

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Escuela de Postgrado

# Poética de Armando Uribe

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura

Estudiante:

**Rodrigo Purcell Torretti**

Profesor director de investigación: Andrés Morales Milohnic

**Santiago de Chile Marzo de 2008**



<b>Palabras preliminares de agradecimiento .</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo 1. Contexto de la obra de Armando Uribe y sus referencias críticas .</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 2. Sobre teoría de la poética. .</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo 3. Poesía e inconsciente, o “El secreto de la poesía”. .</b>	<b>33</b>
<b>Capítulo 4. Eros y Thanatos: dos ejes fundamentales en la obra de Armando Uribe .</b>	<b>39</b>
<b>Capítulo 5. Espiritualidad y poesía. La presencia de Dios y sus significados. .</b>	<b>57</b>
<b>Capítulo 6. Conclusiones sobre la poética de Armando Uribe .</b>	<b>67</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>77</b>
<b>Bibliografía Complementaria . .</b>	<b>81</b>



## Palabras preliminares de agradecimiento

Esta investigación, presentada como tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura por la Universidad de Chile, no se hubiera podido realizar sin el apoyo de CONICYT, organismo al que de modo sincero agradezco públicamente.

Agradezco también la dirección oportuna y llena de confianza del profesor Andrés Morales, quien ha dirigido la presente investigación con apoyo intelectual, bibliográfico, y también con amistad.

Asimismo, agradezco a toda la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile y a su personal administrativo. Por supuesto, agradezco también a los profesores de esta Facultad con quienes pude compartir clases e ideas durante el transcurso de los estudios de Magíster. Además de Andrés Morales, mis sinceros agradecimientos a Grínor Rojo, Leonidas Morales, Francisco Aguilera y Paulius Stelingis.

Quisiera agradecer también a otros profesores que fueron parte fundamental de mi formación académica y literaria, especialmente en el área de la poesía durante mi Licenciatura en Letras, especialmente a María Inés Zaldívar, Luis Vargas Saavedra, y Rolando Jara.

Agradezco también a Joaquín Prieto y Juan Cristóbal Romero por facilitarme material para esta investigación, y a distintas personas que han colaborado indirectamente en este largo recorrido de interés por la poesía y el estudio: Alejandra Sánchez, Andrea Purcell, Daniela Torres, Cristian Trujillo, Cristian Tagle, David Romero, y tantos otros.

Agradezco sinceramente a toda mi familia, por el constante apoyo y cariño, y especialmente a Ximena Torretti y Fernando Purcell, mis padres.

Y por supuesto, al poeta Armando Uribe, por sus versos.



---

# Introducción

Armando Uribe es de esos poetas que se ha ganado el respeto de todos. Algunos conocedores de su obra y otros no tanto, coinciden en reconocerlo como poeta y como una figura de opinión que con su pensamiento directo y su voz áspera a formula comentarios sobre actualidad literaria o política. Sin lugar a dudas, Armando Uribe es un referente de la poesía chilena de la última mitad del siglo XX, y aun ahora en los inicios del XXI, lo que habla además de una larga trayectoria y una vasta obra.

Armando Uribe en cierta manera reniega de su oficio de poeta y lo atribuye a factores ajenos a él. Según el poeta, fue Roque Esteban Scarpa quien lo arrojó al mundo de la poesía con el nombre de “poeta”, asunto que le desagradó profundamente, pero sintió que en sí mismo se debía realizar la misión de explotar sus talentos literarios, y desde entonces no ha parado de escribir ni un solo día, y desde el año 1998 en adelante, tampoco ha parado de publicar varios títulos de poesía anualmente.

***Mi vida ha consistido mucho más en leer que en escribir. Pero a la vez, debido a la parábola de los talentos, le tengo respeto al dicho latino: Ningún día sin una línea, y las he anotado, esas cortas líneas, en toda clase de papeles y cartulinas: facturas, boletos de transporte y boletas de pago, márgenes de periódicos, cajas y pochettes de fósforos, lo que sea. (194-195)***<sup>1</sup>

Una vida dedicada a la lectura y a la escritura han llevado a Uribe a escribir lo que podríamos llamar sus obsesiones temáticas, porque no son tan solo temas. La repetición constante, el escribir siempre sobre lo mismo, de manera muy similar, en cierto sentido

---

<sup>1</sup> En, Uribe, Armando. *Obras reunidas (1951-1989)*. Armando Uribe. Santiago: Tajamar Editores, 2004.

nos da la licencia para hablar de obsesiones en su obra. El mismo poeta así lo reconoce.

***En mi vida he escrito con completa persistencia, insistencia y majadería, de una sola y misma manera, sobre los mismos asuntos. (195)***<sup>2</sup>

Los asuntos de Uribe son asunto público. La muerte, el amor, y la religión. Sin embargo en esta investigación se incorpora también el tema del inconsciente en la poesía, y el marco de la modernidad como factor fundamental para comprender el porqué de la obra de Armando Uribe.

La investigación está dividida en seis capítulos. El primero de ellos trata sobre el contexto de producción de la obra de Uribe y el panorama de la poesía chilena que enmarca la aparición de sus primeros libros. Asimismo, en este capítulo se incorporan las referencias críticas que la obra de Uribe ha tenido desde sus primeros libros hasta los últimos. El segundo capítulo trata sobre aspectos más teóricos, específicamente, sobre problemas de poética. Se intenta una aproximación conceptual al tema, para intentar acotar qué se entenderá por poética, y así adentrarnos posteriormente a la obra del poeta Uribe. El tercer capítulo explora las relaciones entre el inconsciente y la poesía y las pulsiones que mueven al inconsciente para manifestarse poéticamente. Luego, el cuarto capítulo trata sobre la relación entre eros y thánatos, el amor y el erotismo en relación con la muerte, sin duda uno de los temas más amplios de la obra de Uribe. El quinto capítulo es sobre los aspectos religiosos de la obra, es decir, explora en toda la dimensión espiritual del poeta, para finalmente, en el sexto capítulo y final, presentar las conclusiones sobre la poética de Armando Uribe mediante una puesta en común de los capítulos previos.

Una vez presentado todo el panorama, es válido formularse la pregunta. ¿Por qué estudiar la obra de Armando Uribe? La respuesta, tiene tanto de subjetiva como de sincera. En primer lugar, el discurso poético de Uribe surge como único en su especie dentro del panorama poético de Chile en el siglo XX, a nivel de temáticas, de formas, y sobre todo de estilo, ofreciendo una poesía directa y a veces molesta, tan solemne como popular por momentos, con un ritmo pausado a tropezones que desconcierta. Todos estos elementos conjugados, llaman la atención, sorprenden, y terminan por deslumbrar al lector, razón suficiente para decidir detenerse a leer y estudiar su obra por un momento.

Pero no es esta la única razón para estudiar a Armando Uribe.

Toda cultura, todo grupo humano reunido en algún punto de la historia, toda comunidad y toda civilización, se caracteriza a sí misma y se diferencia de otras por ciertas decisiones que toma para formar un imaginario colectivo. Podríamos quizás hablar de cuatro grandes patrones de diferenciación y caracterización: la relación de los individuos entre sí mismos, la relación de los individuos con sus ideas, la relación de los individuos con la muerte, y por último, la relación de los individuos con la divinidad. Estos cuatro factores se erigen entonces como fundamentales. En el caso de la obra poética de Armando Uribe, podremos ver estos cuatro temas reunidos. La relación de los individuos entre sí mismos representada en el tema del amor y el erotismo, la relación con sus ideas a través del recorrido que se hace sobre el inconsciente y su influencia en la poesía, la

---

<sup>2</sup> *Ibid.*



relación con la muerte tratada ampliamente, y la relación con la divinidad como eje central de su poética, considerando su dimensión espiritual y trascendentalista. Así vemos que la obra de Uribe trata sobre temas que son pilares fundamentales de toda cultura, y por lo tanto, el estudio de su poética se vuelve a su vez una necesidad fundamental.

El camino, por cierto, es riesgoso. Adentrarse en la poética, significa descubrir, y para descubrir es necesario estar dispuestos, o simplemente dejarse llevar, y dejar a la obra del poeta hablar por sí misma. Esto es solo el principio.

Que sirvan de advertencia además, las palabras de Floridor Pérez, quien señala: “No hay, pues, lugar para grandes teorizaciones en la obra de Armando Uribe, ni en esta breve nota. Apenas para invitar a nuestros lectores a intentar la aventura de leerlo.”

La invitación entonces queda hecha.



# Capítulo 1. Contexto de la obra de Armando Uribe y sus referencias críticas

Comenzar el estudio de una obra poética no es una tarea fácil. En este caso, no estamos ajenos a estas dificultades, menos aún considerando lo extenso de la obra que nos convoca. La obra poética de Armando Uribe Arce abarca un periodo largo desde su primera publicación propia en 1954, hasta nuestros días. Son más de cincuenta años los que Uribe ha estado vigente como uno de los referentes de la poesía escrita en Chile, aunque su aporte no solo ha estado centrado en la obra poética, sino también en diversos ensayos referentes a temas literarios, políticos y jurídicos.

Este primer capítulo intenta abordar el contexto de Uribe desde la crítica y el panorama poético de Chile durante parte importante del siglo XX. En este recorrido se considerará el surgimiento de la generación del cincuenta y la influencia de este grupo sobre la generación inmediatamente posterior. En síntesis, se busca mostrar la continuidad del proceso de la poesía en Chile durante las décadas centrales del siglo XX. Se considera importante hacer este recorrido para contextualizar transversalmente la obra de Uribe, considerando que si bien la crítica lo enmarca dentro de la generación del cincuenta, sigue publicando hoy en día, al mismo tiempo que lo hacen poetas de las generaciones del sesenta, del ochenta, y de la novísima generación que comienza a publicar durante los noventa y principios del nuevo siglo, considerando así su vigencia y su particular estilo de escritura. Por estas razones es difícil encerrar la obra de Uribe a una idea de “generación”, razón por la cual se comenzará tratando esta cuestión.

Acerca del concepto de generación, el poeta y crítico Waldo Rojas señala que el empleo del término implica correr un riesgo, puesto que los límites que definen a una generación como tal son difusos y están enfocados a producir una red de características homogeneizantes que pueden resultar forzosas. Rojas señala que la aparición de un grupo de jóvenes escritores que irrumpe en escena mientras otros escritores dejan de ser jóvenes es un fenómeno que podría entenderse como el paso de una generación a otra y esto, a su vez, de cierto modo oficializa el curso de la historia en cuanto modificación de las ideas<sup>3</sup>.

La llamada por la crítica generación del cincuenta, es un vasto grupo de escritores jóvenes que comienzan a publicar durante la primera mitad de dicha década. El que se llame generación a este grupo de escritores ha sido puesto en duda por más de un autor o crítico. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes<sup>4</sup> en 1968 señalaban:

***Es de interés subrayar que en la poesía chilena actual no se perfilan grupos generacionales ni claras líneas de sucesión entre poetas de distintas edades. Gentes de una misma promoción, como Arteche, Barquero, Ibáñez, Uribe y Teillier escriben de maneras muy distintas, poseen una temática del todo diversa, se enfrentan con el quehacer artístico en formas opuestas. Ello es un índice de la personalidad de la lírica chilena y de las posibilidades de formación de esas líneas de sucesión que hoy echamos de menos. (8)***

De la misma manera, el poeta Miguel Arteche en una entrevista realizada por Juan Villegas, titulada *Contribución a la historia de la generación del 50: Entrevista a Miguel Arteche*, señala que no existió la generación del cincuenta como generación en sí. Para Arteche, el grupo de poetas vinculados a esa generación era un conjunto de islas que trabajaban por separado, sin tener una relación profunda entre sí, ya sea a nivel de discurso o de estilo, es decir, ni en sus formas ni en sus mensajes<sup>5</sup>. Esta visión disgregada de los poetas del cincuenta contrastaría profundamente con los narradores chilenos del mismo periodo. Acerca de esta generación de narradores, Eduardo Godoy, entrevistado por Claudio Solar, señala<sup>6</sup>:

***Existió la generación del 50 al igual que la de 1842, la de los criollistas del 20 y del 40...Para que exista una generación es necesario un grupo de autores situados en una década de un espacio; problemática y "motivos literarios" característicos. La del 50 tuvo como elemento "ductor" a Lafourcade, la influencia del existencialismo y los motivos literarios de la angustia, la náusea existencial, la desesperación y la libertad.***

Volviendo a los poetas del cincuenta, en el año 1965 se llevó a cabo un encuentro de poetas en la ciudad de Valdivia. Ese encuentro significó la convergencia de los poetas del cincuenta junto con los muy jóvenes poetas del sesenta. El grupo de poetas mayores

---

<sup>3</sup> Entrevista a Waldo Rojas por Gonzalo Millán, en la revista *El Espíritu del Valle*, n°1, Santiago, 1985.

<sup>4</sup> En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Madrid: Gredos, 1968.

<sup>5</sup> Villegas, Juan. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1980.

<sup>6</sup> En *La Estrella*, Valparaíso, 14 de agosto de 1991. Página 41.

estuvo conformado por Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann Taub, Alberto Rubio, Jorge Teillier y Armando Uribe. Esta es la lista de nombres más relevantes de los poetas del cincuenta, y es este grupo de poetas el que considera Thomas Harris como el canon de la generación, basándose en las antologías y estudios de diversos críticos.<sup>7</sup>

Es interesante señalar que mientras por un lado se intenta desmitificar la idea del grupo de poetas del cincuenta como parte de una generación, por otro lado se busca establecer un canon de este mismo grupo, tendiendo a la agrupación y por lo tanto homogeneización basada en un carácter temporal y no poético. Para hablar del tema, no se puede quedar ajeno a esta discusión, y en este trabajo se considera apropiada la idea de que los poetas del cincuenta no constituyen una generación. La figura de Armando Uribe, su estilo poético, su forma y sus contenidos, su poética, no serían homologables a los otros poetas del periodo.

El contexto social e histórico que envuelve a estos poetas está delimitado por la guerra fría; la gran división ideológica entre marxismo y capitalismo; el surgimiento en América Latina de políticas de gobierno populistas; el fin de la segunda Guerra Mundial (1945-1949) y las devastadoras consecuencias de las grandes masacres. En Chile, se pierde la estabilidad política y se ha producido un quiebre en la institucionalidad mediante la expulsión autoritaria de las facciones comunistas de toda actividad política, polarizando aún más el capital cultural ideológico<sup>8</sup>; comienzan además a perfilarse políticas de apertura exterior para lograr acuerdos y tratados económicos, todo lo cual significa una transformación cultural en la sociedad que vive de manera acelerada la modernidad, lo que traerá como se verá más adelante, consecuencias en la obra poética de Uribe.

Naín Nómez señala la importancia del periodo literario poético de los cincuenta, porque el grupo que emerge busca cerrar de un modo más definitivo el imaginario de la vanguardia y sus residuos<sup>9</sup>. Los primeros ecos de la vanguardia en Chile resonaron en la poesía de Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, tres pilares desde los cuales se construye la poesía chilena del siglo XX. Años más tarde, con la irrupción del grupo surrealista La Mandrágora<sup>10</sup>, a finales de la década del treinta, se materializa una forma de poesía hermética conocida como poesía negra, en donde el *logos* es el eje sobre el cual gira toda una estructura de pensamiento y concepción del quehacer artístico. Este surrealismo tardío influirá a su vez en el grupo de poetas de los años cuarenta, como Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Eduardo Anguita, entre

---

<sup>7</sup> En "Un ¿posible? canon de la poesía chilena de las generaciones del 50 al 80 para el (des)informado lector". Revista Mapocho, n° 48, 2001.

<sup>8</sup> Este hecho ocurrió con la promulgación de la "Ley de Defensa de la Democracia", conocida también como la "Ley Maldita", en 1948, durante el gobierno de Gabriel González Videla. Además de la expulsión de sus cargos cívicos, los militantes comunistas fueron borrados de los registros electorales.

<sup>9</sup> En "La poesía de los cincuenta: aproximaciones a una modernidad en disolución". Revista Taller de Letras, n° 34, 2004.

<sup>10</sup> A este grupo pertenecen los poetas Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres.

otros.

Pocos años después este panorama cambió con la emergencia del grupo de poetas del cincuenta, que intentarían anular el imaginario vanguardista. Dentro de este grupo se dan distintas maneras de escrituras, y por lo tanto distintos discursos. Para Nómez, por ejemplo, el discurso de Arteché, Rosenmann Taub y Rubio, explora dentro del existencialismo y tiende a un tono más popular. Estos poetas recuperan las formas métricas de la tradición clásica, incorporan temáticas nuevas y transforman los temas de la vanguardia llevándolos hacia las fuentes líricas anteriores que materializan mediante la renovación. Los poetas enmarcados dentro de este grupo consideran que la rigurosidad del oficio poético e idiomático es tan importante como el rigor del raciocinio que subyace en toda composición poética. Esta postura da cuenta de una intención no hermética ante el acto de la escritura, como era el caso de los mandragoristas, por lo que se acuña el término de “poetas de la claridad” para contraponerlo a la idea de poesía negra. Esto en general, no es otra cosa que la oposición de *logos* y *pathos*, o bien, de raciocinio y emoción.

Para Nómez, esta vertiente de la claridad tiene su origen en la poética de Nicanor Parra, quien buscaría ligar el arte con la vida, y rescataría esa vida desde el lado marginal de la historia, desde los discursos no oficiales, escapando de la alienación que produce la gran ciudad con la problemática del sujeto que pertenece a una modernidad en crisis. Esta crisis estaría implícita en la modernidad porque se degrada lo humano al mismo tiempo que se prescindiría de un dios espiritual trascendente. Este imaginario de la poética de Parra influiría en los poetas del cincuenta manifestándose en distintas vertientes, pero todas bajo dos posturas fundamentales.<sup>11</sup>

La primera de estas posturas sería la del poeta transformado en un sujeto crítico de la ciudad y la modernidad, desde un discurso que florece en la marginalidad. Esta marginalidad debe ser entendida como una supuesta periferia discursiva, es decir, una mirada desde fuera, una observación que intenta ser más objetiva, y no una marginalidad social. La segunda postura representaría al poeta ante la imposibilidad de combatir a la modernidad, buscando un refugio casi romántico en el redescubrimiento de los mitos del origen y el calor del ideario lárlico.

Dentro de los poetas que Nómez clasifica en la primera postura, destacan Alfonso Alcalde, Enrique Lihn, y Armando Uribe, en quienes se observa un regreso al discurso emotivo y a la vitalidad junto con un tono desgarrado y coloquial. En ellos habría también un escepticismo ante la gran urbe como fenómeno de la modernidad, lo que provocaría una realidad cada vez más degradada por la fragmentación. Acerca de Armando Uribe, Nómez señala que presenta una visión de mundo que “bucea en una cotidianidad repleta de automatismos, logrando en su caso solo salidas parciales a lo místico” (94). Otros poetas mencionados en este grupo son Stella Díaz Varín, José Miguel Vicuña, Eliana Navarro, Guillermo Trejo, Eugenio García Díaz y Luis Vulliamy, entre otros.

---

<sup>11</sup> Federico Schopf, en *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile* (1986), plantea una postura distinta acerca de la poética de Parra, al señalar que tiene una conexión con la vanguardia mediante tres elementos fundamentales en su elaboración: el empleo del montaje, la presencia del sujeto poético como *dramatis persona*, y la desacralización del discurso poético.

En la segunda postura, el poeta Jorge Teillier es el principal exponente de ese discurso. Ante el mundo adverso se produce un repliegue de las emociones materializado en la idealización de la aldea mítica como refugio y la presencia de la nostalgia del desarraigo. Estas imágenes se articulan y funcionan dentro de un esquema de ensoñaciones, no como una realidad expresada en una poética ruralista o costumbrista. La obra de Efraín Barquero se situaría también dentro de esta postura, buscando en la naturaleza y la memoria el camino para recuperar la raíz perdida que permita reconstruir los elementos originales. También la figura de Rolando Cárdenas es destacada por Nómez en este grupo, con una poética donde el lar imaginado está en una constante pérdida al igual que el tiempo presente, que en el mismo momento en que transcurre pasa a ser un recuerdo, un “tiempo que se nostalgia desde una muerte en vida” (95).

