

CORRIENTE ALTERNA

Comentario a *El músico de Saint-Merry*

Por Octavio PAZ

El músico de Saint-Merry es uno de los poemas más turbadores y misteriosos de Apollinaire. Al mismo tiempo —con *Zone*, *Les Fenêtres*, *Lundi rue Christine* y algunos otros— prefigura muchas de las formas que unos pocos años después adoptaría el arte del siglo xx, la poesía tanto como la novela y la pintura. El interés de *El músico de Saint-Merry* es doble: por una parte es uno de los mejores poemas de Apollinaire; por la otra, es un ejemplo de las posibilidades y limitaciones de una poética fundada en la expresión simultánea de realidades alejadas en el espacio o en el tiempo, que el poeta enfrenta para mostrarnos que lo “ya visto” es lo “nunca visto”. Sobre lo primero no hay nada que decir, o hacer, excepto leer el poema como deben leerse todos los poemas. Lo segundo merece algunas reflexiones.

El músico de Saint-Merry es un poema complejo aunque no en el sentido en que lo son los de Mallarmé. Cito a este poeta por dos razones: primero, por ser el antecedente inmediato de Apollinaire; después, porque su obra es una piedra de toque de toda la poesía moderna en lengua francesa y aun universal. En el caso de Mallarmé la oscuridad es inseparable del poema; su método poético, dijo varias veces, es la *trasposición* y consiste en substituir la realidad percibida por una palabra que, sin nombrarla expresamente, suscite otra realidad equivalente. El poeta no nombra al cisne o a la blanca bañista: crea la *idea* de una blancura que combine la carne femenina, el agua y las plumas del pájaro. Apollinaire parte también de una anécdota, esta o aquella realidad, pero no la borra: la separa en fragmentos que enfrenta según un orden nuevo: el choque o confrontación es el poema — la realidad verdadera. Mallarmé se propone anular al objeto, en beneficio del lenguaje — y a éste en beneficio de la Idea, que a su vez se resuelve en un absoluto idéntico al vacío. Así, su poema no nos presenta cosas sino palabras o, más exactamente, signos rítmicos. Apollinaire pretende desintegrar y reconstruir al objeto con el lenguaje; la palabra sigue siendo un medio que nos deja ver las cosas en su vivacidad instantánea. No hay trasposición de la realidad sino transfiguración. El método de Mallarmé colinda con la música; el de Apollinaire con la pintura, especialmente con la estética cubista.

El músico de Saint-Merry confronta a dos tipos de realidades, unas espaciales y otras temporales. Las primeras —allá, acullá, más acá o más allá— no se dan cita en un aquí sino en un ahora: ese fragmento de tiempo que es una tarde del 21 de mayo de 1913. Los diversos tiempos verbales —la antigüedad clásica, el fin de la Edad Media, los siglos xvi y xvii, nuestra época— se conjugan en un aquí: la vieja iglesia de Saint-Merry y el barrio que la rodea. Ahora bien, la poesía es un arte temporal. En pintura los signos (líneas, colores) se presentan unos frente a otros; en poesía, unos después de otros. En pintura la composición es intemporal; en poesía, sucesiva. El *simultaneismo* de Apollinaire no es algo que vemos, como en la pintura, sino algo que convocamos. La pipa, el periódico y la guitarra de Picasso están ahí, quietos en el cuadro; las casas, las torres y las chimeneas de Apollinaire pasan en el poema, unas detrás de otras. Un cuadro cubista es un sistema y está hecho de las relaciones plásticas entre un objeto y otro o entre las diversas partes de un objeto. Una vez descubiertas esas relaciones, una vez pintadas, el pintor se retira: el cuadro habla por sí mismo. En el caso del poema el centro de atracción no son las relaciones entre los objetos *sobre* una tela sino *en* la conciencia del poeta. Esa conciencia es temporal. Las cosas pasan no en un espacio neutro sino en la sensibilidad del autor. En verdad no vemos pasar a las cosas: vemos que las cosas pasan por el poeta — que también pasa. El yo del poeta, ya sea que use la primera persona o la tercera, es el espacio en que suceden las cosas, un espacio que es asimismo tiempo. El poema de Apollinaire no es la presentación de una realidad: es la presentación de un poeta en la realidad. Es la poesía lírica objetiva, si se me permite decirlo así. Por eso su arte se resuelve en teatro —grotesco, sentimental, maravilloso y realista— y en mito. *El músico de Saint-Merry* contiene ambos elementos: la tragicomedia del “pobre Guillaume” y la figura del poeta visionario: *por fin tengo derecho a saludar seres que no conozco*.

