

LOS SIMBOLOS EN LA POESIA
DE ULYSES PETIT DE MURAT

I

Toda la obra poética de Ulyses Petit de Murat, sin fisuras, comporta una lucha interminable, una palabra-fuego, un rumor agónico, un buceo en las profundidades del acto creador, un lirismo trágico: Y por tí, monstruo, arrastro de los pelos rostros/adorados, despierto muertos, desgarró estrellas/ y los arrojó/ a un absurdo fuego de palabras.

Su obra poética es, como toda apariencia definitiva, el resplandor súbito de un poema demorado en largos períodos de aparente silencio, que una y otra vez retorna alrededor de uno de sus grandes temas: la memoria, o para señalarlo con el título de uno de sus libros: las agonías de la memoria. La memoria constituye desde el principio al fin, una zona de recuerdos vividos y en conflicto ante "la apostasía de la letra impresa", que solo puede rescatar enumeraciones y separaciones. Las enumeraciones son en esa poesía una especie de restos de un mundo dramatizado en dos ámbitos: uno, que llamaríamos sagrado por la virtud del amor y otro, profano, por mediación de la ausencia de vínculos personales. Entran entonces en relación esos abismos de la belleza que surgen del esplendor de la vida, con la desintegración de cosas despojadas del hábito de la vida. "Esos carros frenéticos" (1) que en la madrugada recorren el empedrado de la calle O'Higgins en el barrio de un Belgrano mítico para el poeta, recogen los desechos de la vida y se transforman en una alegoría de la muerte: Enardecidos por trasladados viles como atroces combatientes que volvieron/ plagados de fanfarrias y cadaverina/ desde una guerra cualquiera.

Carros de basura "violentos" o "feroces" que aparecen como sombras apocalípticas en la madrugada de la ciudad para devorar cartas, zapatos, algodones, fotografías rotas, rumbo a los grandes basurales de la muerte. Muerte que es destrucción y olvido de lo que estaba antes unido a la vida y a la memoria.

Olvido "crujiente, castigador, oscuro, restallante, desmedido", memoria, "futuro modo silencioso" del amor, resurrección de las cenizas, lucha interminable de la poesía: No puedo decir como Rimbaud, desde el infierno/ donde inventó toda la poesía: Eso pasó. Hoy sé/ saludar a la belleza. Yo lucho contigo/ a brazo partido, a noche consumida, a día furioso./ Y como un pez maldito/ te saco tal como eres/ en el océano estéril de mi alma/ con odiosas escamas y boca mutilada/ a un aire atroz, para que hables/ con rumor agónico, a pesar tuyo (2).

La vehemencia y la pasión surgen de la naturaleza personal de un tiempo sentido como orgánico, que se consume y que arrastra hacia el olvido a la muerte o los seres queridos, despojándolos de las materias incesantes pero efímeras de una alquimia o química del cuerpo. En estos límites su lirismo-trágico responde a la afirmación de Rilke como un consentimiento que justifica al poema: "Las obras de arte -dijo Rilke- son siempre producto de un peligro corrido, de una experiencia conducida hasta el fin, hasta el punto en que el hombre ya no puede continuar..." En Las islas (3), sin duda, uno de los libros memorables de la poesía argentina del siglo XX, cuyas huellas indelebles se abrirían en las líneas del neorromanticismo de la denominada Generación del 40, el poeta, con claridad meridiana, nos fija una fecha, un año y una definición profética: "Desde el año 1929, comprendo que mis poemas no pueden ser distintos. Cada línea es el riesgo más peligroso, la aventura ciega y dichosa destinada, probablemente, al sarcasmo de los hombres". Para la historia de las novedades olvidadas injustamente, amplíe ese texto de 1935, que se abre hacia el futuro de una poesía que es testimonio "sin ninguna técnica", de la experiencia de su vida:

"Dadá y Cía. aplaudían rabiosamente. Hay un poema cúbico, y otro en forma de espiral y otro escrito a tres voces. Existen algunos triangulares y, los de más allá, vienen de lo subconsciente o sobrepasan la realidad. Sonaba hasta el cansancio la voz degradada de los charlatanes de feria. Entonces Dios me acostó setenta y cuatro días de espaldas y me reiteró la fiebre durante ciento veinte tardes más y me tuvo quieto en las habitaciones de los moribundos: para decirme que el tiempo es corto y que la tarea, grande o pequeña, se debe ejecutar con diligencia y verdad, para dar testimonio de la vida y del hombre y de la vida y muerte del hombre".

Esa diligencia lo había llevado a prodigarse en una obra creadora que comprende libros de poesía, novelas, ensayos, traducciones, teatro, guiones cinematográficos, innumerables notas periodísticas, crítica y descubrimientos incesantes desde la épo-

ca de la revista Martín Fierro, alternada con viajes que parecen no tener fin en su relación con personalidades del mundo literario o cinematográfico de todas partes del mundo. Una de sus novelas se llama La vida fanática (1968) y la más famosa, El balcón hacia la muerte (1943). Y no poco de fanatismo había en su manera de vivir y de desprenderse de los días y sus obras. "Mi conciencia -dijo- se ha formado a través del trabajo y mi único trabajo en la vida ha sido escribir. La vida, aunque incomprensible, es un fenómeno de privilegio inimitable. La enfermedad me ha dado la idea de que todo esto es un regalo. Si siempre estoy alegre no se debe a que no tenga dolores o contrariedades. Los tengo, pero me parecen naderías. Lo que sí me interesa es ampliar el fenómeno de la afectividad humana. La gente me parece hermosa". Lo que había de inabarcable o mensurable ante una vida pródiga y fastuosa de afectos y pérdidas como la de Ulyses Petit de Murat, cabe perfectamente en la síntesis adecuada de unos versos publicados muy tempranamente en Rostros (4), en un poema titulado "La sed", que define una apetencia ilimitada de entregas de donde surge otra vez el concepto de la palabra-fuego:

Nos dábamos sin saber que el rastro del hombre/ todo lo marca./ Así, violentos e ingenuos como una hoguera danzamos sobre el mundo./

Hoguera, digamos, en la cual se han consumido todas las encrucijadas de una generación célebre en la literatura nacional, ubicada ante una "nueva sensibilidad", programada en favor de la audacia y la novedad y los llamados inmediatos arraigados en la vida cotidiana: La mañana la hacíamos en casa/ de una vaga amistad/ poseedora de un fonógrafo/ y del rescaldo porteño/ de "Germaine", "El incendio" y "Golpeá que te van a abrir", tangos bravos..." Estos versos de su primer libro Conmemoraciones (5) pertenecen al mismo joven fanático defensor del jazz en la década del 20, quien desde las páginas renovadoras de Martín Fierro, y luego desde Crítica, aparece como el primer adelantado de una música entonces en sus comienzos: "Este es el momento de admirar y de esperar en el Jazz Band. No aguardaremos para ello que sus instrumentos como fósiles, se hayan expuesto junto a la colección Crosby Brown del Museo Metropolitano de Nueva York, ya que este siglo nos hace el insuperable regalo de su organismo vivo. Tenemos bastante como para pensar que la inmortalidad es una peligrosa costumbre".