Waldo Rojas destaca que el lenguaje poético en Chile se renueva a partir de los años cincuenta mediante una oposición a la realidad, con fórmulas que denotan un inconformismo no tan solo con el estado de cosas vigentes y el orden social, sino también con el lenguaje que los poetas identifican con ese estado <sup>12</sup>. Esto se manifestaría a partir de la publicación en el año 1954 de *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, y posteriormente con *La pieza oscura* (1963) de Enrique Lihn y *Contra la muerte* (1964) de Gonzalo Rojas. Para Waldo Rojas, en ese momento la figura de los grandes poetas Mistral, de Rokha, Neruda y Huidobro, siguen ejerciendo su vigencia. Todo este grupo encontró su continuidad en los poetas del cincuenta. Acerca de esta transición natural a manos de un nuevo grupo, Rojas señala:

***El “desafío generacional”, por otra parte debía tomar en las condiciones socioculturales de entonces un cariz de acercamiento y de diálogo en torno a la práctica y valor de la escritura poética, más bien que el de una contienda intransigente por el “poder de las ideas” en poesía, como ha sido y es frecuentemente el caso en la dinámica generacional. (49)***

Para comprender de un modo más tangible la poesía del cincuenta, Javier Campos enuncia una lista de características esenciales <sup>13</sup>. Entre estas características destacan la crisis del ideal romántico; la transición del psicologismo al sociologismo; la irrupción en los textos poéticos de temáticas vinculadas a la actualidad contingente y cotidiana expresada mediante la desacralización y la libertad de expresiones; un avance del lenguaje coloquial y prosaico; y, una pluralidad formal y expresiva.

Considerando que este trabajo se centra en la obra poética de Armando Uribe, a continuación se presentan las principales características que la crítica ha elaborado de su poética, a partir de sus publicaciones desde 1954 hasta la fecha.

En aquél encuentro de poesía ya mencionado, que tuvo lugar en la ciudad de Valdivia en abril de 1965, Uribe fue presentado por el poeta Floridor Pérez en representación de los jóvenes poetas del sesenta. En esa presentación Pérez se refirió a los tres primeros libros de Uribe y su lectura se tituló *Armando Uribe: contribución para un estudio de su poesía* <sup>14</sup>. De *Transeúnte pálido*, primer libro de Uribe publicado en 1954,

---

<sup>12</sup> Rojas, Waldo. *Poesía y cultura poética en Chile. Aportes críticos*, Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2001.

<sup>13</sup> Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973*, Concepción: LAR, 1987.

Pérez destaca la lucidez y madurez de esos versos señalando que es un libro de la “Adolescencia”<sup>15</sup>, no un “libro de adolescencia” ni menos escrito por un adolescente. Hacia 1956 Uribe publica El engañoso laúd, del cual Pérez resalta el humor presente a lo largo de todo el poemario, un humor que apunta hacia el desencanto, así como la brevedad de sus poemas que se manifiestan como unidades simples que mantienen la tensión de principio a fin. Pérez cierra su presentación dando importancia a la burla como arma de defensa en contra de la muerte y el silencio, características que observa en Los obstáculos, libro publicado en España en el año 1961. Muchos años después, Pérez reconocería a propósito de estos libros, la presencia de la desacralización del yo en la poesía de Uribe<sup>16</sup>.

El carácter epigramático al modo de los poetas clásicos latinos cultivado por Uribe, le significó alguna crítica negativa después de la publicación de No hay lugar (1971). Ignacio Valente al respecto dijo que Uribe tenía “facilidad para entusiasmarse con juegos de palabras, con afinidades lexicográficas tal vez superficiales”<sup>17</sup>. Además señala que el carácter breve de los poemas puede entenderse como un exceso de contención y restricción que elimina aspectos importantes y quizás valiosos de la expresión. Acerca de este libro y de la brevedad de sus poemas, Floridor Pérez agregaría también que esto acaba por exasperar al lector<sup>18</sup>.

A raíz de la publicación de Por ser vos quien sois (1989), Ana María Cuneo da cuenta de la importancia del sentido religioso en la obra de Uribe, manifestando que el yo es asumido como un ser dependiente de Dios<sup>19</sup>. La retórica utilizada en este poemario sería recogida por Uribe de la tradición latina. Cuneo destaca el uso de la *truductio* o simple repetición de palabras, la paranomasia, la anáfora, la rima, la *conmutatio*, y la intertextualidad, en especial con textos bíblicos, como por ejemplo el libro de Job. Cuneo además discrepa de la crítica de Ignacio Valente, dando a entender que precisamente la forma breve de la palabra sería en el caso de Uribe la más adecuada semiotización del sentido mediante los diversos tipos de repetición. La autora señala en sus conclusiones:

***Repetir es desesperar de un decir propio y original, es silenciar en el texto otros posibles decires. La brevedad del epigrama es el intento de hacer denso un sentido para el cual el despliegue verbal sería ineficaz. Repetir al interior de la estructura epigramática es poner al lector no sólo frente al silencio de la página en blanco, sino a un silencio que se instaura al interior de la propia escritura. (41)***

---

<sup>14</sup> Todas las lecturas del encuentro de poesía de 1965 fueron recopiladas por Carlos Cortínez y Omar Lara, y posteriormente publicadas en 1966 bajo el sello de Ediciones Trilce, con el título Poesía Chilena (1960-1965).

<sup>15</sup> El mismo Floridor Pérez destaca la palabra con mayúscula.

<sup>16</sup> El Llanquihue, Puerto Montt, 20 de mayo de 1998. “Floridor Pérez presenta a Armando Uribe”. Página 7.

<sup>17</sup> El Mercurio, Santiago, 14 de marzo de 1971, “Armando Uribe. No hay lugar”. Página 3.

<sup>18</sup> La Tribuna, Los Ángeles, 28 de junio de 1971. “No hay lugar”. Página 4.

<sup>19</sup> En “Armando Uribe. Palabra y silencio”. Revista Chilena de Literatura, n° 37, 1991.



Para Cuneo, este libro intenta una búsqueda y un deseo de instalarse en el ser, y el reconocimiento de que esto corresponde al ser divino y el mecanismo, como queda claro en la cita, es el silencio.

Con la publicación de Odio lo que odio, rabio como rabio (1998), se inicia una nueva etapa en la poesía de Armando Uribe, una nueva etapa plena de publicaciones que el autor ha ido elaborando a partir de sus manuscritos guardados desde 1948. A propósito de este libro, Julio Ortega señala una serie de características del mundo poético de Uribe<sup>20</sup>. Ortega destaca la fuerza interna del lenguaje de sus poemas; la capacidad de escribir una obra al margen del debate literario y las tendencias dominantes; la agonía del sujeto dentro de la “tempestad del lenguaje”. Inevitable mención en este libro merece la relación ya constante de Uribe con la muerte, acerca de la cual Ortega agrega que “cada poema es un chisporroteo en lo oscuro, una bofetada en la cara de la parca” (23). Luego compara el Altazor de Huidobro con Odio lo que odio, rabio como rabio, contraponiéndolos, uno en la búsqueda de la sublimación, el otro indagando por el inframundo de lo percedero. Además, Ortega cree que Uribe corrige a la tradición romántica y al surrealismo ya que en “lugar de contradecir la muerte, la reafirma en todos sus poderes”(25). Por último, acerca de la relación de Uribe con la tradición, cito a Ortega *in extenso*:

***En cualquier caso, desde la poesía epigramática latina, el romancero, la copla y la canción, Uribe parece ejercitar un vaciamiento de la tradición. Todo en su libro nos remite al archivo del saber del canto; pero en ese mismo desenfado, su pregón de difuntos, la violencia moral de su alegato, el antisentimentalismo con que documenta los hechos y, en fin, el nihilismo con que desencarna las mitologías de consolación, por piadosas que sean, nos demuestra que este poeta está, en verdad, vaciando el archivo de la tradición con su voz ríspida, con su ceniza lustral. (26)***

El año 2004, el mismo en que Uribe fue reconocido con el Premio Nacional de Literatura, Juan Cristóbal Romero publicó la primera antología de poesía de Uribe, titulada El viejo laurel. 1953 – 2004. Antología de Armando Uribe.<sup>21</sup> En la introducción a esta antología, Romero señala los tres tópicos centrales de la obra del poeta, amor, religión y muerte. Sobre estos temas sostiene que Uribe escribe en vísperas de la muerte, consciente como sujeto de sus humanas imperfecciones, confeccionando de esta manera un largo testamento, que sería su misma obra. La imperfección de su esencia lo acercaría también al tópico de lo religioso, en donde se observaría un deseo de trascendencia, comprobando la existencia de Dios, a juicio del propio Uribe. Junto a esto Romero señala que “con lo hecho en *Por se vos quien sois* y en *¿Qué debo hacer?*, supera en hondura, y por sobre todo en honestidad, a más de un par de plumas de estola y casulla.” (10) El tercer tema, el amor, aparece según Romero como un impulso contrario a la muerte, reflexión esta última quizás discutible considerando algunos poemas de Uribe en donde el amor, llevado a la forma de erotismo, parece ser un alcance de ese deseo constante de muerte.

<sup>20</sup> Ortega, Julio. Caja de herramientas, Santiago: Lom, 2000.

<sup>21</sup> Esta antología fue publicada bajo el sello de Ediciones Táchitas el año 2004.

Por otro lado Romero destaca la dificultad de la lectura de los poemas de Uribe, sencillos a simple vista para el lector distraído que no logra entrar en la profunda complejidad religiosa y filosófica presente en los textos. Romero señala que “la dureza y tensión del verso ayudado de una rima las más de las veces difícil, y del encabalgamiento – como medio de evitar la matraca del metro y la rima – exige concentración.” (12) Y a pesar de esto Romero es capaz de destacar también el virtuosismo de sus versos que saben ser sobrios y extravagantes a la vez.

El grupo de poetas que aparece en la década del cincuenta marcó indudablemente un cambio en el imaginario de la poesía chilena, presentando figuras de suma importancia en su desarrollo y a la vez una continuidad y ruptura con la tradición. El poeta Jorge Teillier señala en 1968 en un artículo titulado *Espejismos y realidades de la poesía chilena actual*<sup>22</sup>, que algún día se tomará conciencia de la importancia de este grupo que logró liberarse del peso de los grandes poetas de principios del siglo XX, practicando una poesía más universal que fue capaz de influir en la generación inmediatamente posterior.

Esta generación posterior a la que se refiere Teillier es la del sesenta, un grupo de poetas jóvenes a los que Waldo Rojas denominó en la lectura de una conferencia como la “promoción emergente” y, además hacía notar en esta promoción una nueva actitud ante la tradición. Gonzalo Millán en su artículo *Promociones poéticas emergentes: el espíritu del valle*<sup>23</sup>, define esta actitud como la de un grupo donde convergen las diversas vertientes de la tradición y ellos son capaces de asimilarlas. Millán hace ver además que la crítica literaria ha sido muy pobre con este grupo emergente de poetas, considerando tan solo los tres grandes grupos poéticos jóvenes del país, agrupados en las revistas *Tebaida*, donde participan jóvenes estudiantes y académicos de Arica, Iquique y Antofagasta; *Trilce* de Valdivia; y *Arúspice* de Concepción. Para Millán el fenómeno poético de los sesenta es mucho más complejo y disperso, por lo tanto intenta en su artículo hacer justicia con los otros grupos y actividades poéticas en Chile durante esos años. Dentro de las características de esta generación, Javier Campos señala como fundamentales el desgarramiento con que los poetas asumen la realidad, la fragmentación de la misma realidad, la desacralización de las formas y el cultivo de la ironía, y por último, un conflicto entre la *praxis* poética y la ideología social<sup>24</sup>.

Una mirada sobre el contexto sociohistórico en que se desenvuelve esta promoción, está detallado en el artículo de María Inés Zaldívar y Gwen Kirkpatrick titulado *A partir de la generación del sesenta en Chile: (Dis)continuidades, transformaciones y las hermanas ausentes*<sup>25</sup>. El contexto mundial sufre profundos cambios sociales, liberación de la sexualidad, cambios de estructuración educacional, y cambios culturales en el uso más amplio de este término.

<sup>22</sup> En *Plan* n°27, Santiago, 31 de julio de 1968.

<sup>23</sup> En *Postdata*, n°4, Concepción, 1985.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> En *Anales de la Literatura Chilena*, n° 2, 2001.

Estos cambios se manifiestan en la juventud latinoamericana con un especial fervor político, entendido por la influencia de la revolución cubana de fines de la década del cincuenta. En Chile, los grandes acontecimientos también son bruscas transformaciones, como el proyecto de la reforma agraria, la crisis estudiantil que desemboca en la toma de la Casa Central de la Universidad Católica, la polarización política, ideológica y económica, y el surgimiento del movimiento musical conocido como la Nueva Canción Chilena, por nombrar tan solo algunos casos.

Naín Nómez da una de las claves más definitorias a modo de cierre, al señalar que la poesía chilena de los sesenta se constituye como un puente plural que recoge la tradición de las vanguardias, la antipoesía, el larismo y la poesía vigente de Estados Unidos y Europa <sup>26</sup>. Al mismo tiempo, esta generación es un punto de partida, puente y continuidad para las diversas posturas adoptadas años después por lo que sería la generación de poetas del ochenta, y se podría agregar con justificada razón, que ésta influencia alcanza también a la actual novísima generación de poetas en Chile.

De esta forma se despliega un recorrido poético que abarca muchos años. Durante esos años, Armando Uribe ha estado produciendo versos, ensayos, críticas y artículos que lo han llevado a ser una figura pública, cuya opinión es escuchada y respetada en los diversos círculos sociales. En los últimos años, él mismo ha optado por un “enclaustramiento” en su casa a esperar la muerte, por lo que esta temática se ha intensificado como una constante de su poesía.

De la modernidad en crisis, Uribe pasó a vivir la crisis de la postmodernidad insolente, haciendo frente a la muerte con el silencioso recuerdo del amor, contrastando así lo inevitable de la fragilidad del sujeto, con el impulso motor de la vida condenada a la misma fragilidad.

---

<sup>26</sup> En “Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad”, revista *Atenea*, segundo semestre de 1996.



## Capítulo 2. Sobre teoría de la poética.

La sistematización de los estudios literarios en general es una tarea compleja, puesto que se basa en ideas teóricas y metodológicas abstractas sobre un objeto concreto, que es el texto. Esta dificultad no escapa a ninguno de los géneros literarios, pero es quizás en el género lírico donde mayor nivel de complejidades abstractas encontramos. Para Octavio Paz la tarea también es compleja. En *El arco y la lira* nos dice como primera proposición que no hay “nada más huidizo e indefinible que lo poético” (11). Comenzar de esta manera un estudio sobre la poesía y lo poético introduce al lector en la experiencia indefinible del tema que se pretende tratar. ¿Cómo entonces estudiar de la manera más sistemática posible la poética? ¿Cómo llegar a definir lo que es la poética? Quizás las respuestas a estas preguntas no existen, y ahí habita justamente la constante actualización vital de lo poético, sin embargo, se intentará una aproximación a este problema comenzando desde las bases culturales de la cuestión, remontándonos por supuesto a la *Poética* de Aristóteles<sup>27</sup>, para desde ahí intentar un recorrido coherente que nos lleve finalmente a establecer un marco referencial de ideas para abordar esta problemática en la obra de Armando Uribe.

Aristóteles se propone en primer lugar establecer diferencias claras entre las distintas formas de creaciones de tipo verbal. En otras palabras, su propósito central es hacer una clasificación por oposición. Esta clasificación está basada en los criterios de creación, fines perseguidos, y formas. A partir de esta motivación, Aristóteles se cuestiona las causas, entendidas como naturales, de la creación poética. Una de estas causas sería la

---

<sup>27</sup> Aristóteles. *Poética*. Traducción y notas de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

capacidad de imitar propia de los seres humanos, a diferencia de las otras especies de animales; y la otra causa, por cierto complementaria de la primera, sería la capacidad de disfrutar y gozar con estas imitaciones. De esta manera, ciertas imágenes que pueden ser desagradables, en la imitación podríamos disfrutarlas según el modo y el genio con el cual sean imitadas. Así por ejemplo, Aristóteles define la tragedia como:

***[...] imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones. (6)***

Como puede apreciarse en esta cita, la poética aristotélica busca definir de manera taxonómica las variedades de creaciones lingüísticas imitativas del ser humano. De este modo la intención de su estudio se relaciona con la idea del catálogo. Se intenta sentar las bases a partir de las definiciones, contextualizando y explicando la nominalización, y separando unas de otras, estableciendo límites fijos y claros con la mayor precisión posible. Sin embargo, algunas definiciones, de tan simplemente precisas, pueden parecer insatisfactorias ante nuestra mirada lectora. Por ejemplo, Aristóteles define el texto poético como una “determinada combinación de metros” (7), cuestión que a Octavio Paz le parecerá, muchos siglos después, por lo menos, sospechosa.

Una de las posturas interesantes de destacar en la concepción de poética planteada por Aristóteles, la observamos en la comparación sostenida entre la poesía y la historia. La primera diferencia establecida es a partir de la forma del texto, de su estructura métrica, visualizada en la diferencia entre prosa y verso. La historia, dice Aristóteles, se escribe en prosa, y la poesía en verso. Sin embargo, esto no es lo que hace la gran diferencia entre ambas, que sería el tópico narrado y sus alcances. La historia narra hechos ya ocurridos, narra el pasado, narra lo sucedido, mientras la poesía trataría sobre lo que puede aún suceder, en un futuro posible, hipotético y poético, de tono más filosófico. Por esto, para Aristóteles, mientras la historia se refiere a lo particular, la poesía trata de lo universal, ampliando su esfera de conocimiento y desarrollo. Esta universalidad de la poesía no habita dentro de cualquier sujeto que ilumina versos, pues para hacerlo hay que pertenecer a algún extremo, ya sea la locura, o la “naturaleza bien dispuesta” (20). ¿Cómo entender esta locura residente de una manera indispensable en la poesía? Ángel Capelletti, en sus notas a la *Poética*, nos señala que Aristóteles, de la misma manera que lo hizo Platón, considera la poesía como una enajenación, aunque ambos ven diferencias en esa enajenación. Para Platón sería una posesión de los dioses, y para Aristóteles, la capacidad del poeta de desdoblarse, es decir, de estar fuera de sí mismo para lograr identificarse con los demás. Pero esto no es todo, ya que además de la locura, Aristóteles identifica también a la inteligencia como fuente de la poesía, estableciendo un contrario con la locura. Esta poesía de la inteligencia logra captar la forma y la esencia de las cosas, integrándola a la imagen, construida de lenguaje con un hálito filosófico. Así, la diferencia queda establecida entre una poesía espiritual y una poesía intelectual.

Toda forma de poesía, según la concepción aristotélica es una construcción, y como toda construcción, necesita materiales. En este caso, el lenguaje, desde sus más mínimas expresiones significativas hasta las más complejas, forma parte de este

ejercicio. Aristóteles no deja fuera estos materiales, mencionando a las letras, sílabas, conjunciones, artículos, nombres, verbos, casos, y frases, como las bases sostenedoras de toda construcción lingüística para la poesía. Al mencionar estos elementos, Aristóteles enumera las partes elementales del lenguaje, sin embargo, no extiende una clasificación con criterios claros. Ángel Capelleti en sus notas explica que la gramática en este tiempo aún no estaba desarrollada, y que los criterios usados por Aristóteles para hacer esa clasificación no seguían el mismo patrón, mezclando criterios fonéticos con morfológicos. A pesar de esto, hay ya una mirada particular, que consiste en no ver la poesía como un todo terminado, sino como un proceso que se ha llevado al plano de la construcción y la creación (*poiesis*). Al tomar conciencia de estos pasos previos, el lenguaje poético puede ser estudiado desde sus más mínimas capacidades significativas o sonoras, abriendo de esta forma las puertas de entrada al análisis y al goce estético, es decir, mientras más elementos se tengan para comprender la creación poética como fenómeno complejo, la experiencia será más global, y mientras más puntos de contacto concretos entre el sujeto y el objeto, más abstracta será la experiencia del enfrentamiento poético. Es esta combinación particular de los elementos lingüísticos los que terminarán, según Aristóteles, por construir imágenes y figuras tales como la metáfora o la analogía. Este ejercicio no puede realizarse si no fuera por una característica propia de la materia, que es su propia virtud. Para Aristóteles, “la virtud del lenguaje consiste en ser claro sin ser trivial” (26). Esto se trata de no utilizar tan solo las palabras de uso corriente, que sería el lenguaje más claro posible, pero trivial. El lenguaje debe ser solemne en la utilización de palabras, en la elección de los nombres, entendiendo el ejercicio de la creación poética como una manifestación artística con una disposición no azarosa de sus elementos constitutivos. Esta idea refleja el plano conciente del sujeto autor sobre su creación. Esta solemnidad que debe intentar el lenguaje, no debe caer en el vacío significativo, en la oscura significación, sino que debe lograr claridad y entendimiento. Solo de esta manera, el poeta cumple de manera adecuada su rol de imitador, o dicho de otra manera, puede llevar a cabo su trabajo de “hacedor de imágenes” (32). En este trabajo de creador de imágenes, el poeta debe crear un mundo. Imitar, pero a la vez inventar, o reinventar y resignificar lo imitado, acercándose a lo imposible, al riesgo de crear lo no inventado.