“El 13 de julio de 1909”, dice André Salmon en su libro *Souvenirs sans fin*,* Guillaume entró por primera vez en la iglesia de Saint-Merry, como testigo de mi boda. No fue insensible al edificio ni a las singularidades del viejo barrio. Sin que nadie lo acompañase, volvió a Saint-Merry, recorrió la iglesia con detenimiento y vagabundó por las callejuelas. El resultado fue *El músico de Saint-Merry*. Estaba en su naturaleza regresar así, guiado literalmente por una inspiración secreta y todavía confusa, a lugares cuyo misterio, apenas entrevisto, había ya percibido de inmediato. Saint-Merry nunca se ha aclarado del todo... ¿Acaso Apollinaire, explorador de archivos, anticuario deslumbrado, doctor en una suerte de erudición regocijada, había leído en alguna parte que antaño un sacerdote perverso había querido consagrar al diablo la iglesia de Saint-Merry?” Otro contemporáneo, Jean Mollet, cuenta que hacía la misma época paseó con el poeta por esos parajes: “no había un alma en las calles... entramos en una casa vacía y de pronto, en el patio, descubrimos a un músico que tocaba y cantaba rodeado de muchas gentes... Un poco después Apollinaire me leyó *El músico de Saint-Merry*.”

Excepto por un pequeño detalle —¿regresó solo o acompañado?— el testimonio de los dos amigos del poeta no es contradictorio. En sí mismo no es particularmente revelador: como todos los creadores, Apollinaire parte de una realidad concreta para crear otra más intensa y significativa. De todos modos, vale la pena retener una observación de Salmon: el poeta “no fue insensible a las singularidades del barrio”. En efecto, la aparente incongruencia de ciertas imágenes proviene de la atmósfera peregrina de esa parte de París, en la que abundan decrepitas mansiones de los siglos xvi y xvii hoy habi-

* Citado por Marcel Adéma y Michel Dácaudin en sus notas a la edición de *La Pléiade* de las obras poéticas de Apollinaire.



Apollinaire: “dos tipos de realidades”

tadas por artesanos, pequeños comerciantes y gente modesta. No es sorprendente que las memorias de la monarquía —los viajes del rey, los embajadores, el canciller Suger, los motines de la Fronza— se confundan con la decadencia contemporánea: casas abandonadas, mercaderes de plátanos y gorras, soldados de la guardia republicana. Realismo y nostalgia: en los patios de esos ruinosos palacios ya no hay carrozas ni caballos sino los cochecitos que distribuyen las mercancías a domicilio. A esta oposición real corresponde otra verbal entre lenguaje coloquial y lenguaje poético (metáfora y humor), oposición que aparece constantemente a lo largo del poema como un verdadero contrapunto. Sobre esta plataforma realista —el contraste entre el ayer y el hoy del barrio— Apollinaire construye otras oposiciones más relampagueantes y vertiginosas. Todas ellas son intrusiones de realidades ajenas al cuento que nos cuenta; al mismo tiempo, representan este continuo fluir de pensamientos, sensaciones y memorias que se agolpan a las puertas de nuestra conciencia a cada segundo. Unas son imágenes de lo que en ese mismo instante sucede en otros lugares: mientras el músico recorre las calles del Temple, alguien pregunta a qué hora sale el tren hacia París, una desconocida atraviesa un puente en Bonn, etcétera; otras son recuerdos de incidentes reales o que podrían serlo (“tú llorabas sentada junto a mí en el fondo de un *fiacre*”); * otras más son disparates, salidas de tono, dislates: humor. Con todas ellas el poeta nos dice que la vida transcurre siempre, allá o acá, al mismo tiempo que aquí y ahora. Mejor dicho: lo que pasa aquí y ahora no impide el transcurrir universal de la vida. Todo se funde y todo se bifurca.

