Adán. El más hermoso crepúsculo del mundo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bertrand, A. (2014). *Gaspar de la noche*. Madrid: Cátedra.
- Donoso, J. (1973). Gaspard de la nuit. En *Tres novelitas burguesas*. Barcelona: Seix Barral.