***En general, lo imposible debe referirse a la poesía, a [la imitación de] lo mejor, o a la opinión corriente. Por lo que toca a la poesía, en efecto, es preferible lo convincente imposible a lo posible no convincente. (34)***

Como se ha visto, Aristóteles no deja al azar sus reflexiones sobre la poética y el ejercicio de creación, considerando las formas del lenguaje y sus alcances. El aporte en este sentido es importante, puesto que las primeras categorías provienen de aquí, y esto sin lugar a dudas sistematiza la concepción poética y su estudio. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar que si bien el aporte de Aristóteles es significativo, hay innumerables temas relacionados con la poética que no son tratados. A lo largo de la historia los estudios literarios fueron haciéndose más complejos, puesto que la misma creación poética fue complejizándose, y fueron apareciendo nuevos factores que intervienen en la categorización y comprensión del fenómeno en su globalidad. Se intentará abarcar en este trabajo esos otros alcances revisando otras visiones de concepciones poéticas, pero considerando necesario haber comenzado por la base aristotélica.

Mucho tiempo después de que Aristóteles fijara sus reflexiones en el tema de la

poética, y con cambios importantes en la manera de concebir el quehacer poético y su estudio, nos encontramos con un notable escritor que nos entrega sus propias reflexiones sobre el tema. Jorge Luis Borges dicta seis conferencias en la universidad de Harvard en la que aborda diversos temas referentes a la poesía y la poética<sup>28</sup>. La entrada que hace Borges, el primer punto sobre el cual reflexiona, puede parecer insustancial, pero no deja de tener una alta dosis de poeticidad. La poesía, con todo lo que ella implica, sería para Borges un enigma, un misterio, algo que no tiene explicación, que no es abordable. De esta manera, los intentos por acercarnos al tema resultarían infructuosos, y ya veremos que algo de cierto hay en esas reflexiones. Borges no pretende resolver este misterio, aclara que no ha resuelto ese enigma, pero que se ha dado cuenta de que hay un juego interesante en el intento por descubrir ese enigma. Muchas horas de lectura, muchos títulos, volúmenes, infinidad de palabras leídas no solucionan el problema, pero producen un determinado goce, una sensación de disfrutar esa experiencia de lectura. Para Borges entonces, esta experiencia es la importante, no la revelación de misterios sin respuestas. De esta manera, hay un descubrimiento constante de la literatura por parte del lector en cada actualización de esa experiencia, y este descubrimiento tiene que ver con la sensación del goce estético, porque la poesía para Borges es en realidad “una pasión y un placer” (16). Esta realidad placentera que constituye la experiencia poética es además algo que nos habita y nos invita cotidianamente, es una experiencia cercana, alejada de los presupuestos míticos, o en otras palabras, no es algo extraño, es algo que está ahí, acechando, esperando el momento de aparecer, de surgir de improviso. El libro entonces, en cuanto objeto, es tan sólo una ocasión para la poesía, un accidente que puede estar o no presente, ya que la poesía existirá más allá del objeto, pues es algo que simplemente sucede, y eso la convierte en arte. Borges acota que “el arte sucede cada vez que leemos un poema” (21). Este suceder del arte para Borges tiene relación directa con el uso del lenguaje, desde el punto de vista de su significación y posterior resignificación. La palabra, poseedora de un significado, en el poema se carga de un significado más amplio, más poderoso, o incluso, completamente nuevo.

Todo esto va dando cuenta de lo enigmático que resulta efectivamente para Borges el quehacer poético, el florecer de la experiencia, del goce estético, del *punctum* de significado, forma, y sensibilidad. Pero este enigma sigue siendo enigma, sigue sin tener una definición clara y convincente, porque es posible dar una definición de poesía para un manual o un diccionario, pero sería una definición insatisfactoria para nuestros propósitos. Al mismo tiempo, Borges reconoce saber qué es la poesía, por lo tanto de cierta manera estaría resuelto el enigma, pero el gran problema reside en cómo dar a conocer a otro una experiencia tan subjetiva e intensa, cómo compartir la experiencia poética, cómo compartir criterios de recepción para algo como lo poético.

***Esto significa que sabemos qué es la poesía. Lo sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país. Estas cosas están tan arraigadas en nosotros que solo pueden ser expresadas por estos símbolos comunes que compartimos. ¿Y por qué habríamos de necesitar más palabras?***

---

<sup>28</sup> Borges, Jorge Luis. *Arte poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.



(34)

De otra manera, Borges cree que cada uno sabe qué es la poesía, porque es una experiencia “tan arraigada en nosotros”, que cada quien la vive justamente en su particular modo de vivenciar los acontecimientos. Sabemos qué es la poesía, sabemos qué es el tiempo, sabemos qué es el odio y el amor, pero lo sabemos mientras aquellas verdades queden silenciadas en nuestro interior. Cuando se nos pregunta qué es, cuando tenemos que definirlo para otros, cuando necesitamos de las palabras por sobre la experiencia, entonces dejamos de saberlo. Esta realidad será finalmente el enigma de la poesía para Borges, una realidad poética donde el sentimiento prima por sobre la interpretación, y eso es justamente lo que la convierte en una experiencia tan única y personal. Para Borges el significado es algo que se le añade a un poema, pues la belleza de un poema se siente antes de comenzar a pensar en un posible significado, que además puede ser contra-argumentado con mucha mayor propiedad y claridad. Borges lo explica con la idea de que puede haber versos que sean hermosos y no tengan sentido alguno, pero que aún así tienen sentido para la imaginación, dejando de lado un momento a la razón. Por último, la reflexión final de Borges sobre el tema, considera más aspectos formales de la creación poética, dando un sentido de unidad a la obra de arte, el lugar donde residen la experiencia y el goce, fraguando una realidad única, poética, y misteriosa.

***Como he dicho, el significado no es importante: lo que importa es cierta música, cierta manera de decir las cosas. Quizás, incluso si la música falta, ustedes la sientan. O mejor, puesto que sé que son tan amables, la inventen por mí. (144)***

Al seguir avanzando en nuestro camino de descubrimiento de la poética, e intentando, con la obra de Armando Uribe, profundizar en estudios sobre la poesía en lengua castellana, no podríamos seguir sin tener como referente a Octavio Paz, pues posiblemente supondría para muchos una tarea incompleta. En este caso, no se recurre a Paz para evitar estas voces, sino porque su amplio ensayo titulado El arco y la lira<sup>29</sup> nos ofrece una visión clara y precisa sobre lo que es en su esencia y en su extensión la poesía y la poética, abordadas desde diversos fenómenos que conlleva el acto de creación y de recepción poética, y aquél lugar intermedio en donde se fragua una experiencia compleja.

Afirma Paz en primera instancia, para dejarnos expectantes ante lo negado, que lo poético es de por sí indefinible, y más aún, huidizo, imposible de aprehender. Este carácter huidizo más bien Paz lo desarrolla como una potencialidad sorpresiva, capaz de hacer que el sujeto que se enfrenta a la experiencia poética por un instante sufra un deslumbramiento, una sorpresa, y en definitiva, una revelación. La palabra poética entonces corre el velo que oculta algo, y ese algo es lo indefinible. La sintaxis pierde su utilidad pragmática, y la palabra, en su unidad punzante, cobra vida propia y emprende un viaje hacia sus orígenes, como una presencia antigua que antes nos habíamos olvidado de percibir. La revelación de la palabra consiste en la creación de otro mundo. Agrega Paz que es un ejercicio de liberación interior del sujeto, una actividad revolucionaria por naturaleza. Esa liberación del sujeto tiene que ver con el peso del

<sup>29</sup> Paz, Octavio. El arco y la lira. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Se usa en esta investigación una edición facsimilar publicada el año 2006.

tránsito del tiempo. El ser humano toma conciencia de su existencia en la palabra poética como una realidad que va más allá de la temporalidad, negando de este modo las formas tradicionales de la historia. En otras palabras, hay una suerte de desdoblamiento mediante la palabra. Conciente del mundo en el cual habita, el sujeto se enfrenta a otro mundo creado a partir de la experiencia de revelación poética donde no hay una realidad sujeta a un tiempo particular, resolviendo la eterna lucha entre *kronos* y *kairos*, el tiempo de la exactitud y el tiempo de la percepción. Toda esta experiencia magnífica de revelación se da en el poema, en la figura del poema como construcción verbal, como forma poética.

Paz distingue claramente las diferencias entre estos conceptos. Poema es una forma, una obra, y lo poético en cambio, es la poesía en su estado amorfo, como sustancia que existe indeterminada. En el poema la poesía se revela profundamente, y es ese el punto de encuentro, según Paz, entre la poesía y el ser humano. El poema entonces, al congregar la poesía, se manifiesta en una pluralidad de formas, cada una de ellas irreductible, ante lo cual Paz critica ciertas intenciones de la ciencia de la literatura de reducir a géneros la amplia gama de posibles manifestaciones del poema, pues se deja de lado todo aquello que serían géneros fronterizos, que deambulan entre uno y otro.<sup>30</sup> El problema en definitiva de las ciencias de la literatura, consiste en reducir los campos de observación de una obra poética (o literaria en general), aportando una metodología valiosa, tornándose imprescindibles incluso para estudiar una obra, pero “nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última” (15).

Esta diferencia constante entre un poema y otro, tiene de todas formas un punto en común. Esta similitud es el hecho de ser obras, de ser creaciones humanas, pero de una manera extraña, según Paz. Los utensilios también son creaciones humanas, considerando como inseparables la técnica y la creación. La técnica es un procedimiento que vale en la medida de su eficacia y su valor dura hasta el surgimiento de una nueva técnica, más eficaz. Sin embargo, en la poesía esto no ocurre. La técnica no sustituye una creación por otra. Cada poema al ser único, tiene su propia única e irrepetible técnica de creación. Al terminar la creación de un poema, termina también su técnica particular. Esta visión es interesante para considerar en el caso de Uribe, ya que aparentemente, su técnica y su discurso ganan en valor literario al ser recurrentes a lo largo del tiempo, en la infatigable insistencia de forma y contenido. Retomaremos esta problemática más adelante, cuando consideremos el análisis de la obra de Uribe.

Un aspecto relevante a considerar en todo estudio sobre poesía para Paz es el estilo. El problema del estilo tiene su fijación en la historia, ya que se supone una cuestión fundamentalmente arraigada en una realidad temporal. La preocupación por el estilo tiene que ver con la poética, pues el estilo sería un componente de la amplia realidad poética. Todo esto estaría integrado por una moral, una filosofía, determinadas costumbres y manifestaciones artísticas, una estética y una ética, y en fin, todo lo que constituye la

---

<sup>30</sup> Considerando la obra de Armando Uribe, su libro *Apocalipsis apócrifo* (2007) entraría en esta categoría de género fronterizo. Para una discusión sobre el problema de los géneros, ver: - Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. “Géneros literarios”, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1991. - Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1982.

expresión de un periodo de la historia. Al interior de un estilo podemos encontrar las diferencias que separan a un tipo de manifestación de otras, aquello que separa a “un poema de un tratado en verso, a un cuadro de una lámina educativa, a un mueble de una escultura” (21). El elemento que nos hace percibir aquella diferencia fundamental sería, según Paz, la poesía, que es capaz de mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y utensilio. En el caso de la palabra, esta divergencia Paz la ejemplifica con la poesía y la prosa, considerando a la palabra ese material intervenido para crear realidades distintas. Así como la piedra sale del mundo ciego en que habita para ser esculpida y convertirse en escultura, y por lo tanto discurso estético y significativo, lo mismo ocurre con la palabra, que deja de lado su realidad utilitaria para convertirse en fenómeno y experiencia plurisignificante y artística. La prosa torna unívoco al vocablo, aún sabiendo que cada palabra está potencialmente dotada de más de un significado, pero el lenguaje poético no anula esa ambigüedad, sino que la deja abierta para explotar justamente esa enorme cantidad de posibilidades significativas que ofrece.

***En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona. (22)***

Esta libertad de la palabra y la materia poética se manifiesta en uno de los aspectos más importantes del estudio poético. Al ser la palabra ambivalente, es lo que es, y es además otra cosa: imagen.

La palabra imagen en sí misma posee diversas significaciones. Podemos remitirnos tanto a imágenes materiales e imágenes psicológicas, las que evocamos con la imaginación, es decir, las imágenes entendidas como productos imaginarios. En este sentido la definición de lo que Paz entiende por imagen es: “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema.” (90). Esto es lo que la retórica define y clasifica como metáforas, comparaciones, símbolos, etc., las figuras retóricas en general. A pesar de sus diferencias en todas hay una pluralidad de significados de la palabra sin romper la unidad sintáctica del verso. Cada imagen tiene muchos significados que pueden ser contrarios, pero no se suprimen. Por ejemplo, la figura del héroe trágico, en donde heroísmo y tragedia se superponen; la cólera de Aquiles, en donde se complementan el amor por Patroclo y el odio a sus asesinos; el continuo deambular entre vigilia y sueño en el Segismundo de Calderón de la Barca, etc. Agrega Paz que por estos contrarios unidos, “la imagen es cifra de la condición humana”. (90) En la imagen poética se somete a unidad la pluralidad de la realidad.

Esta contradicción que se puede presentar en la imagen de alguna manera atenta contra los fundamentos de nuestro raciocinio, y por eso la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. En otras palabras, el poema no dice lo que es sino algo que podría ser.

En la contradicción presentada de los contrarios Paz ejemplifica con lo pesado y lo ligero, piedras y plumas, y menciona imágenes del tipo “las piedras como plumas”. En las

imágenes más altas de la poesía, las mejor logradas, estos contrarios no se eliminan ni se neutralizan. La piedra es pluma sin dejar de ser piedra y viceversa. Por esto la imagen es un escándalo y un desafío a la vez. Un escándalo a nuestra lógica y un desafío a nuestra capacidad de comprenderla. Se produce la insuficiencia de no poder responder lógicamente a la imagen porque los opuestos pasan a ser complementarios de una nueva realidad. Lo que afecta a uno influye en el otro. Al verse afectado el peso de la piedra, se modifica la ligereza de la pluma. Hay entonces una relación dinámica entre ambos, pero esta contradicción nunca es absoluta, sino relativa, parcial.

Paz sostiene que el ser humano vivía en un inicio dentro de un caos primordial, y que la lógica produjo un desarraigo de esta condición, pues intentó explicar los fenómenos y se produjo una metodología que se incorporó sin problemas desde Parménides en adelante. La imagen poética nos devolvería a ese caos primordial donde no podemos explicarnos las cosas por la lógica racional. Esto ha desgarrado a la poesía, la ha convertido en algo subsidiario, clandestino, disminuido. Esto deja ver el temor del ser humano occidental ante el abismo donde los contrarios se funden. Occidente es el mundo del esto o aquello, no el del esto y aquello o el del esto es aquello.

Cuando se alcanza el estado de sintonía con el esto y aquello o esto es aquello, el ser se convierte en un montón de vasos comunicantes entre sí. Por ejemplo, dice Paz, pensar no es distinto de respirar, pensar es respirar porque pensamiento y vida no son universos separados sino vasos comunicantes. Así, asumiendo esto, la identidad última del hombre y el mundo es la creencia más antigua del ser humano y la raíz de la ciencia y de la religión: magia y poesía. El mismo ser es a su vez metáfora del universo. Si todo se comunica y se toca, el conocimiento es una experiencia total.

Entrando en el medio de comunicación y construcción de la imagen poética, Paz reflexiona en torno al lenguaje. El lenguaje intenta alcanzar los conceptos, pero jamás lo logra. El lenguaje remite a un concepto, pero jamás lo alcanza. En otras palabras el lenguaje es incapaz de decir lo que quiere decir. Por esta razón es necesario volver a reflexionar con otra mirada sobre el tema para ver de qué manera la imagen puede alcanzar ese objetivo.

El lenguaje está dotado de significados que tienen cierta movilidad. Por esto, cada lengua es una posibilidad infinita de significados. Donde mejor se muestra la pluralidad de significados es en la palabra poética, plurisignificante en su esencia a diferencia de la palabra en prosa. Así, la imagen poética recoge y exalta todos los posibles significados e interpretaciones, sin excluir ninguno. Ante esto surge una pregunta: ¿Cuál puede ser el sentido de la imagen si en su interior varios y dispares significados luchan entre sí?

Paz cree que la imagen tiene sentido en diversos niveles. Primero, esas imágenes han sido sentidas o vividas por el poeta. Son expresión de su experiencia, son una verdad en el orden psicológico. Por otro lado, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida en sí misma. La imagen de un paisaje natural y de un paisaje poético, no son iguales, pero las dos son reales en su propio mundo. Son órdenes de realidades paralelas y autónomas. En ese caso el poeta en vez de decir la verdad, crea realidades dueñas de verdad. La imagen poética es dueña de su propia verdad, que es una verdad estética válida dentro de su propio universo solamente. Lo que le da unidad a la imagen

es el sentido. El sentido no es solo fundamento del lenguaje sino de todo el conocimiento de la realidad. La pluralidad y la ambigüedad se redimen en el sentido. La imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y le otorga una unidad.

Todas las versiones que nos hacemos de lo real no son capaces de recrear lo real, lo presentan, representan, o lo describen. La descripción y el lenguaje están sujetos al tiempo, y en ese proceso no es posible abarcar la totalidad en un instante. Esto no es así en la imagen poética, en donde un objeto presente en la imagen está abarcado en su totalidad. Por ejemplo, en una silla que se describe, para llegar a su totalidad hay que ir por partes, forma, color, textura, etc. En el poema en cambio la silla es presentada en su totalidad, es una presencia instantánea y total. La imagen poética evoca al mismo tiempo todas las características del objeto. Así, el verso, la frase, el ritmo, evoca, resucita, despierta y recrea, presenta el objeto. Estas recreaciones son tanto de lo cotidiano como de lo más oscuro de nosotros, nos hace recordar lo que hemos olvidado.

El sentido de la imagen poética es la imagen misma, no la podemos expresar con otras palabras. Nada, excepto ella puede decir lo que quiere decir. Hay una relación directa entre sentido e imagen. Un poema no tiene más sentidos que sus imágenes. En otras palabras, el poeta mediante las imágenes poéticas no es que quiera decir algo, sino que dice algo.

La imagen sería para Paz un recurso desesperado ante el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El decir poético, la imagen poética, dice lo indecible.

Otro aspecto de real importancia dentro de la composición, y por lo tanto relevante para el estudio de la poética, es el ritmo, abordado también por Paz en su estudio. La idea que está detrás del interés del ritmo es el movimiento. La lengua no se detiene jamás, evoluciona, se actualiza en cada una de sus excepciones, está constantemente transformándose, explorando sus capacidades y potencialidades, con una profunda lexicogenesia constante que desafía no sólo significados, sino formas y gramáticas. En este sentido, lo que podemos ver es una constante rebeldía del lenguaje, y una de las formas de rebelión que vemos en poesía, es la rebelión contra la sintaxis rígida. La unión y desunión de las palabras en la frase, en la continuidad y discontinuidad de una dimensión temporal y también espacial, organizan la escritura, la creación, con una cierta complejidad rítmica, que con un mayor o menor grado de inconciencia, está así dispuesta por el genio creativo.

Las palabras, con toda su estructura de significaciones auestas, se unen y separan sin que necesariamente se las llame o expulse, pero aún así, esa unión o desunión no es producto del azar, pues en todo fenómeno verbal hay esencialmente ritmo. La unión o separación de las palabras responde entonces a ciertos principios rítmicos, y cuando el poeta es capaz de reproducir ese ritmo natural del lenguaje, adquiere poder y cierto control sobre las palabras y su composición. El poeta, nos dice Paz, crea por analogía, ya que su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. Al intentar reproducir este patrón, el ritmo se vuelve un agente convocador de palabras gracias a los cual las frases poéticas brotan con fuerza. La manera de reproducir ese ritmo natural, es la utilización de metros, rimas, aliteraciones, paranomasias, etc. Utilizar estos recursos también necesita su

cuidado, ya que el abuso agota la creación. De este modo, el ritmo se convertiría en un agente de seducción, que atrae lentamente, de manera contenida. Todo dependerá del uso que le de el poeta a esta fuerza, ya que “el lenguaje del poema está en él y sólo a él se revela. La revelación poética implica una búsqueda interior” (53). Esta búsqueda de la que habla Paz no es necesariamente un análisis, sino una actividad interior que es capaz de provocar un estado apropiado para la revelación o aparición de imágenes. Y este ejercicio natural en el poeta es una tarea compleja, es un instante privilegiado de la condición humana, pues se está en contacto directo con el ritmo mayor, el ritmo del universo, el ritmo de las cosas (incluyéndonos). Una opción de este ritmo es el silencio, entendido siempre como una opción, y por lo tanto, comunicación implícita y soledad. En esa soledad ocurre el primer acto de la operación poética que sería, según Paz, el desarraigo de las palabras, para luego tornarse la soledad en participación. En ese desarraigo, Paz advierte la relación con el robo del fuego prometeico. Sin embargo ese acto heroico no es igual al del poeta.