La ausencia de puntuación contribuye a enfatizar esta sensación de totalidad que se disgrega y se rehace. Como es sabido, el primer poeta que decidió abolir los signos de puntuación fue Mallarmé. El propósito del autor de *Un coup de dés* fue iniciar una forma nueva del arte poético en la que la unidad medio, arriba, abajo— indica que baja o sube la entonación”. ** no sería el verso tradicional sino la “Página, como una visión simultánea... una partitura... La diferencia de tipos de imprenta entre el motivo preponderante, un secundario y los adyacentes dicta su importancia a la emisión oral; y la altura —en Mallarmé pensaba en una lectura *mental*; la analogía con la música “escuchada en el concierto” es un rasgo permanente de esta última época de su estética. Apollinaire suprime la puntuación por razones semejantes pero no idénticas. Liberada de puntos y comas, cada frase se une o separa de la que la precede o la sigue y así adquiere dos o más sentidos: simultaneísmo; además, cada frase es una unidad rítmica: poesía oral. En una carta a Henri Martineau, afirma: “Suprimí la puntuación porque me parece inútil; el ritmo mismo y el corte de los versos: tal es la verdadera puntuación y no tenemos necesidad de otra...” En el caso de *El músico de Saint-Merry* la ausencia de puntuación tiene una función particular: refleja el fluir de la conciencia del poeta asaltada por un espectáculo múltiple, interior y exterior, hecho de lo que ven sus ojos, recuerdan su piel y su alma, oyen sus oídos y presiente su imaginación.

Además de ser la presentación de una realidad simultánea y ubicua, que está en todas partes y que se mueve sin cesar, *El músico de Saint-Merry* es una tragicomedia y un mito. El tema le parecía de tal modo teatral a Apollinaire que en 1916 escribió un argumento de ballet con el título: “Un hombre sin ojos, sin nariz y sin orejas”. La anécdota, observa Salmon, parece inspirada en una leyenda: un flautista ambulante enloquece a las mujeres con el hechizo de su música, las obliga a seguirlo y, al llegar a una vieja casa abandonada, se volatiliza y las volatiliza. Aquí también el *simultaneísmo* se presenta como un sistema dual de oposiciones. El tropel femenino está compuesto por mujeres de carne y hueso y por sombras. Los nombres de Paquette, Mía, Amine, Genoveva y los otros evocan inmediatamente el mundo de Villon, las damas y las nieves de antaño. Son las mujeres muertas hace siglos pero son también las que han desaparecido de la vida del poeta, sus antiguos amores y amoríos, sin dejar de ser las muchachas que vemos todos los días en cualquier calle populosa (“tan cerca de los ojos, tan lejos de mi vida”, decía Tablada). Como si fuese una corriente sobrenatural que atravesase los tiempos y no sólo las calles de un barrio de París, la banda mujeril cristaliza en un nombre: Ariadna. La dualidad muerte y vida aparece desembocar en la unidad del mito. Se trata de una nueva oposición, ya no en el tiempo ni el espacio sino en el reino de los arquetipos. El mito de Ariadna es doble: es la muchacha que guía a Teseo en el

laberinto y así es el prototipo de la mujer como salvación o liberación; también es la abandonada por el héroe en la playa de Naxos. La oposición muerte y vida, encuentro y abandono, no desaparece en el mito: se vuelve arquetipo.