Ulyses Petit de Murat, el de "las habilidades jazbánicas" como dijo Raúl González Tuñón, compartió con este y todos los poetas de su generación, una devoción tanguera, consolidada

con su fraternal amistad de hombres de tangos: Homero Manzi, "el poeta puro más alto del tango", Anibal Troilo, y otros creadores e intérpretes de aquella música de Buenos Aires, que lo incitaría a su vez a rescatar de la muerte al autor de Don Segundo Sombra, con una invitación musical: "Bailate un tango, Ricardo". Quiero decir, que nada de la vida le fue indiferente al poeta, quien, entre felicidades y símbolos, supo ver siempre "Espléndida Marea de Lágrimas", que ocultan los destinos ajenos. Muy temprano descubre una y otra vez al hombre en su "idilio-tragedia" como dijo de su primer libro, Macedonio Fernández. Y no me quiero privar de citar un juicio suyo sobre el jazz de aquellos años de la década del 30: "Lo profundamente melancólico, la dura tristeza con que enfrentan la muerte y la tensa vitalidad con que se dan el amor está relatada fielmente en la composición de Duke Ellington "The mooche". Estos sentimientos, propios de la primitiva perfección del negro, visible hasta en la espléndida integridad de su piel que, igual, seguramente, a la de Adán, lo viste, literalmente, hacen de él el hombre eterno, el hombre permanente".

No obstante la multiplicidad de éstas y otras búsquedas y hallazgos que tornan imposible señalar todos los caminos de su escritura hacia ese hombre permanente, creo que su obra literaria debe ser estudiada a partir de su poesía. Es dentro de ella, donde se encuentra esa concentración reveladora de la máxima tensión del espíritu de su mundo más original, en el extremo de la significación última de la palabra-signo, en el símbolo que crea otras corrientes subterráneas de la realidad.

II

Los símbolos en la poesía de Ulyses Petit de Murat constituyen un orbe de sus obsesiones, un planiforio de sus fuentes más ocultas, una prueba continua del combate entre la vida y la muerte, entre el goce del instante y las cenizas del tiempo. Esa continuidad y contigüidad del símbolo, en la medida en que no es un valor asignado a la voluntad reiterativa, ofrece las posibilidades de una reconstrucción interpretativa ajena, por supuesto, a la función inteligible del poeta, en el momento de la creación. Los símbolos, desde este punto de vista, encauzan una visión crítica hacia un territorio más amplio, dentro del cual se pueden fijar algunos de ellos, como pruebas de la veracidad o autenticidad de esas imágenes radiantes. Dentro de esa posible lectura intentaríamos deslindar dos territorios en los símbolos poéticos de Ulyses Petit de Murat, en la relación que une un macrocosmos de materias circundantes a partir de la

Casa, y un microcosmos de sustancias interiores a partir del Cuerpo.

Entre Conmemoraciones y Las manos separadas el poeta vuelve una y otra vez a esa casa paterna. En este libro, de 1950, el poema enumera sus materias visibles, los ladrillos, la cal, los pórticos y los techos, protectores de lluvias y vientos. Es un ámbito cerrado ajeno a la mirada de los que pasan. Dentro de ella, en su interior, conviven la luz y las sombras extinguidas: Ya tiene un interior hondísimo,/ para esperar las cosas calladas y tediosas/ que siempre llegan, insaciables:/ las horas, los sueños, la enfermedad, la muerte. En su primer libro, el poeta recorre los caminos de la provincia y piensa en su casa natal: Yo pensaba en Belgrano./ En los días en que la amistad de Lucy, de Emilio/ eran un claro lugar, un decoro de mi vida. Y mandaba al diablo los viajes y las cuecas chilenas,/ para pensar en los blues americanos/ con que Judith hacía más profundas las tardes de/ mi casa.

Afuera de la casa están también los jardines ("los obstinados jardines de mi infancia") y las plantas, que son resplandores de los aposentos, los lazos últimos con el mundo. Más allá de ese mundo donde habita la Bella Señora existe otro de parajes fantásticos, de ríos "casi tan intensos como tu largo pelo de muchacha", que también contagia o se transforma ante la muerte de la madre: Parajes / Estériles / ya que estás muerta, muerta, muerta,/ bella señora./ Partes y me dejas sin ríos, sin verdes/ sin parajes, sin tu cuarto confinado donde abrías/ un millón de ventanas a mi infancia..