***La operación poética tiene por escenario al poeta mismo. Él es el fuego y su robador. La creación es desdoblamiento, el poeta se escinde en dos: por una parte es el creador; por la otra, él mismo -sus palabras, esas palabras que son todo su ser- es el objeto de la creación. Todo poeta es por un instante -el instante de la creación- su poema. (56)***

Lo que Paz dice en esta cita, es que el poeta y su poema se funden, se hacen uno solo, entendiendo así que el poema en sí, como realidad poética, es un acto total en donde el poeta se juega su mismo ser, se pone en riesgo, y arriesga el tiempo, ya que el ritmo realizaría una operación contraria a la de los relojes y calendarios, que deforman el tiempo en una abstracción. El ritmo poético vuelve a ser experiencia concreta, regreso al tiempo original, manifestación de dicha temporalidad. Ritmo poético, en síntesis, no es una forma de medición, sino una visión de mundo, que posee además un discurso, ya que el ritmo es también un decir, es un sentido. Así, dice Paz, el contenido verbal, o el significado ideológico de la frase poética no es separable del ritmo, ya que en él “ya late, implícito, el decir poético” (58). El tiempo del ritmo, una vez más niega la temporalidad histórica. El ritmo no es una constante sucesión, no es un fluir medido, no hay un antes y un después en el ritmo poético. El ritmo si fuera medida, sería la medida del tiempo mítico, imaginado, sagrado, indeterminado, donde el pasado puede ser futuro que desemboca en el presente. El poema se constituye como un tiempo arquetípico con frases rítmicas que vuelven a crear el tiempo. De esta forma, el mito y el poema tienen un tiempo en común. Paz dice que todo poema, al ser ritmo, es también mito, ya que en el mito y en el poema el tiempo cotidiano deja de ser una sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo, es decir, en tiempo original. En el poema, el ritmo es entonces “un continuo renacer y remorir y renacer de nuevo” (67). De esta manera el ciclo queda conformado por tres etapas clave. En primer lugar el ser humano se vierte en el ritmo, luego el ritmo se declara a través de la imagen, y la imagen vuelve al sujeto cuando ocurre el ejercicio de la lectura del poema.

Toda esta problemática del ritmo y el tiempo del poema en comunión con el tiempo mítico, nos acercan no solo al tiempo de lo sagrado, sino a la amplia relación entre la poesía y el mundo de lo divino. Según Paz, el mundo de lo divino no puede dejar de maravillarnos, ya que nos ofrece un desafío siempre por desentrañar en nuestra

curiosidad intelectual, y además, algo mucho más complejo y problemático, que es una nostalgia perpetua en el hombre moderno. Paz se atreve aún más allá, señalando que poesía y religión brotan de la misma fuente y que no sería posible disociar al poema de su pretensión de cambiar al hombre. La descripción de la experiencia divina será entonces nuestra propia descripción, y la manifestación de la realidad poética será un viaje a lo que el budismo llama “la otra orilla”, que es el lugar que se habita cuando logramos desprendernos del mundo objetivo, lugar donde no hay muerte ni vida. De este modo podemos darnos cuenta que la presencia o relación entre lo divino y la poesía nos manifiesta nociones distintas de tiempo y espacio, afectando los límites de nuestro modo de pensar. La experiencia dentro del ámbito de lo sagrado refuta, o al menos cuestiona, todos nuestros axiomas de lógica racional humana. Así, debemos asumir que el espacio no es una extensión sino una cualidad, que el futuro puede ser aquello que ya ocurrió, que el pasado regresa y se hace presente. Así, tomamos conciencia de un centro, un eje imantado que atrae y espanta al tiempo y las cosas. Para Paz, desde esta lógica, todo es hoy, todo está presente, todo es aquí, pero al mismo tiempo, todo está en otro lugar y en otro tiempo, fuera de sí y dentro de sí. Entender esto significa experimentar un salto que nos acerca a lo sobrenatural, y esa presencia ante lo sobrenatural es el punto de partida de toda experiencia religiosa, y en el caso de Uribe, como veremos más adelante, es también el comienzo de su experiencia poética, que consiste además en una búsqueda de esa otra realidad, de ese otro tiempo y espacio, y su ejercicio de pensamiento lo lleva de un lado a otro, estando y no estando en el mundo alternadamente, en búsqueda constante de esa otredad, búsqueda que intenta culminar en la experiencia de la unidad en la divinidad y en la perfección. De esa manera, nuestro ser de pronto recuerda su identidad perdida y va en su búsqueda, durante la cual poesía y religión se vuelven revelación, aunque por caminos completamente distintos. La poesía se revela en sí misma, en la imagen, y podría decirse que es “la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (132). La revelación religiosa nos ofrece en cambio un misterio ajeno a nosotros, sin embargo, gracias a este misterio ajeno el Hombre logra establecerse y comprenderse como ser contingente y finito.

Poesía y religión, como ya se ha visto, son para Paz experiencias que tienen mucho en común, con diferencias naturales, pero con caminos paralelos. Ambas parten de la condición humana general, que es habitar un lugar llamado mundo, que es hostil y temporalmente finito. El poeta, ante esta realidad, transita hasta llegar al borde del lenguaje, en el lugar donde encuentra el silencio, la página en blanco. Ese silencio precede a la plenitud, la palabra poética brota después de la sequía, y lo que hace según Paz es afirmar la vida de esta vida, revelar nuestra condición, y agrega:

***[...] la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendándose sin cesar. Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir. (143)***

Esta comunión de vida y muerte es para Paz fundamental, ya que la muerte vendría a completar la vida. La muerte es inseparable del sujeto, y no está fuera de nosotros, sino que es en nosotros. De esta manera, vivir es dar la cara a la muerte. En Uribe veremos más adelante que no solo vivir es dar la cara a la muerte, sino que también escribir, ya que el ejercicio poético de Uribe incorpora una constante apelación, directa y valiente, desenfadada, a la muerte. Y en esta relación entre la vida y la muerte, en el tránsito entre

los extremos con el sujeto como protagonista, no puede dejar de mencionarse una realidad propia de la condición del ser en su revelación. La alegría ante el amor es una de las entradas a la revelación de lo que somos. Paz agrega que el amor es creación del ser. Fundiéndose el amor, con la vida y la muerte en el sujeto, lo que ocurre no es una disyuntiva, sino una totalidad: “el amor, la vida y la muerte en un solo instante de incandescencia” (152).

Para ir terminando la revisión de la propuesta de Octavio Paz sobre el quehacer poético, es importante considerar la noción histórica que le otorga al poema. La composición de palabras va más allá de las palabras y se instala dentro de una realidad histórica que no es capaz de agotar la realidad del poema, pero el poema no tendría sentido ni existiría sin la historia y el contexto donde se lleva a cabo, sin la comunidad cultural (y por tanto histórica) que vive esta experiencia. De este modo “la historia es el lugar de encarnación de la palabra poética” (182). Por otro lado, como proyección de esta palabra, Paz señala que el poema es una obra siempre inacabada y dispuesta a ser completada. Todo poema, de cualquier naturaleza, manifiesta su peculiar manera de ser una realidad histórica. Dentro de esta realidad histórica, las ideas de vida y muerte manifiestas en el poema son consideradas como un tránsito hacia una realidad más global que puede llegar a ser como no ser, una salvación personal. Lo cierto, señala Paz, es que sin una noción de lo sagrado, al extirpar la divinidad, se reduce también el Hombre. De este modo, en el caso de Uribe, como veremos más adelante, al sublimar lo divino también sublima lo humano, y al ir en búsqueda de lo divino, va en búsqueda de sí mismo. En esta búsqueda el ser se asume como realidad inacabada, como entidad incompleta, y por eso crea poemas e imágenes en las que intenta completarse, realizarse y acabarse, aunque sin lograrlo nunca del todo, pues el “hombre es apetito de ser otro” (257), y en ese apetito por ser otro en lo divino establece un diálogo que se llama poesía.

En síntesis, según Paz, toda creación poética es histórica, temporalidad humana y cultural, pero la obra poética intenta trascender negando la sucesión, busca el instante de revelación último. La conciencia histórica y la necesidad de trascender serían tan solo nombres para algo que inquieta al ser humano desde antiguo, que es su continuo desgarramiento, siempre separado de sí y en búsqueda de sí. La poesía entonces, sería la conciencia de la separación y la intención de reunirse, la soledad y la comunión al mismo tiempo.

***En la imagen la condición del hombre se transparenta, los contrarios se abrazan y el tiempo se reabsorbe. Ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, nosotros, todo está presente, es presencia. Tiempo total, presencia pura, presente. Presente, regalo, don del hombre para el hombre. (264)***

Otro autor relevante en el tema de la poética es Edgar Allan Poe, quien en su breve obra Filosofía de la composición<sup>31</sup>, nos da a entender su idea detrás de la creación poética, y por esto mismo, aporta claves para entender el fenómeno general que deviene en la poética como tema central, involucrándonos esta vez en la particularidad del proceso creativo.

Poe comienza su obra con una declaración de principios en materia de creación

---

<sup>31</sup> Poe, Edgar Allan. La filosofía de la composición. México DF: Ediciones Coyoacán, 1994.



literaria, estableciendo la diferencia entre la construcción tradicional de relatos desde la combinación de sucesos, y aquella literatura que parte desde el efecto. Esta diferencia radica en los objetivos propuestos, es decir, es distinto contar un relato - o bien extendiendo un poco más el tema, escribir un poema - con la motivación de contar o expresar algo particular, que intentar producir un efecto en el receptor. Poe prefiere la segunda opción, visualizar ese efecto, y a partir de esa consecuencia esperada, buscar el modo de construir la obra literaria. Esa construcción es a su vez, o debe ser, de un trabajo riguroso. Al considerar este proceso que supone “escenas de elaboración y vacilaciones del pensamiento” (11), Poe deja de lado la común fantasía de la inspiración como fuente de la cual brotan las composiciones poéticas, y asume el trabajo consciente (y también inconsciente) del autor. Aún más allá se aventura Poe, al declarar que la composición de su poema *El cuervo*, lejos de asociarse al azar o a la intuición mágica, se fue creando “con la precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático” (12). A partir de ahora Poe se encarga de trazar el *modus operandi* de la creación del que es quizás su poema más conocido.

Su primera preocupación fue la extensión, centrando este problema en la impresión. Para Poe, el tema de la impresión total de una obra cobra relevancia en la extensión, puesto que si una composición es demasiado extensa se pierde esa totalidad. Sin embargo, agrega que esa unidad puede verse perdida si es que para los efectos buscados es relevante, es decir, “solo queda por verse si la extensión implica alguna ventaja que compense la pérdida de unidad” (13). Para Poe un poema largo es una sucesión de poemas cortos, es decir, es una serie de impresiones, que unidas todas permiten formarse al lector la impresión total, que no es otra cosa que la unidad del efecto. Para lograr todo efecto se requiere algún grado de extensión, y entiende Poe, aplicando criterios matemáticos, que puede haber una relación entre dicha extensión y el efecto. La brevedad de un poema entonces debe mantener una relación directa con la intensidad lograda. Estas preocupaciones serían entonces para Poe el primer paso en la composición.

Luego, el paso siguiente, es la elección de la impresión o efecto a comunicar, que en Poe estaría siempre relacionado con lo bello, o con la belleza, entendiéndola no como una cualidad sino como un efecto. Esta belleza debería acompañar todo el poema, como un telón de fondo, que debe tener un determinado tono para ser expresada. En *El cuervo*, Poe opta por la tristeza como tono para comunicar y acercarse a esa belleza. Una vez dados todos estos pasos, falta encontrar un eje sobre el cual gire toda la composición, y esta preocupación en Poe tiene que ver con la forma misma de la composición, es decir, la métrica y estructura con la cual se compondrá la obra, susceptible por supuesto de ser modificada a conciencia. Poe escoge el estribillo, y le hace algunas adaptaciones mínimas, incorporando criterios de sonoridad, ritmos, y nuevamente la extensión de cada estribillo y de cada frase y verso, con una palabra o idea que uniera todos estos antecedentes<sup>32</sup>. En último lugar, luego de escoger la figura del cuervo como enunciador monótono, escoge el tema central del poema, que es la muerte asociada a la idea de belleza. Por último, Poe destaca la necesidad de la originalidad, de la puesta en situación

---

<sup>32</sup> En el caso de *El cuervo*, Poe utiliza la palabra inglesa *nevermore*, la cual declara que “fue la primera palabra que acudió a mi llamado” (17).

del poema (especialmente), y el buen uso de contrastes que ayuden a realzar cada uno de los elementos mencionados. Con todo esto definido, la composición del poema viene como una consecuencia natural de la escritura según Poe.

No es necesario aclarar, que no podemos considerar este mecanismo de composición como el modelo válido y verdadero, pues atendemos a la subjetividad y particularidad propia de cada autor y de cada una de sus creaciones. Sin embargo, no deja de parecer interesante la rigurosa manera de Poe de concebir su trabajo poético.

Sin lugar a dudas, haciendo la conexión pertinente, podemos inferir que muchas de estas preocupaciones también tuvieron lugar en el momento en que Uribe intenta lograr una creación poética. La extensión, su brevedad, su intensidad, el ritmo, la forma, la métrica, el contraste, etc., son temas que subrayamos constantemente en un poeta como Uribe, pero no tenemos manera de saber el paso a paso de cada una de sus composiciones, ni tampoco es la intención elaborar un manual en orden cronológico de las medidas tomadas para la escritura de un poema en versos. A pesar de esto, se han considerado en este marco teórico las reflexiones de Poe, porque llegan hasta los aspectos particulares de lo concerniente a la poética, cerrando de este modo el recorrido propuesto desde Aristóteles, con sus primeras reflexiones, las ideas amplias y algo abstractas de Borges, el intento más concreto y estudiado de Paz, hasta este *modus operandi* de Poe.

Como hemos podido ver en estos cuatro autores, no existe una idea común y central para poder establecer una definición, o un acotamiento certero que nos permita decir con propiedad qué es la poética, en qué consiste un estudio de la poética, o cómo llegar a la poética de un autor. Los acercamientos son distintos, y esto responde a las preocupaciones que han ocupado a los estudiosos de la literatura en diferentes momentos de la historia y el desarrollo de los géneros y las disciplinas. Así por ejemplo, Aristóteles ve la poética como una teoría de los géneros literarios y los tipos de mimesis posibles, es decir, es un intento de establecer categorías, de marcar diferencias entre unas y otras manifestaciones literarias, considerando sus formas, sus partes constituyentes, bajo criterios que claramente pueden ser considerados insuficientes. Sin embargo, esta no es la única forma de comprender la idea de poética, puesto que con el correr de los siglos, la poética fue entendida como una ciencia de la literatura, cuyo objeto de estudio es la literariedad o literaturidad, es decir, aquello que hace que una obra literaria sea considerada como tal. Ese objeto de estudio sería aquél misterio por descubrir, el enigma del que habla Borges y Paz, y el efecto creado por Poe. ¿Qué es lo que hace que un mensaje con palabras, sea literario, y a su vez, sea estético?

Estas dos maneras globales de concebir la poética tienen ciertos rasgos en común, señala Patricia Yllera en Estilística, poética y semiótica literaria<sup>33</sup>, de los cuales destacaremos los siguientes, que nos sirven como síntesis y conclusión de este capítulo.

En primer lugar, según Yllera, podemos decir que “la poética estudia lo que hace de una obra verbal una obra de arte” (102), es decir, aquellos rasgos distintivos que hacen del mensaje literario distinto del mensaje comúnmente comunicativo. En segundo lugar, la poética no establece una crítica valorativa. La poética se constituye como ciencia de la

---

<sup>33</sup> Yllera, Patricia. Estilística, poética y semiótica literaria. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

literatura que estudia “el modo de ser de la obra prescindiendo de su juicio valorativo o relegando a un estadio futuro este juicio valorativo” (102). En tercer lugar, como un medio operativo, la poética distingue las partes que constituyen la obra, con las cuales se elabora la organización y estructura interna. Por último, podemos mencionar como característica de la poética según todo lo ya visto, que rechaza un método único, que no hay una sola y exclusiva forma de acercamiento al objeto de estudio, y esto es justamente uno de los aspectos más relevantes en este trabajo, puesto que la poética de Armando Uribe, no pretende ser abordada siguiendo una secuencia de pasos y reglas, sino que se intentará ir descubriendo en la medida en que ésta vaya emergiendo al analizar ciertos temas, modos y formas en su obra.

Esta es, en definitiva, la preocupación de la poética como disciplina, por lo tanto podríamos aventurarnos a decir que la poética de un autor, o más específicamente en nuestro caso, la poética de Armando Uribe, sería todo aquello que hace que su obra sea literaria dentro de una dimensión estética.

De este modo cerramos las ideas conceptuales y teóricas referentes a la poética, y damos un paso más para ir adentrándonos globalmente a los temas que nos preocupan en la obra de Uribe.



## Capítulo 3. Poesía e inconsciente, o “El secreto de la poesía”.

El año 2000, en el anfiteatro de la Sorbona de París, Uribe pronuncia una conferencia que tiene relación con el inconsciente colectivo como un fantasma que se apodera del sujeto y su conducta, sus relaciones, sus modos de enfrentarse a su quehacer. Esa conferencia, que se tituló *El fantasma Pinochet* dio paso a una nueva indagación de Uribe sobre el tema del inconsciente, esta vez, relacionándolo con la poesía, con el poeta, y con la producción poética. Esto dio por resultado el ensayo titulado *El secreto de la poesía*, que se convierte en un material que no se debe pasar por alto pues en él encontraremos ciertas ideas importantes de lo que para Uribe vendrían a ser sus concepciones poéticas. Estos dos ensayos fueron publicados en conjunto en un libro del año 2001 titulado El fantasma de la sinrazón & El secreto de la poesía<sup>34</sup>.

En *El secreto de la poesía* Uribe plantea un recorrido por las ideas sobre inconsciente y poesía de diversos autores, ya sean escritores, críticos, o psicólogos. Las primeras partes están llenas de citas de Freud, Jung, Lacan, Rilke, Eliot, Platón, Sharpe, Blake, y algunos otros. Uribe explora en las coincidencias de los postulados de todos ellos, para finalmente elaborar su propia propuesta, que no se contradice necesariamente con las anteriores.

La motivación es adentrarse, como ya se dijo, en las relaciones entre inconsciente y

---

<sup>34</sup> Uribe, Armando. *El fantasma de la sinrazón & El secreto de la poesía*. Santiago: Be-uve-dráis, 2001.

poesía, partiendo como primer supuesto de que existe algo que se escapa de lo que es conciencia y de lo que es razón, pero que está tan presente que motiva la poesía. Ese algo no sería algo externo al sujeto, sino algo interno. Uribe utiliza el tema religioso clásico, *de profundis te clamavi*, señalando que esa profundidad es la psique, y desde ahí viene la inspiración poética. Esta postura, moderna por cierto, deja de lado la concepción más arcaica del quehacer poético en la que se considera a la inspiración como una voz ajena que viene desde afuera a apoderarse del poeta, quien se transforma en un medio para comunicar un mensaje de la musa, de los dioses, etc. Uribe rescata de esta forma la concepción del *duende* de García Lorca, en la que la inspiración brota desde las raíces mismas del sujeto<sup>35</sup>. De esta forma, aquello que para los antiguos venía directamente de un dios, para Uribe vendría de la imaginación. Este vínculo se explica además por la concepción antigua, en la que al atribuir el origen poético a una realidad externa, la poesía dejaría de estar sujeta a controles lógicos mentales, y por lo tanto no tendrían relación con la conciencia ni la voluntad propia. Cabe entonces para Uribe la pregunta, ¿con qué tiene relación el origen de la poesía, de dónde viene, de dónde brota, si no tiene relación con la conciencia?

Citando a Eliot, Uribe explora en la relación poética que se establece entre el material usado para construir poesía, y la forma final que ese material adquiere. Eliot señala que existe un desarrollo simultáneo de forma y material, es decir, no es el material el que va dando la forma ya que la forma afecta en cada etapa al material, que es, según Eliot “el desconocido, oscuro material psíquico” (59). De más está decir que Eliot se refiere al inconsciente.

Otro ilustre citado por Uribe es Paul Valéry, de quien rescata su inteligente raciocinio sobre la creación poética, o en otras palabras, su voluntad de conciencia. Sin embargo, Valéry advierte que más allá de ese esfuerzo lógico y conciente, la poesía contiene algo más, una serie de “espíritus y acontecimientos” (59) que operan en el autor de manera sospechosa. Pero Valéry parece tener una concepción más cercana a los clásicos al señalar que la poesía se da por una mezcla de la inteligencia del autor (plano conciente) y el aporte de los dioses (el inconsciente, según Uribe).