A la dualidad femenina corresponde otra masculina. El misterioso músico calla cuando tañen las campanas de Saint-Merry, lo que parece indicar que es un diablo o alguien ligado con los poderes oscuros. Esto lo sitúa en el siglo xv o en el xvi. Pero este personaje que toca la flauta y recorre las calles infernales de la ciudad moderna, seguido por un tropel de sombras ¿no se llama Orfeo? El primer libro de Apollinaire tiene por título *Bestiario o cortejo de Orfeo*. En una nota de ese libro nos dice que el poeta de Tracia “profetizó cristianamente el advenimiento del Salvador”. Aunque esta frase puede ser una “boutade” revela una creencia muy firme en Apollinaire: el poeta es un profeta. El músico ambulante es un pobre diablo contemporáneo, un diablo medieval y el fundador de la poesía y la música, el mago que desciende al infierno y pierde dos veces a Eurídice. Pero el músico es algo más. Al principio del poema Apollinaire lo describe como “un hombre sin ojos, sin nariz y sin orejas”. El siglo xx y sus máquinas irrumpen bruscamente: ¿un robot? Es casi innecesario recordar que ese mismo personaje figura en los cuadros que Chirico pintaba por esos años. Lo que se llama el “espíritu de la época” aparece en los lienzos del pintor-poeta y en los poemas del poeta enamorado de la pintura. En ambos aparece como dualidad y contraste: un autómatas en un paisaje urbano de la era pre-industrial. En suma, ¿quién es el músico ambulante? No es otro que Apollinaire: el aire que toca el vagabundo en su flauta y con el que seduce a las mujeres fue inventado por el poeta mismo. Esa música es su poesía: los versos de un pobre diablo que es asimismo un profeta. Poesía callejera, poesía antigua, poesía futurista: el flautista, Orfeo, el autómatas: Apollinaire. El poema se inicia con una declaración: “por fin tengo derecho a saludar seres que no conozco”. Ese derecho se llama *videncia*: ver lo que los otros no ven, ver lo invisible. Por ser vidente el poeta se ve a sí mismo. Y se ve como “un hombre sin ojos, sin nariz y sin orejas”, doble de Orfeo, los diablos medievales y las máquinas contemporáneas. Es lo más antiguo y lo más nuevo sin dejar de ser nunca Guillaume, el gentilhombre polaco, el hombre “lleno de cordura que conoce la vida y todo aquello que un vivo puede conocer de la muerte”: la guerra, la amistad, el amor — el tiempo que pasa y no pasa nunca.

Músico perseguido por las mujeres o abandonado por ellas, profeta de lo que vendrá y revelador de lo que es, el poeta Apollinaire tiene otro extraño oficio: es “el barquero de los muertos”. Su palabra comunica los dos mundos, revive las sombras de los desaparecidos y logra que nuestros cuerpos tengan la ligereza de los fantasmas. El poeta no disuelve la oposición entre muerte y vida (no es un demiurgo) pero la vuelve fluida los ávidos espectros de la hermosa Genoveva y Amina encarnan en las mujeres reales y éstas pasan por las calles anochecidas “temblorosas y vanas” como verdaderos espíritus. Y aquí conviene decir algo sobre mi traducción de este pasaje. Apollinaire escribe: *Passeur de morts et les mordonnantes mériennes*. Esas “merianas” (*mériennes*) son sin duda las vecinas, muertas o vivas, de Saint-Merry pero ¿qué significa *mordonnantes*? Nada me han aclarado los diccionarios ni los amigos franceses a quienes he consultado sobre el punto. Para mí es una palabra compuesta por las mitades de dos palabras, a la manera de Lewis Carroll. Una solución sería pensar que se trata de *donadoras de muerte: mort y donnantes*. Así, habría que traducir *mordonnantes* o mejor, *dona-muertes*. En la poesía de Apollinaire la mujer aparece con frecuencia como un ser fatal, que mata o destruye. No en *El músico de Saint-Merry*: las mujeres abandonan todo y se pierden al seguir al “melodioso raptor”, como Ariadna a Teseo. Hay otra hipótesis. El verso siguiente es *De millions de mouches éventaient une splendeur*. M. J. supone que *mordonnantes* es un compuesto de *mortes* y *bourdonnantes* (zumbantes): las merianas muertas zumbaban como moscas. No es descabellado: el ruido que hacen los espíritus de los muertos ¿no es un zumbido ininteligible? ¿Y no nos ha dicho el poeta griego que los espectros se agolpan como moscas sobre los vivos para chupar un poco de sangre? *Mordonnantes*: zumuertas. La interpretación parecerá aún más legítima si se recuerda que el cortejo femenino está formado por muertas que están vivas y por vivas que se desvanecen en el aire al penetrar en la casa abandonada. Moscas, soplo, muerte, mujeres, esplendor... El hilo de Ariadna nos hace pasar de la muerte a la vida y viceversa. El poeta es el barquero de los muertos y los vivos.

* Prefiero el galicismo, que todos entienden, a la palabra castiza: simón.

** Préface a *Un coup de dés*, publicado por primera vez en la revista *Cosmópolis*, en mayo de 1897.