Con los años vendrán los lugares visitados, las lejanas ciudades del mundo, un camino en Bohemia, Florencia "fabuloso rayo de piedra", Mixquic con sus muertos, los bosques de Berlín, un río de Oklahoma, la Texas de "planicies abrumadas", los dioses antiguos de Amalfi o Positano, Mariembad, es decir, el macrocosmos, la geografía insólita.

La casa es el nido que se añora, porque en todo viaje, este Ulyses peregrino sueña con su Itaca, porque la casa es el lugar para esperar las cosas luminosas de la memoria. Esos lugares están poblados de "músicas", por supuesto "secretas", y los lugares de afuera de "trágicos espejos" del movimiento. Este es irreal y sórdido, y aquél es, detrás del pórtico y las columnas, "el ámbito oscuro de la realidad", la transformación que opera gestaciones nocturnas, la tierra prometida: Los que instalamos/ miedo y ocio en los aviones, siempre/ empecinadamente lentos en abolir/ continentes de nubes y el acecho frío/ de mares, selvas y montañas hasta/ el regazo/ de la tierra dulce y profanada del arribo/ nunca sabremos nada/ de esa etapa

infinita que separa/ la escondida cocina de la sala/ volando en la noche, alejándose siempre/ con falso brillo de la tierra prometida/ entre fuegos estériles, espejos y perfumes (6).

La casa-símbolo transcurre en el tiempo y se sitúa en un espacio determinado: el barrio de Belgrano. Tiene, como el cuerpo, sus lugares recónditos y en ellos reaparecen las imágenes de sus muertos queridos como canales de comunicación con el mundo interior del poeta. "En su novela El balcón hacia la muerte, por debajo de los elementos narrativos, aparecen en forma explícita los mismos símbolos poéticos con sus mecanismos analógicos. Uno de ellos, es precisamente, el cuerpo, en relación con la enfermedad: "El cuerpo, ese dios oscuro, que lo conduce a uno victorioso, embriagado, exaltado, por los lechos del amor o en el combate, ahora lo sujetaba... Estaba sumergido en sus entrañas sórdidas y en sus vísceras complicadas e impuras". Ese abismo se abre entre el cuerpo y la conciencia que lo habita. La conciencia permanece ajena al cuerpo, porque lo ve y mira en sus pasos por un tiempo de dichas anteriores. Esa conciencia opera como en una luz donde, cruelmente, se pueden dividir y contar las partes del cuerpo.

Esa mirada que en Ultimo Lugar ve la posesión de materias orgánicas en dispersión: ...nuestros escondidos/ fosfatos de magnesio, nuestros sodios/ y potasios y azúcares transparentes y los disfraces/ multiformes y aburridos de las grasas. Todo fluye/ hacia los cuerpos de la Resurrección, los cuerpos/ que Dios consiente para siempre/ en una primavera inenarrable.

En Las manos separadas, encontramos un poema que radia sus energías en el cuerpo de la madre, une los ríos de la vida con los de la muerte, y retorna al símbolo del jardín, esta vez oculto en las bóvedas del espacio oscuro: Ascendía hasta tus sueños, luna tras luna./ Estaba dormido en un jardín fangoso,/ más intolerable que después de muerto,/ torpe, escurrizado, ciego/ en la bóveda hondísima, tremenda. (7) La sangre es el vínculo entre la vida y la muerte. Ella circula por los cuerpos y se enciende en la pasión, crea en el cuerpo una visión fantasmal teñida de voces de afuera. El hombre recibe el aliento de la mujer y ella, pone su "resplandor de sangre" en la noche de los sentidos ciegos. La mujer, además, se transfigura en el amor y otorga al hombre-amante su propia sangre como puente entre dos vidas.