Otro autor revisado en este ensayo por Uribe es Rainer Maria Rilke, quien también está de acuerdo en esta condición inconsciente de la poesía. Rilke cree que la escritura de la poesía no surge de un modo voluntario, sino más bien considera este acto como una necesidad que ha sido impuesta al poeta de manera involuntaria y que nace desde sus propias raíces. Ese sería el origen, y luego se trabaja de manera conciente, es decir, existiría y operaría el inconsciente sin eliminar del todo la conciencia.

Una vez revisados estos postulados, Uribe se atreve a concluir que en los “buenos poetas y su poesía verdadera”, usando sus propias clasificaciones, existirían grados máximos de no-conciencia. Según esto, Uribe plantea su hipótesis del ensayo, que seguirá desarrollándose de manera muy circular, recurriendo a las mismas citas y conceptos. Para Uribe la poesía verdadera sería un medio privilegiado entre el

---

<sup>35</sup> La idea del *duende* en García Lorca está explicada en su conferencia titulada *Juego y teoría del duende*. Una versión de esta conferencia puede encontrarse en: García Lorca, Federico. *Poesía Completa*. Barcelona: Editorial De Bolsillo, 2003. Tomo I, págs 21-39.

inconsciente del poeta y el objeto final que es el poema. Ese objeto se materializa dentro una realidad externa, siendo expresión de una realidad interna, que es el inconsciente del poeta.

Superada esta fase inicial, Uribe se refiere, sin profundizar más allá de lo necesario para su argumentación, a ciertos psicoanalistas y lingüistas que también creen en la relación directa entre la expresión poética y el inconsciente, como por ejemplo Jung. Además, Uribe citando a Freud, sitúa al poeta como un ser que es capaz de despertar emociones que están ocultas, que no creíamos capaces de sentir, y todo gracias al material imaginativo del poeta y la dedicación del ser humano a crear fantasías relacionadas con el sueño, ya sean sueños en vigilia o sueños nocturnos, los que nos comunican directamente, según la teoría de Freud, con el inconsciente. De esta manera se establece también una relación entre el quehacer poético y el inconsciente. Con esto se introduce además una materia importante, que es la supuesta revelación del inconsciente en el poema, revelación que nos hace pensar en los mensajes ocultos, en los mensajes proféticos, en los análisis hermenéuticos y exegéticos, etc. De manera tangencial se supone entonces la figura del poeta como el portador de un mensaje que es revelado y comunicado por sí mismo y en sí mismo a través del acto de creación poética.

Las fantasías creadas por el poeta no son tan simples como parecen, dice Uribe, relacionando todavía con Freud. Por ejemplo, los niños crean fantasías en sus juegos, pero mantienen plena conciencia de la creación de esa fantasía, la separan de la realidad. Eso sería una fantasía simple. Sin embargo, el poeta no recurre al mismo mecanismo. Según Uribe, el poeta, mientras crea el poema, en el acto mismo de la escritura, se está manifestando en una conciencia verídica de realidad, no en una mentira ni realidad ficticia. La creación poética es parte de la realidad, aún cuando se use la imaginación, la creación de la fantasía, y todos esos recursos que vinculan la creación poética al inconsciente. Esto tiene cierta relación con la búsqueda de la esencia de la poesía de Martin Heidegger, para quien la poesía presenta cierta inocencia motivada por su aspecto lúdico, ver el arte como un juego, pero no un juego efímero que nos lleva a lo intrascendente, sino todo lo contrario, un juego serio, con conciencia de la realidad.<sup>36</sup>

Yendo Uribe hacia un plano más concreto de la expresión poética, comienza a recorrer los caminos de las leyes o reglas de la poesía como una forma de acercarse al inconsciente del poeta. Para recorrer este camino, Uribe hace referencia a estudios de Ella Sharpe, quien trabaja sobre la base de que:

***[...] las propias reglas de la Poética y la métrica retórica, (...) pueden ser consideradas como el producto de una muy estrecha colaboración entre la actividad preconscious y la actividad inconsciente. (...) Las leyes del lenguaje poético, que los críticos han establecido a partir de la gran poesía, y las leyes de la formación del sueño descubiertas por Freud, provienen de las mismas fuentes inconscientes y tienen en común numerosos mecanismos. (65)***

Estos mecanismo en común son, por ejemplo, la preferencia por un estilo cargado de imágenes antes que una enumeración de acontecimientos de modo narrativo, la preferencia por lo particular antes que lo general, una reticencia u hostilidad a la

---

<sup>36</sup> Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 1989.

prolongación extensiva y excesiva, etcétera; que serían mecanismos implícitos que operan tanto en la creación poética como en el inconsciente del sueño. De esta manera, Sharpe establece la relación y hace además un trazado por la relación entre inconsciente y las figuras retóricas más importantes, ya que tanto el inconsciente como la poesía funcionarían con metáforas, y a partir de esto se puede decir que los poemas comunican lo inconsciente. Los principios y los procedimientos de los que se alimenta la expresión poética son los mismos mecanismos del sueño y tienen además el mismo origen.

Todo lo antes dicho es recogido por Uribe como parte del estudio de la poesía que según él tiene una calidad superlativa, la de los grandes poetas. De esto se desprende que para Uribe la poesía debe tener necesariamente esta relación con el inconsciente para alcanzar sus máximas expresiones. La intención poética sería para Uribe entonces una intención hacia el inconsciente, hacia el interior del poeta y del sujeto. Las reglas métricas manifiestan para Uribe un acercamiento hacia esta búsqueda, y por esto mismo él cree que el buen verso debe estar regido por leyes. Uribe señala que “no hay verso libre para quien quiera escribir buen verso” (70). No por esto desdeña la poesía en verso libre de las vanguardias y el siglo XX, es más, puede ver en las expresiones poéticas surrealistas posteriores a la Primera Guerra y las técnicas de escritura automática de André Bretón, un importante acercamiento a estas búsquedas dirigidas al inconsciente, pero sí cree en la importancia de saber manejar las formas rígidas de la poesía, las leyes métricas, rítmicas, etc. Complementando lo anterior, Uribe cita a Lacan, quien propone que las figuras y tropos de la métrica también se producirían en el inconsciente y a través del análisis poético se podría llegar a esta fuente de origen.

La relación entre la conciencia creadora y su versión inconsciente figuran en Uribe toda la problemática en este ensayo. Es difícil para el creador asumir con plena conciencia su creación. Es difícil para el poeta asumir con toda racionalidad el poema que ha escrito. Debe haber forma de llegar a esos lugares no racionales mediante el análisis. La creación poética es entonces una mediación entre el poema y la psique del poeta. Esa sería una de las funciones de la poesía: a través del recurso de la escritura, hacer hablar al inconsciente.

Para lograr esto es necesario considerar algunos factores en la creación misma del poema. Ya se ha dicho que Uribe considera en sus ejemplos tan sólo a poetas dignos de su propia admiración, y dentro de este grupo selecto coinciden ciertas características, como por ejemplo la premisa de que en los buenos poemas:

***[...] ninguna palabra, ningún fonema, nada de él, en suma, es fortuito (...), en fin, la naturaleza del poema excluye el azar interno, y aun el externo al texto si eso fortuito que le ocurre al poeta éste lo integra al poema. Los lapsus, las erratas de autor, las “licencias” poéticas, cuando no provienen de voluntad consciente, no son casualidades, y según sabemos desde Freud (que estuvo en esto acompañado por el sentir de poetas creadores), revelan pulsiones [deseos] venidos del inconsciente. (83)***

En este momento Uribe, ya concluyendo su presentación, sintetiza los aspectos mencionados y las referencias establecidas. Concluye que tanto la retórica como la poética y la métrica son parte de una poesía verdadera, y que son además medios que facilitan o fuerzan la presencia del inconsciente en el poema. De la misma manera, las



figuras retóricas fingen las operaciones propias del inconsciente, es decir, reproducen sus mecanismos de operación, vinculando la creación poética a la revelación del inconsciente y las formas de los sueños. Por su parte, las reglas son necesarias para lograr la aparición del inconsciente y establecer el contacto entre psique y poema. Las reglas son también, según Uribe, generales, o más bien, universalmente amplias. No hay poesía en verso que no tenga reglas, según él. Aún la poesía en verso libre o verso suelto, aún la escritura automática, estará regida por algún tipo de regla, por muy permisiva que ésta sea, no puede dejar de existir algún tipo de ley que la esté rigiendo. Según Uribe estas reglas comprimen las facultades conscientes del poeta, de tal modo que lo obligan a que su inconsciente personal, y a veces su inconsciente colectivo, se abra paso en forma de palabras, sílabas, rimas, fonemas, puntuación u otras vías formales de la poesía. El inconsciente reprimido sale a la superficie en estas formas. Por poner un ejemplo, para Uribe, el uso de rima consonante y asonante, trae consigo un esfuerzo para el poeta, quien debe buscar el sonido adecuado para ser utilizado. Esto supone una restricción en el lenguaje, ya que no puede usar cualquier palabra, sino solo aquellas que sin perder la poeticidad del texto, logren calzar en la rima adecuada. En esta búsqueda que debe hacer el poeta dentro del enorme universo de palabras, puede llegar a encontrarse con palabras que para él, en su propia realidad, sean o reflejen algún tipo de tabú, palabras vetadas en su horizonte consciente, pero que al ser necesarias en la rima, surgen a esta superficie y se revelan como estado de la psique profunda. Finaliza Uribe esta idea diciendo que “la rima es instrumento notable para provocar la eclosión de lo inconsciente” (95).

Por último, cree Uribe que todos los lapsus o errores del poeta también reflejan este plano inconsciente, y yendo aún más allá, se atreve a decir que quizás todo poema es un lapsus, y que por lo mismo todo poema supone e impone malentendidos, por lo tanto en todo poema se ve reflejado el inconsciente, y generalizando estas ideas podríamos llegar hasta una concepción de lo poético, en su condición universal, como reflejo del inconsciente colectivo.

Tan solo para cerrar este capítulo y dejar sentado un precedente, parece que podría haber cierta relación entre toda esta idea del vínculo entre poesía e inconsciente y algunas ideas de Paul Valéry, quien de alguna manera integra también la preocupación por la forma y el estado de ensoñación consciente o inconsciente.<sup>37</sup> Para Valéry por ejemplo, la poética es una emoción producida por la combinación de algunas palabras y no otras. Las ideas, sus valores, los conceptos, se asociarían de una manera distinta del uso ordinario, se encuentran musicalizados, armónicamente correspondientes. Esto se relaciona con el sueño. Las cosas dentro del sueño, tienen valores distintos, se asocian de manera distinta, y sus modos de variación y sustitución son distintos. Así es como el estado poético se instala, se desarrolla y se disgrega en los sujetos, y ese estado de poesía es irregular, involuntario y lo perdemos y lo obtenemos por accidente, de manera similar a los estados de la ensoñación.

De modo muy general, podríamos decir entonces que para Uribe la relación entre poesía e inconsciente es fundamental, porque desde el inconsciente brota el quehacer

---

<sup>37</sup> Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.

poético, y el poema es el espejo del inconsciente cargado de poesía. Esta fuerza de la psique, cobrará también importancia cuando veamos los aspectos religiosos de su obra.

## Capítulo 4. Eros y Thanatos: dos ejes fundamentales en la obra de Armando Uribe

La relación entre *eros* y *thanatos* ha sido estudiada desde muchos puntos de vista, cada uno con proyecciones u objetivos particulares. Por esta razón es necesario delimitar el amplio espectro de posibilidades y, para efectos de esta investigación, se considerarán las ideas de tres intelectuales del siglo XX, Michel Foucault, Octavio Paz, y George Bataille.<sup>38</sup>

El historiador de las ideas Michel Foucault en su Historia de la sexualidad, aborda el tema del sexo considerando como hipótesis la idea de que la modernidad trataría de liberar al sexo de una represión que surgiría a partir de los discursos sociales<sup>39</sup>. Para Foucault, la irrupción de la burguesía durante el siglo XIX produjo el encierro de la sexualidad. Antes de ese momento el sexo no era algo reprimido, no era algo que estuviese oculto sino que se exhibía con un mayor grado de naturalidad. De este modo la sexualidad habría sido recluida a la habitación, lugar sagrado de copulación convertido en

<sup>38</sup> Me parece preciso de todas formas señalar la definición que la Real Academia Española otorga a estos términos. Según esto, *Eros*, es el “conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona”; y *Thanatos*, se define simplemente como “muerte”.

<sup>39</sup> Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1996.

estereotipo. Desde ese momento, según Foucault, el sexo surge como un concepto artificial creado por una diversidad de discursos, mediante los cuales se puede justificar el comportamiento de los individuos pertenecientes a una sociedad, ocupando además un lugar fundamental en la determinación de la identidad de cada sujeto. De esta forma, el sexo dejaría de ser un modo de conducta y se convertiría en una cuestión de identidad. Esta idea otorgó a la sexualidad un rol muy importante ya que la convirtió en el secreto de la naturaleza del individuo. Foucault al respecto señala:

***[...] hemos llegado ahora a pedir nuestra inteligibilidad a lo que durante tantos siglos fue considerado locura, [...] nuestra identidad a lo que se percibía como oscuro empuje sin nombre. De ahí la importancia que le prestamos, el reverencial temor con que lo rodeamos [al sexo], la aplicación que ponemos en conocerlo. De ahí el hecho que, a escala de los siglos, haya llegado a ser más importante que nuestra alma. (189)***

El mecanismo de represión que cubre al sexo tiene su espacio de completa tolerancia, dice Foucault, en el burdel y el manicomio. Estos espacios operan como un sistema paralelo a la sociedad, con una valoración moral independiente. Estos son los lugares de la permisividad. Fuera de estos espacios reducidos y debido a la represión del tema sexual, elaborar un discurso acerca del sexo implicaría una transgresión. Al transgredir esta norma, el discurso se distanciaría del poder oficial, sin por eso perder el poder. Hablar de la sexualidad implicaría entonces hacerse de un poder, puesto que se transgrede la oficialidad. El poder, según Foucault, no es algo que se ejerce por sí solo sino que lo que se ejerce es la dualidad *poder/saber*. El poder actuaría bajo la forma de saber y el saber bajo la de poder. De esta manera, lo que creemos saber del mundo ejercería un poder sobre el mundo<sup>40</sup>, ya que ese saber es lo que lo determinaría. Lo que sabemos sobre el sexo, entonces, también ejercería un poder sobre la misma conducta del sexo.

Las ideas de Foucault referentes a este tema no intentan revelar el significado del sexo como concepto, sino que intentan averiguar cómo se ha llegado a la creación de esa idea, considerando la diversidad de discursos presentes en la sociedad; en otras palabras, Foucault intenta construir así una historia de la sexualidad.

Además de Foucault, otro de los intelectuales del siglo XX, Georges Bataille, se refiere al tema de la sexualidad, abordándolo desde el erotismo, pero no con la intención de elaborar una historia como Foucault sino con una visión más trascendentalista ligada a la esencia del ser humano<sup>41</sup>. Para Bataille, el erotismo es precisamente el punto donde el sujeto se cuestiona a sí mismo en un sentido de trascendencia e inmanencia y, debido a esto, el erotismo estaría relacionado con la religión. Para estudiar y comprender tanto el erotismo como la religión se requiere una experiencia de lo prohibido y de la transgresión en tanto normas dogmáticas. Para Bataille, la transgresión hace emerger la prohibición, pero sin suprimirla. Este mecanismo de acción sería el motor impulsor del erotismo y de la religión. El ser humano entonces pertenece a esos dos mundos: lo prohibido y lo transgredido, y la vida de todo individuo sería un desgarramiento entre estos dos polos.

<sup>40</sup> Por "mundo", se entiende el estado de las cosas.

<sup>41</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Bataille afirma que el objeto fundamental de lo prohibido es la violencia y, en este caso, la violencia de la sexualidad y de la muerte, ya que “el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte”(46). A pesar de esta concordancia, los conceptos de muerte y reproducción se opondrían entre sí ya que uno es destrucción y el otro creación. Sin embargo, esta oposición sería reductible. Bataille afirma que “la muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte enuncia el nacimiento y es su condición” (59). De esta forma, la vida no es una negación de la muerte, sino más bien sería su condición y su condena. En el ser humano a diferencia de los otros animales, esta condena sería mucho más fuerte porque se tiene conciencia del aniquilamiento del ser y de la podredumbre del cuerpo.

El tema de la muerte, según Bataille, abriría un vacío que simbólicamente está representado en el cadáver, en cuyo interior se encuentra la ausencia. El horror inevitable que la presencia de un cadáver produce, es para Bataille el sentido del deseo, puesto que el deseo produce también en el ser un vacío en la medida que se toma conciencia de que el deseo es la añoranza de algo que no poseemos. Al no poseerlo no existe dentro de nuestra realidad, por lo tanto el deseo produce la sensación de vacío. Deseo sexual, deseo erótico, y muerte, se unirían de esta forma irremediabilmente.

***La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser. (65)***

Las conclusiones de Bataille son que el deseo erótico es el trance más interno y, el que se vive con mayor intensidad, por lo que se situaría en la cima del espíritu humano junto con el trance místico. El erotismo sería además, según Bataille, el problema universal por excelencia, porque es el más misterioso, el más aislado, y al mismo tiempo el más general de todos los problemas ya que cruza transversalmente a toda la humanidad estableciendo una distancia entre sexualidad y erotismo.

La idea de que los conceptos de amor y muerte están estrechamente relacionados, junto a la idea de una diferencia entre sexualidad y erotismo, expuestas por Bataille, son recogidas por el mexicano Octavio Paz como punto de partida para un ensayo titulado La llama doble, que aborda ampliamente este tema <sup>42</sup>.

Paz centra su atención en el tópico del amor y el erotismo haciendo un recorrido por una diversidad de conceptos afines, reconstruyendo en parte la historia de occidente a partir de dicho tema <sup>43</sup>. Una de las primeras clasificaciones que Paz plantea es la diferencia entre el amor, el erotismo y la sexualidad. Según esto, el más básico de los tres, y el más antiguo, es el sexo, que estaría limitado tan solo a una función reproductiva. El amor y el erotismo nacerían a partir de esta función <sup>44</sup>.

El erotismo, según Paz, consiste en una transformación de la sexualidad mediante la imaginación. Por esta característica, el erotismo sería un fenómeno netamente humano a

---

<sup>42</sup> Paz, Octavio. La llama doble. Barcelona: Seix Barral, 1993.

<sup>43</sup> Es importante recalcar que esta reconstrucción histórica no tiene la misma finalidad que la de Foucault. Paz intenta ligar el erotismo al curso de la historia, pero no busca hacer una historia del erotismo.

diferencia de la sexualidad. Una de las diferencias principales es que el erotismo varía constantemente y se puede presentar de diversas formas, ya sea en diferentes épocas regidas bajo distintos cánones, o bien, dependiendo de situaciones particulares o culturales. El sexo en cambio, sería según Paz, siempre el mismo, y a la vez siempre el protagonista del acto erótico.

Por otra parte, Paz afirma que una de las diferencias del ser humano y el animal es que el humano no necesita de periodos de celo para su reproducción, por lo tanto está sometido a una sed sexual constante. Debido a esto la conducta ha sido regulada con el fin de proteger la vida en sociedad<sup>45</sup>. Es así como el ser humano para contrarrestar el impulso instintivo del sexo habría creado el erotismo. De esta forma, el erotismo deambula por un mar de oposiciones, ya que sería al mismo tiempo represión y licencia, sublimación y perversión. En palabras de Paz, “el erotismo es dador de vida y de muerte” (19).

Paz centra también su mirada en las diversas manifestaciones rituales a lo largo de la historia y señala que es posible encontrar al falo y la vulva como objetos de culto presentes en muchas culturas desde la antigüedad, de manera que se podría llegar a establecer cierto grado de cercanía entre estos símbolos y una divinidad. Esta sería la unión entre la sexualidad y lo sagrado. Lo sagrado se opone a lo mundano, por lo tanto lo sagrado es para el ser humano una otredad. Según Paz, el erotismo es también una búsqueda de otredad, una imaginación, un desenfreno de fantasía de otro que no es uno mismo<sup>46</sup>. La búsqueda de la otredad sería el vínculo entre la sexualidad y lo sagrado. En este espacio de unión con la divinidad, se podría establecer la relación del erotismo como recurso sagrado y acudir a la representación de eros. Paz señala que: “Para la tradición filosófica Eros es una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá” (28).

Considerando los elementos ya dispuestos sobre la materia de estudio, se puede establecer un acercamiento de definición de erotismo. En primer lugar, el erotismo, según Paz, se desprende de la sexualidad para transformarla y desviarla de su fin, que es la reproducción. Sin embargo, el erotismo sería al mismo tiempo regreso a la sexualidad. De esta forma se entendería este erotismo como un ritmo cuyos acordes están dispuestos como separación y regreso todo el tiempo. Mediante la unión de estos dos polos se puede recorrer un camino mítico de descenso. Este camino representa para Paz, un “regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan” (30).

Por otro lado, y basándose en el discurso que Diotima hace a Sócrates en El Banquete de Platón, Paz concluye que el amor es un mecanismo de acción en contra de la muerte. Diotima concibe el amor como una escala en ascenso que tiene distintas etapas que van desde el amor a un cuerpo hermoso, hasta llegar al amor de la belleza

<sup>44</sup> En este punto se podría discutir acerca del carácter transgresor de Paz, ya que la cultura occidental cristiana considera al amor como el creador de la vida, es decir, la sexualidad es vista solo como un medio, como una manifestación externa del amor.

<sup>45</sup> Esta protección está relacionada con la represión del sexo a la que hace alusión Foucault.

<sup>46</sup> Esta idea está también relacionada con la búsqueda del deseo de Bataille.

incorpórea. Seguir este camino paso a paso es el medio por el que se alcanzaría, según Paz, la inmortalidad.

En este camino hacia la inmortalidad mediante el amor y el erotismo, es preciso seguir ciertos parámetros propios de una relación amorosa. A estos parámetros, Paz los ha clasificado en lo que él llama los cinco elementos constitutivos de nuestra imagen del amor. Estos elementos son: la exclusividad; el obstáculo y la transgresión; el dominio y sumisión; la fatalidad y libertad; y por último, el carácter indisoluble de cuerpo y alma. Así, el amor exigiría como condición la noción de persona y, a su vez, la de un alma encarnada en su cuerpo.

Reuniendo las características de estos cinco elementos constitutivos de nuestra imagen del amor, Paz se encarga de trazar directrices de pensamiento en función de la relación entre el amor y la muerte, entre *eros* y *thanatos*. Señala el mexicano, que el amor estaría dirigido hacia un ser mortal, pero que se le ama como si fuese inmortal, aunque tenemos conciencia de que tanto nosotros como esa otra persona también morirá, ya que somos hijos del tiempo y sus accidentes: la vejez y la enfermedad. De todas formas, el amor sería una respuesta que el ser humano ha inventado para mirar de frente a la muerte.

***Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno. (132)***

Luego, Paz señala que la fusión total de los amantes implica la aceptación de la muerte, y por lo tanto, de su condición de seres mortales. De esta forma, el amor no es capaz de vencer a la muerte pero es capaz de integrarla a la vida. La presencia de la muerte en la fusión de los amantes se explicaría según Paz, porque “la muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros”(162). El amor y el erotismo - la llama doble del fuego original que es la sexualidad - nacerían a partir de una transformación de la sexualidad, y la sexualidad consiste en la copulación justificada por la reproducción, por lo tanto el sexo buscaría la perpetuación, la trascendencia en el tiempo, la inmortalidad de una forma particular.

Lo dicho hasta ahora debemos vislumbrarlo como una base teórica de conceptos que podremos apreciar en la obra de Uribe. Las temáticas del erotismo y la muerte podemos señalarlas como fundantes de lo que intentaremos entender como su poética. No podemos leer a Uribe desconociendo esta irremediable fijación en la muerte y la dimensión erótica, y la mirada propia que Uribe elabora en su discurso. Comenzaremos diciendo que no existe una unidad tan clara de conceptos, y que la manera de concebir el erotismo y de concebir la muerte, en Uribe puede tener variantes.

Para entrar en estas materias han sido seleccionados textos poéticos principalmente de dos libros de Uribe en donde se destaca la madurez poética ya lograda. El primero de ellos es Odio lo que odio, rabio como rabio, publicado en 1998, y el segundo es De muerte, publicado en 2004.<sup>47</sup>

En primer lugar, para observar la relación de Uribe con el tema de la muerte en su obra poética, es necesario tener plena conciencia de la necesidad que hay detrás de esta relación. Veremos más adelante que en Uribe se descubre una necesidad de muerte en el acto mismo de morir, pero el caso es un tanto más complejo. Para el poeta la muerte representaría en principio una condición para la escritura. Uribe siempre se ha declarado insistente en sus temáticas, siendo la muerte un eje sobre el cual se van articulando los otros temas, pero podemos decir con certeza que existe una necesidad creadora en la que la muerte es intermediaria. Esta situación recuerda la clásica concepción de la musa como inspiradora, como dueña de palabras dictadas a los poetas, meros instrumentos del arte. Ya en Homero veíamos esta relación entre poeta y musa, y en Uribe podemos agregar que en cierta medida algo de esto hay, con grandes diferencias por supuesto, pero acordaremos que la muerte es musa en Uribe. Veamos como ejemplo los siguientes versos:

***Ah, muerte, ven te necesito cerca para escribir mis versos, dímelos tú, por más que adversos me sean, dicta lo que escribo, mas no me digas que estoy vivo, dime más bien: mi pequeñito. (35)***

Desde el primer verso queda manifiesta esta necesidad condicionada de la presencia de la muerte para poder ejercer el oficio poético. El hablante manifiesta dicha necesidad con voz imperativa marcada por el verbo, que queda a medio camino entre la orden y la súplica, situación propia de la posibilidad poética de invocar a la muerte sin obtener respuesta. De todos modos es preciso destacar la actitud arriesgada de este imperativo que lleva la palabra poética al límite de lo terrenal. Desde este límite Uribe establecerá su discurso poético, caminando siempre en el precipicio, dispuesto a ir más allá, buscando caer, pero siempre aferrado a lo más terrenal posible, apelando a lo cotidiano de la experiencia no cotidiana, es decir, acostumbrado a ir más allá de lo propio, esa sensación se vuelve tan propia que se incorpora con naturalidad a su voz poética.

Los versos siguientes también son importantes de considerar dentro de todo el universo poético de Uribe. La muerte aparece como la musa clásica que dicta los versos, pero no podemos considerar esto de manera absoluta, puesto que en este caso la dualidad del verbo imperativo entre orden y súplica se define por la última. En el fondo lo que vemos es una súplica del hablante por lograr que la muerte sea esta musa creadora, y el poeta su instrumento. Este es un engaño ilusorio en el cual el hablante se enreda, dándonos a conocer de paso su angustiante relación con el mismo ejercicio creativo, ya que crea sin querer crear por sí mismo, es decir, de cierta manera se niega a sí mismo en su capacidad, pero sin intentar destruir lo creado. Esta angustia intenta resolverla de un modo que nos sorprende como lectores, ofreciéndonos otra dualidad, en este caso de roles. En Uribe puede apreciarse a la muerte de distintas maneras, como musa, como amante, y en este caso como madre. El último verso (dime más bien: mi pequeñito) denota esta búsqueda de refugio, tal como un niño buscaría la protección maternal. Esto a su vez también cae en un juego de difícil respuestas, ya que aparece otra dualidad más respecto de la muerte, ya que por un lado es refugio y por otro lado es causa de angustias. Es el refugio en el mismo temor de lo desconocido, el refugio en lo anhelado

---

<sup>47</sup> Uribe, Armando. *Odio lo que odio, rabio como rabio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1998. Uribe, Armando. *De muerte*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.



como objeto de deseo.

Por último, antes de comenzar a ver otros ejemplos y temas relacionados con la muerte, es importante percatarse de otro aspecto poético relevante. La separación métrica de los versos produce tiempos y pausas que configuran una escritura a veces rasposa. La frase “por más que adversos me sean” es sin duda una unidad gramatical que está dividida entre los versos tres y cuatro, por lo que tienen una pausa natural en el ritmo del poema. Este tipo de frases nos dan a conocer una característica relevante dentro de la poética de Uribe, y es que su escritura en verso es de todos modos prosista. Cada poema puede entenderse como el relato de una situación. Las imágenes se construyen gracias a metáforas que muchas veces parecen narrativas, pero este ritmo prosista se ve constantemente interrumpido por las decisiones métricas que el poeta considera, creando juegos de palabras insólitos, dentro de lo coloquial de la composición de la estructura de ciertas frases de nuestra gramática.

Para continuar en la dimensión thanática de Uribe, serán vistos dos poemas sumamente representativos debido a que nos muestran la particular concepción del poeta frente a la vida. En Odio lo que odio, rabio como rabio encontramos el siguiente texto poético:

***Hay que me siento mal dice el niño caprichoso. De aburrido se puso mañoso. De material, espiritual. Y es cierto: se siente mal está sentido resentido y amargado: le es fatal (recién lo sabe) haber nacido. (186)***

Este texto tiene un giro sorprendente hacia el final. En un comienzo no parece tener mucha fuerza, pero hay elementos que nos indican la importancia del poema dentro de la obra de Uribe. Los versos “De aburrido se puso mañoso. / De material, espiritual” nos indican una de las preocupaciones fundamentales de su discurso poético. El malestar del niño del poema es de aburrimiento, pero luego el hablante corrige, y el malestar proviene de su condición material y espiritual. Podríamos decir que se puso mañoso porque se puso material y espiritual, es decir, porque nació. Pero además esto nos adelanta a otros temas que ya veremos en Uribe relacionados con la búsqueda de trascendencia religiosa, y me refiero a la fijación creyente en la doble dimensión humana de cuerpo y alma.

Luego el poema nos da otra clave importante para ir completando esta poética de Uribe. Existe la idea de la fatalidad a través del nacimiento, y esto debe entenderse como una contradicción nada de ingenua. Este malestar del que se hablaba, el malestar de lo material y lo espiritual en conjunto, se ve acentuado con la conciencia de la muerte como consecuencia del nacimiento. Para entender bien esto es importante remitirnos a Bataille, para quien la conciencia que tiene el ser humano de la implicancia física de la muerte, convierte al tema en algo difícil de asumir ya que nuestro cuerpo es nuestro móvil. Es fatal haber nacido, y no puede ser más literal la interpretación de estos versos. Nacer implica morir, se nace para morir, y eso es irremediable. Eso produce malestar, la angustia, el desconsuelo (“está sentido resentido / y amargado...”). Podemos afirmar entonces que para Uribe, dentro de su discurso poético, la vida constituye un tránsito, y esto una vez más se relaciona con esa búsqueda de otro estado, que sustenta en la fe de otra vida u otro estadio de existencia, que pasa a ser un objeto de deseo que representa una otredad.<sup>48</sup> De este modo para Uribe, nuestro origen está marcado por el ser seres moribundos. En otro de sus poemas del libro De muerte podemos leer los siguientes

versos:

***Tu que pasas, anda y diles a los amigos que morí cuando nací, cuando fui concebido mejor, y eso es lo peor. Pensiles floridos, lloren pétalos de alhelí. Nomeolvides, he sido sólo olvido. (24)***

En este poema es interesante destacar el refuerzo en la idea del tránsito de la vida<sup>49</sup>. El hablante dice a otro, a quien identifica como alguien que pasa, que camina, que deambula, que transita, que diga, que de a conocer su experiencia, su verdad o su creencia. Envía un mensaje fúnebre, un decir que ha muerto. Luego el verso siguiente nos ofrece un giro que sorprende al lector, al decir que la muerte se produce en el nacimiento. Cabe mencionar de modo paralelo que en esta transición del segundo al tercer verso hay rima consonante, pero esta rima es interna, recurso muy usado en Uribe a lo largo de toda su obra poética, con lo que de cierta manera desafía los cánones establecidos, y además corta el ritmo, haciendo caminar la lectura de manera dificultosa. El sujeto en Uribe muere desde su concepción, desde el acto sexual que lo concibe, lo que nuevamente podemos relacionar con Bataille cuando afirma que todo acto sexual es una pequeña muerte. Por otro lado, para Octavio Paz la sexualidad tiene una finalidad clara que se diferencia del erotismo y el amor. La finalidad sexual es la reproducción, es decir, la concepción. Uniendo los postulados de estos dos pensadores, podremos lograr una adecuada línea argumentativa para observar el discurso de Uribe, de morir desde la concepción.

Más adelante, mediante un juego de palabras el hablante indica que en esta vida ha sido sólo olvido, dando a entender que la vida queda en un olvido, ya que la trascendencia, la finalidad importante se alcanza en la muerte. El tránsito de la vida no tiene mayor alcance que preparar el paso hacia esa otredad anhelada. Ese es el interés del discurso poético de Uribe.

Hasta aquí se ha visto que en la poética que nos proponemos estudiar, existe la idea de que el hecho de nacer ya es fatal, y que además se está muerto desde la concepción en la sexualidad. Pero veremos que existe un estado aún más profundo de esa concepción mortuoria. Al nacer y a la concepción física, agregamos ahora la concepción espiritual. El discurso poético abarca una tercera etapa, que entendida desde la visión de fe en Uribe, dice relación con la misma idea de comprender la vida como un tránsito que es necesario para acceder a la trascendencia espiritual. El sujeto poético se entiende a sí mismo como muerto desde su creación divina. En Odio lo que odio, rabio como rabio leemos.

***[cfr. Antología Palatina, VII, 558] “Entré en la tumba a sabiendas, sabiendo” que estaba muerto en la vida desde tiempos inmemoriales desde cuando estaba en la mente de Dios: fui concebido muerto. (22)***

Junto con esta idea de nacer muerto y para morir desde sus tres perspectivas (material,

---

<sup>48</sup> En uno de sus libros de memorias titulado De memoria. By Heart. Par coeur. (Después de Memorias para Cecilia), Uribe escribe: “¡Todos los tiempos son de transición! La vida lo es, de cuna a tumba”. (284)

<sup>49</sup> Tampoco hay que olvidar que el título del primer libro de Uribe, de 1954, es Transeúnte pálido, título que también reafirma esta idea de considerar la vida como tan sólo un tránsito hacia la muerte.

sexual y espiritual), en Uribe vemos también otras maneras distintas de relacionarse con la muerte, relativas a sus estados anímicos, o bien, a su sensibilidad ante tal suceso que le atañe. Veremos a continuación que hay cierto grado de indiferencia ante la muerte, pero es una indiferencia engañosa, pues también podemos ver preocupación, y por último, anhelo.

Desde la primera de estas perspectivas, veremos el equilibrio entre el lamento y la alegría, dos polos opuestos a los que el sujeto poético renuncia libremente. Su propia muerte se encuentra entre estos dos extremos. Sin lamentos ni alegrías, lo que resta es una neutralidad. Dicha neutralidad no interfiere en la individualidad del sujeto, buscando respetar su propio nombre y su memoria, es decir, su conciencia de ser humano que vivió su vida. En ese acto de respeto hay una postura antigua arraigada en las diversas tradiciones culturales relativa al culto a los muertos y la prohibición de la profanación. Es preciso recordar que según Bataille esto tiene que ver con la ritualidad y con la conciencia del cuerpo como un objeto vacío. Esa condición de vacío, produce el anhelo de recuperación de un algo que lo llene, que le de vida, lo que se relaciona directamente con el deseo. En este caso la voz poética de Uribe está abiertamente ligada a estas razones, prefiriendo el culto, alejándose así de la profanación. Esta postura no deja de llamar la atención puesto que la finalidad de su tránsito está en la trascendencia alcanzada mediante la muerte, siendo la vida un accidente que opera como requisito para el absoluto estado de espiritualidad, por lo tanto en la dicotomía cuerpo-alma, el cuerpo irremediamente queda postergado a una importancia perecedera, finita, que toca fin mediante un punto en la historia del transcurrir, que es el momento de la muerte, visto por Uribe como “incidente breve”. Esta designación de la muerte como un incidente breve es de vital importancia para comprender la poética de Uribe, ya que nos ofrece por cierto, una visión particular. Normalmente la muerte es entendida como un estado eterno, sin embargo, desde la concepción espiritual de Uribe, es tan sólo un momento para alcanzar la vida después de la muerte, vida que está inserta dentro de lo que sería su ideal. En De muerte podemos ver el siguiente poema.

***No quiero ser el que lamente mi defunción, ni el que se alegre de esa ocasión y que negree nombre y memoria del yacente. Prefiero ser indiferente a tal suceso o incidente breve. (44)***

Esta neutralidad ante el “incidente breve” de la muerte debe ser vista con cierta distancia. Una de las características de la poesía de Uribe es ofrecer diferentes visiones o puntos de vista ante los temas de los cuales trata su obra. Las intenciones de esta amplitud de posturas no interesa desentrañarlas, pero es importante tenerlo en cuenta para no hacer lecturas ingenuas, ya que lo que dice un poema perfectamente puede ser refutado en la página siguiente. Podemos ver que a pesar de mostrar toda esta indiferencia, el tema de la muerte, no solo apasiona a Uribe, sino que lo angustia.

En la espera, o como ya se ha dicho, en el tránsito breve por la vida, surge cierta desesperación, muy humana por cierto, ante lo desconocido. Al existir una fe en una determinada divinidad, y al creer en la muerte como un paso para alcanzar otro estado, superior, ideal, absoluto, es lógico que la racionalidad entre en ciertas contradicciones, ya que la experiencia está negada, y el sustento es tan solo una creencia. No existe la experiencia de otra vida después de la muerte, no existe la experiencia de alcanzar la

otredad espiritual, sino tan solo la creencia aprendida por generaciones. Ante este escenario el sujeto poético en Uribe admite que su fijación y su gusto con la muerte cumplen una función muy humana, que es evitar la angustia y el temor. Ese temor no es solo ante lo desconocido, sino ante la podredumbre, ante la conciencia de esa lenta desaparición física. También en De muerte, leemos.

***Para evitar desesperarme ante el futuro que me angustia digo: la muerte es de mi gusto. Muy lejos de ello yo me angustio frente a la muerte que me asusta royéndome la carne. (31)***

Por todo esto, podríamos decir que hay en Uribe una doble dimensión para enfrentarse al tema de la muerte. Por un lado, existe una creencia, fundada en una fe y en los dogmas de esta fe, por lo tanto, incorpora una racionalidad espiritual, una manera de pensar la vida y la muerte a partir de esos dogmas. Esta forma es aceptada por el sujeto y también anhelada, ya que constituye su ideal, su otredad y su objeto de deseo. Sin embargo, a esta racionalidad particular se opone la otra dimensión, vinculada al *pathos*, en la cual el sujeto siente, abre sus temores humanos como sensaciones y no se niega a la posibilidad del miedo, que por supuesto cuestiona el dogma de su fe, pero lo hace mucho más verosímil en cuanto lo muestra más humano.<sup>50</sup> Por último podríamos agregar una tercera dimensión, dentro del tono irónico al cual Uribe nos va acostumbrando, en la cual el poeta sencillamente se ríe de la muerte. En Por ser vos quién sois<sup>51</sup> leemos:

***En realidad la muerte me da risa. ¿Dónde están su victoria, sus trofeos? Son simulacros vanos, sucios, feos. ¡Con la muerte ni a misa!***

A continuación veremos un poema que merece mucha atención, porque también nos entrega claves fundamentales para comprender la poética de Uribe, y especialmente, porque nos ayudará a entender, al final de este capítulo, la relación entre eros y thanatos. En Odio lo que odio, rabio como rabio encontramos estos versos.

***Llamo a la muerte y no me contesta muda dentro de mi se hace la lesa. Porque efectivamente mientras vivo la reto y mientras ella espera grito. (78)***

En este poema se puede apreciar una respuesta a la muerte por parte del sujeto, quien busca enfrentarla, personificándola, convirtiéndola en una entidad asible para así estar en una supuesta igualdad de condiciones, pretendiendo entonces un equilibrio entre la muerte y el individuo, subjetivado desde su propio yo en el primer verbo y los restantes (llamo, vivo, reto, grito).

Desde el primer momento, con la directa apelación a la muerte, se aprecia aquel supuesto equilibrio que se entabla entre lo humano y lo thanático. En la tradición popular heredada de España, siempre que se ha personificado a la muerte se la ha concebido con una condición plena de poder para decidir sobre la vida o muerte de un individuo, y siempre que decide acabar con alguien es ella quien se presenta a buscarlo<sup>52</sup>. En este

<sup>50</sup> Otro interesante poema en Odio lo que odio, rabio como rabio, que nos da a conocer esta angustia ante la muerte, incorporando además de manera explícita el anhelo de la muerte, es el siguiente: Quiero morir no muero. Soy un nudo de nervios y de antojos. De antojos y angustias. Nicho angosto. Me angustia el nicho angosto en que me entierran sin tierra. El tarro de conserva de hojalata con larvas. (24)

<sup>51</sup> Uribe, Armando. Por ser vos quien sois. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.

caso ese poder se ha invertido y es el sujeto quien se plantea a sí mismo con la capacidad de llamar a la muerte. La segunda parte del primer verso manifiesta lo infructuoso del intento de apelación. Ambas partes están unidas por la conjunción copulativa “y”, lo que sorprende considerando que lo lógico debiera ser el uso de la conjunción adversativa “pero”, ya que son ideas que semánticamente no siguen una linealidad positiva: “Llamo a la muerte y no me contesta”. El uso de “y”, podría pretender no provocar un cambio tan brusco sobre la inversión de poderes entre el sujeto y la muerte, estableciendo la idea de continuidad y fluidez entre el acto apelativo y la nula respuesta. De ser así, de todas formas este primer verso nos sitúa en un espacio en donde realidad y ficción se entrecruzan, puesto que la fluidez que otorga la conjunción copulativa le da al verso al mismo tiempo, un mayor grado de naturalidad, en donde se acepta la personificación de la muerte así como la intención apelativa del individuo.