Hay un resplandor en la noche del hombre ciego, y ese resplandor proviene de la mujer que madura a su lado. De una orilla, la vida convertida en vértigo, de la otra, la muerte, hecha de "sangre, de adiós, de recuerdos, de sueños". Existe en esta poesía, una suerte de toponimia enumerativa, que siem-

pre encauza los símbolos alrededor de ejes en movimiento, como en ese recordado poema "Resplandor de sangre" de Las islas, donde la sangre-río arrastra la memoria de los sucesos vividos por las adolescentes. Tema, digamos al pasar, que Ulyses Petit de Murat, adelanta para el mundo de muchachas, melancólicas figuras de las dolientes adolescentes del neorromanticismo posterior. La sangre es lo que nos une, según el poeta, a una "dinastía de muertos".

La pérdida de la sangre es parte de los laberintos de los sanatorios, otro lugar cerrado como la casa, donde el cuerpo sufre las operaciones de la cirugía lacerante. La sangre allí es un término de la vida y algo repulsivo y agrio. El enfermo se vuelve hacia el olvido de la muerte cuando la sangre se vuelca hacia afuera, pero, en contraposición con esta pérdida, las adolescentes nacen a la vida, a través de mínimas muerte en donde la sangre establece sus períodos de iniciación: Un motín de espejos insaciables/ vigila sus noches profundas repetidas/ hasta que el cuerpo duele/ y consiente el deseo y su cumplimiento/ esa muerte inexplicable que retira/ el océano de entre sus finas piernas/ y extingue el olor marino/ de la raíz de sus cabelleras/ para disolverlo en sangre.

De pronto se unen la adolescencia o la niñez en el tránsito hacia otro ascenso temporal, "mientras la sangre vela en el fondo" y se define como "marejada" en dos términos opuestos: es "marejada inútil" cuando se vincula a un mar que baña o despierta en el calor del cuerpo, en "los frágiles dedos", o por el contrario, es "marejada impiadosa" en la cima de la náusea. Sangre-mar, recorrido por barcos que tienen la condición de ser "náufragos" y ser "ciegos". La sangre: circula en su ser/ como la savia/ en el piadoso cuerpo de los vegetales/ para darnos/ con más vehemencia el dichoso/ amparo de su sombra. Las criaturas han sido al principio una corriente en la sangre de la madre. Esta es otra dimensión del hombre en la poética de Ulyses Petit de Murat, la que nos remonta a las fuentes. La sangre es parte de la savia que nos alimenta a nosotros mismos, es marejada inmemorial, es la zona acuosa de donde venimos. Antes de nacer, antes de salir al mundo, vivimos en "un jardín fangoso", por donde se tocan los extremos de los símbolos Casa y los símbolos Cuerpo.

Todavía podemos indagar más en un conjunto de símbolos que se van desentrañando al unirse en el espacio de la poesía. Porque desde aquel jardín nos remontamos por el "agua prodigiosa" a la cálida, secreta, inviolada (sangre) de la madre. La madre es otro de los grandes temas de esta poesía, unida también al símbolo de la sangre. El tema maternal nos da sus

primeros descubrimientos en la vida familiar de la casa. La madre es la que otorga los bienes de la niñez y la que concede la gracia del reconocimiento de los seres amados que se incorporan a la casa. Es "Martha King", aquel poema celebrado por Borges, la novia, la joven mujer de la poesía: Yo he visto esta dulzura para siempre:/ mi madre besándote en la frente. La madre, poseedora de la sangre que se ha de heredar, es la fuente. Este símbolo es el que sustituye pudorosamente a la gran palabra. Hay una reverencia familiar y un respeto que tiene un hálito religioso hacia ella, una búsqueda de las raíces fantásticas o metafísicas de la gestación en la Madre-Fuente.