Luego el poema ofrece una visión muy novedosa de la muerte, a la vez que clarificadora de la poesía de Uribe. En primer lugar, se le atribuye a la muerte la característica de la mudez, que es una condición, a diferencia del silencio que supondría una intencionalidad. La muerte es muda, es decir, no habla, no contesta. De esta forma, la respuesta que espera el sujeto no puede ser de carácter verbal y lo que hasta aquí observamos ya vislumbra una clara intención o búsqueda de muerte.

El verso, continuando en su desarrollo, entrega información que ayuda a considerar la concepción thanática de Uribe, pues la muerte muda se encuentra en el interior del sujeto. Por un lado se observa un tratamiento de la muerte como una entidad exterior y por otro lado como una realidad interior. A la muerte se la puede llamar, apelar (entidad exterior), pero está dentro del individuo (realidad interior). Si se la concibe como una realidad exterior se entiende que sería parte de la experiencia de vida particular, en cambio si está dentro del hablante y se lo concibiera como un sujeto en su integridad, se podría decir que la muerte es parte del sujeto, siendo de esta forma una pieza dentro de la complejidad que otorga la vida. La muerte sería parte constituyente de uno mismo y por extensión, uno mismo sería su propia muerte, lo que se relaciona con lo ya visto sobre el ser concebido muerto. En este verso se funden la concepción y la muerte. La concepción como dadora de vida que incluye la muerte, ejemplifica la noción de la muerte como una realidad interior del sujeto. Esta muerte que “se hace la lesa”, no es otra cosa que el mismo individuo negándose a la posibilidad de enfrentarse a sí mismo. El cuestionamiento es entonces interno. El hablante se llama a sí mismo, enmudece, y se *hace el lesa*, ante la posibilidad de confrontar su vida y su muerte, dos polos opuestos que habitan dentro del mismo cuerpo.

El tercer verso comienza con la conjunción causal “porque”, que implica el significado de causa o razón, y está seguido por el adverbio “efectivamente”, que significa real y verdaderamente<sup>53</sup>: “Porque efectivamente mientras vivo”. El adverbio en este caso actúa

---

<sup>52</sup> Por nombrar algunos ejemplos, se puede ver el “Romance del enamorado y la muerte” del *Cancionero popular*, en donde se encuentran los siguientes versos: “Vi entrar señora muy blanca, / muy más que la nieve fría / por dónde has entrado amor / cómo has entrado mi vida. / Las puertas están cerradas, / ventanas y celosías / no soy el amor amante / soy la muerte Dios me envía.” Otro de los ejemplos que se pueden citar, son las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, donde se lee: “[...] después de tanta hazaña / a que non puede bastar cuenta cierta, / en la su villa d’Ocaña / vino la Muerte a llamar a su puerta.”

como un intensificador de la conjunción y su significado se vislumbra al final del poema. El resto de este tercer verso se encabalga con el cuarto: “mientras vivo la reto”. Retomando la idea extraída de los dos primeros versos, vemos en este enunciado la profundidad de ese conflicto interior ya mencionado. Lo que se revela al final del poema es que el conflicto o cuestionamiento entre la vida y la muerte, o bien, ante la vida y ante la muerte que se produce en el interior del sujeto, es una constante en donde la apelación y la mudez se organizan como en un ciclo: “mientras vivo la reto [a la muerte]”. Después de esto, nuevamente el uso de la conjunción copulativa “y” ofrece un paso fluido hacia el otro enunciado del verso: “mientras ella espera”. Esa espera es la mudez reflejada en el segundo verso. La muerte es representada entonces como una constante espera en una inmutable mudez, es decir, un tópico de la pasividad. En este poema de Uribe la muerte no es actante, simplemente está presente dentro del mismo individuo, pero es este hablante quien se preocupa de ir en busca de la muerte, debido a un sentimiento de angustia o desesperación manifestado mediante el grito enunciado al final del poema. El hecho de que esté al final de toda la construcción poética, indica una intención de ocultar hasta el último momento la clave que resuelve el poema. Dicho de otra manera, el hablante confiesa que grita, lo que es señal de exasperación, dolor, angustia, desolación o desesperanza, y ese grito se explica *porque efectivamente* la causa o razón verdadera es que mientras vive desafía a la muerte, apela a ella, la reta a duelo, pero ella mantiene su muda espera alojada en la pasividad del interior del sujeto.

En síntesis, en este poema se reflejaría la lucha entre el vivir y el morir al interior de un sujeto que anhela la muerte, que la llama y la reta a presentarse, a manifestarse y acabar con la vida. Es un deseo arraigado de muerte, una búsqueda de algo que supere a la vida, ya que ésta produce la angustia reflejada en el grito.

La muerte triunfante sobre la vida adquiere un matiz distinto en los versos de Uribe. La muerte ha sido dueña del destino de los hombres desde siempre, de un modo categórico, inapelable y autoritario. Además de esto, la vida es finita, mientras que el estado de muerte es eterno. Por otro lado, las distintas culturas han asociado el hecho mismo de la muerte con un acercamiento hacia la divinidad, es decir, al morir se está en la gracia de lo divino, lo sagrado, mientras que al vivir se está tan solo inserto en cierta mundanidad. Estos factores han determinado que en una relación de jerarquía, la muerte triunfe sobre la vida desnudando su precariedad, sin embargo, en este poema se puede apreciar el cuestionamiento a esta oposición.

Hasta aquí hemos podido hacer un acercamiento en la poética de Uribe centrándonos en la muerte como eje temático fundamental. Si bien, podemos decir que este tópico tiene cierta autonomía, siempre podremos relacionarlo con otros temas presentes en la obra del poeta, como la espiritualidad y el tópico de eros. Es preferible manejar este tema en su amplitud, y por eso es mejor nombrarlo de esa manera (tópico de eros), puesto que hablar del amor, o del erotismo, o de la sexualidad, como bien definió Octavio Paz en La llama doble, son conceptos quizás afines, pero que pertenecen a estados distintos, a sensibilidades diferentes, y tienen finalidades del todo divergentes.

---

<sup>53</sup> Ambos significados tomados del Diccionario de la lengua española, en su vigésima segunda edición, editada y publicada por la Real Academia Española.

En la poesía de Uribe podremos encontrar estas tres manifestaciones, principalmente vinculadas al erotismo y la sexualidad, pero el amor tendrá su rol fundamental en relación con la espiritualidad. Por sus diferencias, por lo distinto de sus alcances, cuando se hable en general para hacer la relación entre eros y thanatos, se hablará entonces, del tópico de eros.

Definir ideas o conceptos siempre logra entendimiento, pero no podemos dejar de pensar que el significado de cada palabra se concretiza de manera individual en cada sujeto. Por esta razón, una palabra como amor, es difícil de definir aunque no haya pudor para usarla sin generar acuerdos. A pesar de todo, al parecer, es un concepto que se entiende, por supuesto que mediante un amargo proceso no ajeno a la reducción de sus cualidades. Veamos cómo reacciona Uribe frente a este problema. En *De Muerte* leemos:

**[cfr. Pascal, Pensées, 392] “El amor es un no sé qué. Tan poca cosa que no sé qué” –y es la creación del mundo, toda la tierra y los ejércitos, los príncipes y todo el mundo. ¡Y los efectos de sus ejercicios! (62)**

En este poema vemos irónicamente un intento de definición que no conduce a ningún sitio. Sin embargo, la construcción total del poema nos acerca bastante a una concepción del amor por parte del poeta. En el primer verso vemos este primer intento desgano, coloquial, y podría decirse también, desencantado. Lo que es rescatable, y nos arroja una primera clave, es que al menos la idea de amor que hay detrás es la de una determinada existencia, y más que eso, una presencia inevitable. “El amor es un no sé qué.”, pero al menos es, existe, está presente aunque no se pueda definir. El segundo verso nos da cuenta del desencanto amoroso del poeta, ya que nos da a entender lo poco valioso del amor, siendo poca cosa, algo ínfimo, casi un detalle de la existencia, pero esta visión cambia radicalmente con un interesante acercamiento poético. La voz del hablante de pronto cambia el tono, y arroja una sentencia de una fuerza expresiva sumamente envolvente. El amor, el “no sé qué”, el “tan poca cosa”, resulta ser de pronto “la creación del mundo, / toda la tierra y los ejércitos, / los príncipes y todo el mundo.” La respuesta que da el hablante es mediante una imagen poética, pero no cualquiera. Se ve nuevamente esta idea de jugar a confundir al lector. Enseñar primero una cara, para luego mostrar otra. Esta irrelevancia e irreverencia con que se trata al amor en los primeros versos, se transforma luego en una experiencia sublime.

Utilizar la creación del mundo como referente en esta imagen bien lograda, denota una concepción altamente poética del amor, puesto que la creación del mundo en las distintas culturas, con toda su mitología presente, dibuja imágenes altamente poéticas, o dicho de otra manera, la imagen poética es el gran sustento, la base, de la creación del mundo. No podemos entender un fenómeno tan complejo y tan amplio si no es mediante la correcta utilización de la imagen poética. Podemos entonces establecer una analogía entre la creación del mundo y la creación de la imagen que lo explica. Dada esta grandeza del fenómeno, no es tan ingenua como aparentaba ser la definición del amor que nos ofrece Uribe en su poema.

En el verso final tenemos otra clave para entender la concepción del amor en la poética de Uribe. El amor sería todo lo que involucran “los efectos de todos sus ejercicios”, de todo lo que habita el mundo, de todo lo que es parte de la creación del mundo. De esta manera, el amor no es solo la creación sino las consecuencias. En otras

palabras, el amor sería en la poética de Uribe el motor, el eje articulador, de todo cuanto ocurre, incluyendo entonces la muerte. Esta idea por cierto se relaciona directamente con su fe en Dios, manifestándose el sujeto como hombre de fe en una búsqueda ascética por alcanzar su ideal.

Eros y thánatos se dan cita en la poética de Uribe de un modo particular. Hasta ahora hemos visto tan solo aproximaciones a esta relación, desde interpretaciones nacidas a partir de la misma lectura de sus poemas, pero a continuación veremos el punto de unión de estos dos tópicos.

Hemos hablado de la presencia de la muerte dentro del sujeto, y podemos agregar un espacio de intimidad aún más metafórico. Foucault hablaba de la habitación como el lugar estereotipado donde la sexualidad y el erotismo se pueden realizar, obligados a su encierro. Uribe utiliza muchas veces estos espacios cerrados, como casas, habitaciones y ataúdes, que son espacios de encierro entendidos como espacios de intimidad. La intimidad a su vez permite el comportamiento sexual, lo que dicta los caminos de la identidad del sujeto. En esos espacios Uribe pone en común a eros y thánatos, en un encuentro particularmente íntimo. En *De muerte*, por ejemplo, podemos encontrar los siguientes versos.

***La muerte andaba por la casa sin decidir a quien buscaba. Se escondía por los rincones y los armarios y los clósets. En los escritorios de noche leía poesías eróticas. Eligió entonces al más joven y lo sedujo con artes mortuorias. (18)***

Así, finalmente, eros y thánatos se encuentran a través de los juegos de la seducción, en una búsqueda sexual que impresiona por su fuerza y desgarramiento, y en donde la imagen poética cobra tal fuerza que hace estrepitosos los desenlaces. Para comprender esta relación a cabalidad, conviene detenernos en el siguiente poema de *Odio lo que odio, rabio como rabio*.

***Sus pechos blancos como leche. Le daré un muy buen potro, buen trotador de Macedonia. Y metiendo mi espada entre sus nalgas galopamos el uno sobre el otro. Y yo era el uno y ella era la otra. Y en el galope la sangre derramada. Y ni hablar de la leche en la boca. (118)***

En este poema aparecen las temáticas de eros y thanatos fundidas en una sola imagen. A grandes rasgos, se observa el acto sexual entre dos amantes. La imagen es fuerte, imponente, porque está cargada de una fuerza brutal, de violencia llevada hasta el extremo. Es el hombre y la mujer, el sujeto (poético) y la muerte, eros y thanatos desperdigados a través de los versos. Esta imagen se constituye a sí misma como un discurso que habla acerca del erotismo. Al considerar esto se podría decir argumentando con Foucault, que es un poema transgresor, ya que se viola la oficialidad que mantiene al sexo encerrado, reprimido y recluido al espacio de la habitación. Si se considera que el ejercicio de la escritura poética es un discurso que mediante la publicación se abre a espacios más amplios, efectivamente se puede decir que este poema transgrede esa oficialidad y se hace de un poder propio que actuaría sobre el saber, que en este caso es el saber poético. Este ejemplo también se liga con la idea de Bataille de que la vida de todo individuo es una oscilación entre la prohibición y la transgresión.

La imagen sexual del poema comienza abruptamente en el cuarto verso. La primera manifestación será una constante que se mantendrá a lo largo del poema, y esto es,



iniciar el verso con la conjunción copulativa “y”. La función de este significante es como su nombre lo indica, copular, es decir, unir dos partes. No es extraño el uso de la conjunción “y”, considerando el poder de la imagen, la cópula sexual presente como tema, y su representación escritural.

El verbo utilizado sobre el cual se articula y adquiere fuerza el poema es también recurrente en Uribe: *meter*.<sup>54</sup> Podría hacerse una reflexión acerca del carácter penetrativo del verbo pero sería muy evidente, aunque no por eso no se considerará este elemento semántico. Lo que sí destacaremos es la conjugación. El gerundio *metiendo*, se utiliza para denotar dos acciones que ocurren simultáneamente, sin embargo, en el poema no tiene este sentido. La unión de la conjunción y, junto con este gerundio, hacen suponer que esa otra acción que acompaña a *meter* es una acción predecesora, pero omitida por el hablante. Podría suponerse de esta omisión que es un recurso para dar fluidez al poema, dotando a la imagen de una velocidad más intensa. El lector se enfrenta de improviso ante este acto sexual provocándole sorpresa y asombro ante la intensidad.

Luego, el verso continúa la secuencia con uno de los elementos más destacados del poema, debido a su importancia ya que sintetiza la confluencia de eros y thanatos: “Y metiendo mi espada entre sus nalgas/ galopamos el uno sobre el otro”. La espada es antes que todo uso metafórico, un arma, y como tal su finalidad primera es dar muerte penetrando el cuerpo físico, material, carnal. Sin embargo, al acto de meter la espada entre las nalgas nos señala su uso metafórico usado ya como tópico, entendiendo por espada, falo. Existe en este verso la presencia de la penetración mediante el significado del verbo y mediante la incorporación del arma, que a su vez mata. El verso representa el fatal acto sexual de los amantes, en una ambigüedad tratada con precisión y que está gráficamente muy explícita. El galope referido en el verso siguiente indica también la violencia y brutalidad del acto sexual, ya que el verbo es usado en un contexto animal, intentando manifestar la magnitud y la fuerza de la escena<sup>55</sup>. Es un erotismo llevado hasta el extremo, una especie de explosión erótica desenfrenada e irracional, un extremo en donde se pone en riesgo al mismo eros. En este punto, la alusión a Bataille es necesaria, ya que como se dijo anteriormente, él afirma que el impulso del amor llevado hasta su extremo es a su vez un impulso de muerte, tal como sucede en este poema de Uribe.

En ese verso se menciona a los actantes de esta cópula amatoria-mortuoria de un modo que es importante destacar: “[...] el uno sobre el otro”. Uno de los amantes es entendido explícitamente como otro, una realidad ajena a uno mismo. En esta cópula se alcanza y se posee al otro, lo que se relaciona con el planteamiento ya mencionado de Paz, de que el erotismo es un deseo de alcanzar la otredad. Paz agrega que esta

---

<sup>54</sup> Por ejemplo, en otro texto de Odio lo que odio, rabio como rabio encontramos: Con mi labio violeta en tus violetas labios depositaré mi cosa que yo sé yo sabré no te metas tú, yo me meteré mi mocosa mucosa musgosa vergonzosa secreta -- —con lo que tú secretas te haré moza. (121)

<sup>55</sup> Otro poema, también de Odio lo que odio, rabio como rabio en donde se puede apreciar esta connotación animal del sexo es: El señor adulterio se instala en los sofases cama y fuma un cigarro tras otro mientras ésa su parte principal como potro humea cuando husmea la yegua de taco alto.” (123)

búsqueda de lo otro en el amante es correlativa a la búsqueda de una divinidad, por lo tanto se observaría en este poema nuevamente la presencia del tema religioso.

Ante esta unión de eros y thanatos manifiesta en el poema, se puede recordar la idea de Bataille de que la muerte sería correlativa al nacimiento, y la idea de Paz en que plantea que el erotismo sería dador de vida y muerte. En la imagen de los versos se puede observar la concretización de ambos postulados. Por un lado vemos la presencia de thanatos en la espada, y el nacimiento mediante la fecundidad del acto sexual considerando que la reproducción es la finalidad de la sexualidad según Paz, y la misma idea repetida de que mediante la realización del acto erótico se hacen presentes vida y muerte, cópula y espada.

El sexto verso, al igual que el cuarto, comienza gráficamente con la conjunción “y”, reafirmando la importancia del sentido copulativo en el poema. Además, los versos que vienen a continuación también utilizan el mismo recurso. Este verso sitúa al hablante en una posición desafiante: “Y yo era el uno y ella era la otra”. En primer lugar, la repetición una vez más de la conjunción en la mitad del verso reafirma lo dicho antes acerca del carácter copulativo. Lo interesante de destacar es la mención del *yo* y *ella*, lo que puede ser entendido como lo masculino y lo femenino, o bien, según lo dicho anteriormente, extrapolar estos pronombres a lo thanático, en donde el “yo” sería el sujeto poético, protagonista de la poética de Uribe, y “ella”, la muerte, objeto de deseo, de angustia y de temor.

Considerando la lectura de un poema anterior, en donde el sujeto tiene una actitud de desafiar a la muerte: “Llamo a la muerte y no me contesta / [...] Porque efectivamente mientras vivo / la reto y mientras ella espera grito”, se podría establecer un correlato con este poema, siendo este último la concretización del anterior. En este caso el reto se lleva a cabo. Sujeto y muerte están ahora frente a frente, y el sujeto logra *meter su espada entre sus nalgas*. Es una victoria, una reivindicación del sujeto ante la muerte, una reivindicación de la vida ante la muerte aunque sea por medio de una imagen poética. En palabras de Paz, es el camino del descenso mítico donde muerte y vida se abrazan.

Por otro lado, se observa en este verso el reconocimiento de la condición de sujeto: “Y yo era el uno y ella era la otra”. Este reconocimiento se hace durante el acto sexual, durante el galope referido en el verso anterior, por lo que el verso cobra gran importancia considerando los postulados de Foucault, acerca de que el sexo se habría convertido en una instancia que explica al individuo en su condición de entidad individual, es decir, como sujeto que pertenece y participa de un determinado orden social, determinado a su vez por los diversos discursos que cohabitan en dicho orden. Mediante el sexo conoceríamos y entenderíamos aquello que nos dota de una identidad propia, diferente de otras identidades. La conciencia de ser sujeto planteada por el hablante en este verso, sirve para ejemplificar la idea de Foucault, ya que es durante la manifestación sexual cuando se produce la irrupción del sujeto que se autoproclama a sí mismo: “... galopamos el uno sobre el otro. / Y yo era el uno y ella era la otra”. De esta forma, la idea de Foucault de que el sexo no sería una cuestión de conducta sino de identidad, cobraría una validación en este poema.

En los versos finales podemos destacar la presencia de elementos líquidos, de

fluidos, uno thanático, el otro erótico. El verso: “Y en el galope la sangre derramada”, hace alusión a la herida del arma, de la espada-falo que penetra el cuerpo dando muerte a la muerte. Es una imagen macabra que produce cierta impresión debido a lo cruento de la escena en su contexto total. El verso siguiente: “Y ni hablar de la leche en la boca”, remite por otro lado a un erotismo carnal, eyaculatorio, ya que se podría hacer una relación simbólica entre la leche y el semen. La imagen del semen en la boca nos indica una desviación de la finalidad de la sexualidad, y es ahí donde entra el erotismo, porque se observa un tipo de relación que busca el placer y no la fecundidad. Esta temática o paradigma de los fluidos está inevitablemente relacionada a lo sexual, lo genital, y mediante la incorporación del placer, según Paz y Bataille, estaría ligado también a lo erótico. De esta manera se cierra la imagen con la presencia manifiesta de eros y thanatos en el poema, manifestándose como una síntesis de ambos polos.