El hombre vuelve sus ojos hacia el pasado y se remonta a un tiempo fuera del tiempo que está antes de la niñez. Ese pasado mítico es el punto central de un círculo que se ha de cerrar con la muerte, y la sangre, el testimonio de un agua primordial: Desde un tumor/ que hubieras podido arrojar y olvidar/ en un rincón, como un pesado/ grumo de saliva, ascendía/ hasta tus recuerdos. La madre es gestante de aquella saliva-sangre. Por eso el hijo lleva en sí y frente a la muerte de la madre (como lo testimonia el poema "Final de la Bella Señora" de muchos años después) la sangre que se volcó en las tinieblas antes del nacimiento. Por esa razón, o mejor dicho, por esa creencia patéticamente continua, el hombre podrá engendrarla a través del recuerdo y lo que es más, a través de su propio cuerpo, el del poeta, hasta que la muerte cierre este doble vínculo, esa figura doble de dos cuerpos unidos en el tiempo: ¿Sabrás que ahora te llevo/ como tú me llevaste? ¡Qué larga gestación/ hasta el reencuentro! Qué de dientes y cabellos que se extinguen, qué de besos, qué de niños/ que brotan y rebrotan/ de la fuente en cenizas de tu sangre. Pero hay otras composiciones de materias en esos cuerpos: cabelleras ("cabelleras dormidas que retornan"), bocas ("la boca rota en polvo"), uñas ("las uñas que se rompen"), manos ("manos de los que se despiden"), rostros (rostros como recuerdos") en una simbología plural y mucho más amplia, más diversa, más armónica en la memoria, que podría resumirse o centrarse en un solo verso que constituye el título de un poema de Conmemoraciones, del cual dijo Macedonio Fernández en 1929: "Seguí al título "Espléndida marea de lágrimas" con un presentimiento vivo de que hallaría gran arte, una magnífica definición de la tragedia, como lo es el título. Definitivamente la hallo grande de sentimiento y de delicado saber de la vida en sus signos de cotidianidad y de conjunto que llevan a la tragedia". Cuando aparece Rostros, el mismo Macedonio amplía aquel valioso juicio anterior: "Usted está -le dice en una carta- en la idilio tragedia de Conmemoracio-

nes, y yo creo que es su vocación". Es el poeta que, en Ultimo lugar, definiría la función esencial del poeta de esa raza, a la cual pertenecen aquellos que reflexionan en galerías subterráneas y que hablan desde el cuerpo: Soy el dueño/ del éxtasis más hondo. Soy el que los contempla/ imponentes/ yéndose rapados, volanderos/ por las altas cornisas de la muerte. Es el perseguidor, en primer lugar, de los signos de la metafísica o la matemáticas que clausuran Kant, Schopenhauer o Einstein y que abren, una y otra vez, los poetas que en ellos permanecen: Sólo aquellos/ que no son tus santos/ alcanzan a saber/ durante un durante que no tiene/ nombre, oh Dios mío/ -sean idiotas sumergidos/ en los patios terminales de los manicomios/ o nobles amantes inmortales-/ por virtud de un extraño/ y desperdigado entrecruzamiento/ qué cosa sea/ sospechar de golpe, en una ráfaga que la verdad y la belleza existen. Quizá esa sea la única revelación del instante, la que ocultan los signos que no han de morir.

NOTAS

- (1) Agonías de la memoria, Emecé, Buenos Aires, 1977.
- (2) "Antipoema (con problemas de la poesía)", en Ultimo Lugar, Falbo Librero, Editor, 3ra. edición, Buenos Aires, 1965.
- (3) Las islas, Ediciones Salamandra, Buenos Aires, 1935 (con dibujos de Esther Haedo).
- (4) Rostros, Edición de "Argentina", Impreso por F.A. Colombo, Buenos Aires, 1931.
- (5) Conmemoraciones, Edición Gleizer, Buenos Aires, 1929 (con un retrato del autor por Norah Borges y viñetas de María Justina Darre).
- (6) "El vals de las niñas sirvientas", en Ultimo Lugar, 1965.
- (7) "La fuente", en Las manos separadas, Edic. Continental, Buenos Aires, 1950.