Por último, me parece importante para cerrar la lectura de este poema, recordar la idea de Paz de que mediante la fusión total de los amantes, es decir, la cópula, cada individuo acepta su condición de seres mortales. Así, eros no logra vencer a thanatos, pero lo integra a la vida, lo hace parte del mismo acto sexual o erótico. Según Paz “la muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros” (162). Esta idea no necesita más explicación una vez que es percibida la imagen construida en los versos de Uribe mediante la interrelación de sintagma y paradigma. Eros y thanatos confluyen en el mismo punto, en el mismo poema.



## Capítulo 5. Espiritualidad y poesía. La presencia de Dios y sus significados.

Para estudiar a Armando Uribe no se puede dejar de lado su enorme dimensión espiritual. Este aspecto lo ha llevado a deambular por caminos de cuestionamientos interiores ante la visión de lo que acontece en la realidad, sin embargo, se ha mantenido siempre consecuente con su fe, identificándose con Job, el paciente, personaje bíblico que soporta diversas pruebas que pone Dios ante él, y Job espera a que pase todo gracias a su fe en un Dios bondadoso. De alguna manera, la insistencia y persistencia de Uribe en su fe tiene que ver con dicha paciencia. Uribe se desencanta, odia y rabia, pero su fe persiste, porque ahí ve su liberación.

Abiertamente se declara “católico, apostólico y romano”<sup>56</sup>, y es destacable cierto grado de contradicción, ya que su enorme fe le permite ponerse en situaciones divergentes, y de alguna manera jugar a las diferencias. En este caso, se usa la expresión “jugar” con suma responsabilidad, porque el tema para Uribe no es un juego entendido en los términos lúdicos de la diversión, sino un juego consciente, maduro, racional, que consiste en probar distintas ubicaciones de las piezas de un gran rompecabezas, con la sencilla, y a la vez compleja intención, de ver cómo funciona el entramado ante las diversas circunstancias.

Podríamos comenzar diciendo, de manera tajante, que en la poética de Uribe hay

---

<sup>56</sup> Ver entrevista hecha por Cristián Warnken en el programa de televisión “La belleza de pensar”.

Dios. Esta premisa, se transforma en verdad incuestionable dentro de sus poemas. De todos modos, vale la pena aclarar que esta presencia de Dios no está manejada desde el misticismo, es decir, no es una presencia hecha poesía, no es el Dios ni la fe transmutada en verso, sino una presencia temática, articuladora de las verdades más firmes de su poética.

Este tópico está presente a lo largo de su extensa obra, pero quizás en uno de sus títulos más que en otros se nota esta firme decisión de escribir sobre su fe, y más allá de su creencia, de la relación y posibles relaciones establecidas con Dios, su presencia y sus significados. Este libro fue titulado Por ser vos quien sois (1989). Es un libro lleno de poemas muy breves, muchos de ellos de tan solo una línea, que funcionan bajo la lógica de las sentencias, o dentro de la particular poética de Uribe, podríamos llamarlas iluminaciones de su verdad. Estas sentencias iluminadas por su fe, funcionan ante el lector como revelaciones profundas de su propia relación con Dios y su manera de vivir su espiritualidad. Una de estas sentencias, que sirven para ejemplificar la creencia absoluta en la presencia de Dios es la siguiente:

***Aunque no crea en Dios, un Dios me crea. (59)***

En este caso podemos también apreciar uno de esos juegos antes mencionados. El sujeto poético, no hay lugar a dudas en Uribe, cree en Dios. Sin embargo, en esta sentencia juega a ponerse en una situación distinta: "Aunque no crea en Dios". De esta manera el lector se ve enfrentado a ciertas posibles variaciones, establecidas desde una lógica racional, pero finalmente la lógica de la fe prima, y el final de la sentencia en este sentido es determinante: "[...] un Dios me crea". Este poema pone sobre la discusión la doble lógica que opera en su poética. Por un lado todo un mundo racional, donde operan también las sensibilidades y se dan cita los cuestionamientos, los odios, las rabias y los desencantos, y por otro lado, el mundo de la fe, que por definición es un mundo no racional, es decir, no se cree en Dios con argumentos lógicos de su existencia, ya que por ejemplo, no podríamos aplicar un método para explicar un dogma, sino que se cree simplemente por la fe. Razón y fe son dos mundos distintos, que funcionan de manera independiente, pero al interior del sujeto estos dos sistemas de pensamiento se cruzan, dialogan, y ese diálogo será fundamental para entender a cabalidad la poética de Uribe.

Un poema del mismo libro antes mencionado que da prueba también de la existencia de Dios en su poética, sin opción de poner lo dicho en tela de juicio, es el siguiente:

***Puesto que uno está vivo hay Dios. Pues muere Dios hay, y todo es prueba de lo mismo. Viva Dios vivo que hace lo que quiere alto en el cielo y alto en el abismo. (17)***

Junto con demostrar este poema la presencia incuestionable de una fe en la existencia de Dios, queda de manifiesto la presencia de aquella lógica de la fe distinta de la racional. Los avances en estudios de la ciencia, pueden dar explicaciones sobre los orígenes de la vida, la formación de las especies y sus características, y los procesos biológicos que llevan a la muerte, todo bajo una mirada metodológica racional. Explicar los fenómenos por la razón, encontrar las causas y los entendidos, y así conocer el mundo. Esa es la intención, a grandes rasgos, de los estudios racionales del ser humano. Sin embargo, Uribe en este caso nos muestra la otra lógica. La vida y la muerte las explica y entiende desde la fe. Vivimos puesto que Dios hay. Morimos puesto que Dios hay, y con eso se

cierra la discusión. Dentro de su poética, la razón claramente no tiene la misma fuerza argumentativa que la que opera desde la lógica de la fe, que se establece como sentencia dogmática, y en ese sentido, tiene cierta ventaja, ya que la razón es discutible con otras razones, y en eso consiste la argumentación, pero la fe cada sujeto la vive libremente desde su entendimiento, y en el caso de la poética de Uribe, ésta es clara y directa.

Este sujeto a su vez, que cree, que tiene fe y la enseña, establece una relación con el objeto de su creencia. Esta relación sigue el orden de ser un receptor de una fe, o de una palabra. En otras palabras, el hablante busca producir un vaciamiento de la gracia de Dios en su interior, apelando a él, ofreciéndose a él. También en Por ser vos quien sois encontramos un poema que dice:

***Hacia Dios va mi voz: yo le grito. Hacia Dios va mi voz: y me oye Dios. (47)***

Es interesante la relación establecida entre sujeto y objeto. El sujeto dentro de su fe, como ya se dijo, interpela a su objeto de búsqueda y deseo, el objeto de su fe, que sería Dios. No tan solo existe la interpelación, sino que existe además una acogida. Dios oye la voz, Dios oye al sujeto, lo que supone una afinidad y cercanía, otorgándole a esta relación un matiz distinto, puesto que la imagen de Dios no es lejana, pero hasta ahora, sí inalcanzable. Por otro lado, está viva la intención de ser un receptáculo de Dios como vemos en el siguiente poema del mismo libro.

***Dios si Tú no eres siervo ni amo te amo. Señor, hazme sujeto de tu verbo sin adjetivo predicado adverbio ni etcétera –estoy malo de los nervios. (15)***

El segundo verso es clave para comprender la intención del sujeto. “Hazme sujeto de tu verbo”. Ser sujeto del verbo es, dicho de otro modo, encarnar la palabra del Dios en el cual cree, y esta encarnación, entendida de manera literal, implica ser carne de la palabra de Dios, ser hombre portador de la gracia de Dios. Este punto es interesante puesto que va más allá del detalle. Podríamos decir que existe en esta intención, nuevamente un juego, entendido con una seriedad implícita como ya se explicó. El dogma católico cristiano establece que Dios se hizo hombre en la figura de Cristo. Ese acto supone que Dios entrega su palabra a un hombre, y en ese momento ese hombre a su vez se hace Dios. Esa palabra es el verbo<sup>57</sup> de Dios, y es portadora de las verdades del inicio de la vida y de los misterios, que según la fe, se revelan en el momento de la muerte y la resurrección. El evangelio de San Juan comienza con una serie de frases decidoras para entender este problema: “Al principio era el Verbo, y frente a Dios era el Verbo, y el Verbo era Dios”. He ahí el verbo aludido en el poema. El hablante busca ser sujeto de aquél verbo portador de revelaciones gloriosas que son en definitiva el mismo Dios, y así hacerse Dios como lo fue Cristo. Sin embargo, esta sería una lectura ingenua de Uribe, pero no por eso menos importante. Veremos más adelante que para Uribe hay una diferencia entre ser dios (con minúscula) y ser Dios (con mayúscula), y su camino va por la primera opción. La lectura ingenua podría decir que el sujeto poético se revela contra el dogma, pero no es así, aunque hay este juego que desfila en el borde de dichas suposiciones.<sup>58</sup>

Hemos visto hasta el momento ciertos aspectos básicos para comprender la

---

<sup>57</sup> Es imprescindible tener en cuenta que “verbo” proviene del latín *verbum*, cuyo significado es “palabra”.

presencia de la dimensión espiritual y el ámbito de la fe en la poética de Armando Uribe, como es en primer lugar la presencia incuestionable de Dios, la creencia en los dogmas, y el uso de ciertas estrategias que pueden llegar a confundir al lector pero que tienen que ver más bien con el diálogo establecido entre la esfera de la lógica racional y la de la lógica sujeta a la fe. Todos estos aspectos sirven como entrada en el mundo de las relaciones entre el sujeto poético en Uribe y los significados que podemos atribuir a este tópico, el de la espiritualidad en su obra.

Una vez que hemos comprendido que el sujeto tiene la facultad de apelar a Dios mediante un llamado, mediante su voz, o mediante un grito, podemos comprender desde dónde se sitúa a sí mismo este hablante creyente.

***Desde el fondo del hoyo a Ti Señor te llamo. (47)***

En este poema queda claro, mediante una imagen directa, de la situación del sujeto. Esta es una reescritura bíblica (*De profundis te clamavi*), que cobra gran relevancia en la poética de Uribe porque al reescribirse, se actualiza, y al actualizarse se contextualiza. Comprendemos entonces a este sujeto llamando a Dios desde el fondo del hoyo, lo que supone una urgencia y cierto tono de desesperación o angustia. El fondo del hoyo es la crisis, y esto implica entrar en un enorme tema dentro de la obra de este poeta, que será desarrollado más adelante, pero que será desde ya enunciado. El sujeto poético en Uribe está en crisis, y esa crisis sólo se entiende dentro del contexto de una modernidad que lo violenta. Sólo así se entiende su odio, su rabia, su desencanto, su anhelo y fijación por la muerte, y su grito desesperado ante Dios pidiendo su auxilio.

Antes ya hemos visto que la vida, dentro de la poética de Uribe, consiste en un continuo tránsito, que lleva al sujeto desde el nacimiento hasta su muerte. Luego de eso estaría el ideal de la trascendencia. Pero hay más. La vida en Uribe durante este tránsito, representaría además otro interesante camino, que es el aprendizaje y el conocimiento, especialmente en lo referido al conocimiento de sí mismo, abarcando la dimensión psíquica, consciente e inconsciente.

La experiencia cobra entonces vital importancia, puesto que a través de ella, y la relación que el propio sujeto establece con su experiencia, crea una conciencia del mundo que lo rodea y de sí mismo. La experiencia por su parte incorpora los planos de la razón lógica y de la fe, por lo que nuevamente volvemos al diálogo entablado entre estos dos caminos para alcanzar y entender el autoconocimiento del sujeto. Esta transición cognitiva es lo que en Uribe significa el progreso, lo que sin lugar a dudas ofrece una mirada particular interesante, ya que progreso tradicionalmente se aplica al desarrollo de la técnica. En este caso progreso se entiende desde la psique, en donde el sujeto navega por su inconsciente para alcanzar un mayor grado de conocimiento de sí mismo. En este

---

<sup>58</sup> Para complementar toda esta idea, es interesante detenernos en otro poema del mismo libro. Haz que yo quiera que hagas lo que quieras. (17) Aquí el sujeto también se manifiesta como receptáculo de la palabra de Dios, ofreciéndose a su voluntad como instrumento, lo que por cierto tiene un correlato directo en la figura de Cristo, cuando antes de comenzar su pasión, establece un diálogo con Dios ofreciéndose a su voluntad, también como instrumento para cumplir su palabra. Esta entrega es además entendida en ambos casos como una prueba de fe. El evangelio de Lucas, capítulo 22, versículo 42, contiene estas palabras: "Padre, si quieres aparta de mí esta prueba. Sin embargo, que no se haga mi voluntad sino la tuya." De esta manera, queda clara la relación entre el sujeto poético de Uribe y su intención de asumir la voz de Cristo, en un ejercicio de superposiciones.



conocimiento de sí mismo la fe se valida a cada momento, se fortalece o se debilita. En Por ser vos quien sois podemos encontrar versos como estos:

***El progreso es saber que uno es indigno, ir conociendo nuestra indignidad, que se quiebren los huevos del nidal y en la nada que uno es hacerse el signo. (18)***

El progreso es saber como es uno, aunque se sea indigno, nos dice el sujeto poético. De todos modos el progreso es saber, y eso implica conocer. Ante esta condición de indignidad, el progreso consiste entonces en irse conociendo dentro de esa calificación. Saberse indigno y ocupar el tránsito por la vida en reconocerse así es una clara muestra de una idea de inferioridad, y en ese aspecto se refleja la fe hacia un ser superior, que en este caso, ya hemos dicho es el Dios del cristianismo. El tránsito y el progreso están determinados por esta sensación, que es llevada dentro de una cierta ritualidad. En el último verso el sujeto se identifica con la nada, y siendo nada se hace el signo, ritual distintivo de la señal de la cruz. Este ritual no sólo es una muestra abierta de la fe que se profesa, sino que es el reconocimiento en otros. La mención de la nada y el reconocimiento en esa nada por parte del sujeto es de suma importancia contraponiéndolo con el objeto de deseo de su búsqueda, su otredad, que sería un todo absoluto, la plenitud contrapuesta al vacío, ese vacío del fondo del hoyo desde donde clama y se persigna el hablante, desde donde da vida a su fe.

Si el sujeto necesita conocerse, se da por entendido que no se conoce. Sin embargo, este todo, este absoluto, Dios, según la lógica de su fe, sí lo conoce a él. Entonces podríamos decir que en la poética de Uribe la presencia de Dios es fundamental para lograr conocerse a sí mismo y adentrarse en los secretos de su psique. A través de su fe se acerca a su conocimiento, pero solo a través de su fe finalmente logrará conocerse, ya que sin su fe, no existiría una trascendencia en la muerte, y es justamente ese el instante en que se logra el conocimiento de sí mismo en plenitud, en el momento mismo en que se conoce además el estado máximo de la divinidad. La muerte entonces es la puerta que pone fin al camino del progreso transitorio. El estado final del progreso sería la muerte, que implica lograr lo absoluto y el autoconocimiento. En el mismo libro ya citado, encontramos el siguiente poema al modo de sentencia:

***Tú me conoces, yo no me conozco, tú me dirás quién soy cuando haya muerto. (24)***

Las ideas que surgen en el sujeto de la obra de Uribe tienen que ver siempre con una serie de etapas. Hemos visto hasta ahora todo un recorrido de sus aspectos religiosos, desde la creencia incuestionable en Dios hasta la muerte como entrada en la glorificación del sujeto y su estado máximo de conocimiento, que es el fin del tránsito, y la finalidad del progreso. Debemos entender que este no es el punto final del recorrido espiritual de los cuestionamientos del sujeto poético, sino que con lo entendido hasta aquí, aún se presentan una serie de interrogantes de no fácil respuesta ni fácil comprensión. Esta dificultad de comprensión se explica por la dicotomía ya mencionada de las esferas de la razón y la fe. La fe puede entender los dogmas por sí misma, pero no así la razón, y esa es la raíz de la dificultad de entendimiento y de argumentación. El próximo problema debe ser mirado desde esta imposibilidad, y es el dogma de la resurrección.

Metafóricamente podríamos decir que con la muerte del sujeto y el alcance del absoluto y la otredad hablamos de una resurrección, una vuelta a la vida después de la

muerte. Uribe en este caso no se deja llevar fácilmente por sentidos metafóricos, y dentro de su concepción del dogma, existe una preocupación más literal. El dogma de la resurrección supone un regreso a la vida, con carácter de eternidad, en cuerpo y alma, incluyendo Uribe también la psique. Se cuestiona si la resurrección efectivamente alcanzará a glorificar la integridad total del sujeto. En su libro *De memoria. By Heart. Par coeur. Después de Memorias para Cecilia*<sup>59</sup> Uribe se interroga.

***Me pregunto, beato pechoño, si la Resurrección de la carne en que creo religiosamente incluye también, en dicha carne, cuerpo y psique glorificados, una perfecta capacidad de recordar. (286)***

Uribe no es capaz de ofrecer una respuesta, pero relaciona el dilema de la resurrección con el modelo que ofrece el dogma, que es la misma resurrección de Cristo narrada en los evangelios. Uribe se da cuenta de que Cristo resucitado tiene la facultad de recordar, pues recuerda los nombres de los apóstoles. De esta manera, en la resurrección se estaría glorificando no tan solo el cuerpo y su esencia, entendida como un alma, sino también la psique, es decir, la dimensión de los aspectos racionales. El diálogo contradictorio entre fe y razón se resolvería en Uribe de esta manera, en una comunión perfecta lograda a través del dogma y la promesa de la palabra, el verbo del cual ya vimos, Uribe busca hacerse sujeto.

El recorrido que se propone no termina aquí. La obra de Uribe se va llenando de más significados relacionados con su dimensión espiritual. A medida que más misterios se van resolviendo, surgen nuevas interrogantes, o bien nuevas propuestas. En el caso de la poética que se aborda en esta investigación, la pregunta que surge dentro del sujeto en este momento tiene que ver con el qué se es después de todo esto. El sujeto ha muerto, ha logrado la gracia y plenitud espiritual, ha logrado llegar al final del camino del tránsito y del progreso, por lo tanto tiene un conocimiento pleno de sí mismo, y ha resucitado en cuerpo, alma y psique, logrando así unir las dimensiones de la fe y la razón. Pero una vez logrado esto, ¿qué es el sujeto? Es evidente que las experiencias son tan profundas que no puede seguir siendo el mismo sujeto anterior, el que clama desde lo profundo, sino que ha sufrido transformaciones. Uribe adscribe en este sentido, muy dogmáticamente por cierto, al Catecismo oficial del catolicismo, y cree en que el sujeto se transforma en un dios. Ser dios es lo que el sujeto quiere, y lo vemos en *Por ser vos quien sois* justamente con el poema que abre el libro, en donde desde ya deja ver su intención:

***Te apenas porque apenas eres, como sabemos. Qué más quieres. –No menos que un dios en mis poemas. (15)***

Es realmente difícil comprender la enorme dimensión de estos versos si no se lee con el apoyo de las explicaciones que Uribe entrega en sus memorias sobre el tema. Ahí Uribe explica que según el Catecismo de la Iglesia, la resurrección implica no solo la salvación sino alcanzar el estado de dioses por parte de los sujetos<sup>60</sup>. Pero además Uribe, en el

---

<sup>59</sup> Uribe, Armando. *De memoria. By Heart. Par coeur. Después de Memorias para Cecilia*. Santiago: Tajamar Editores, 2006.

<sup>60</sup> En uno de sus libros de memorias Uribe dice: “La creencia religiosa o fe hace a Dios incólume, lo único eterno, infinito, omnisciente y omnipotente. Para el de fe católica cristiana, si se es justo en la vida, se resucita y salva, y (ver en el Catecismo de la Iglesia) se llega a ser dioses (con minúscula), tal como lo hemos deseado desde el nacimiento, al menos en el inconsciente.” (*De memoria. By Heart. Par coeur. Después de Memorias para Cecilia*, 287)

último de sus libros publicados hasta la fecha, *Apocalipsis apócrifo*<sup>61</sup>, se pregunta ¿qué es esto de ser dioses? Su propia respuesta no merece más comentarios, pues explica con claridad su visión sobre el tema.

***¿Qué será ser dioses? Un entretenimiento mayúsculo. Todas las cosas buenas, bellas, deseadas en la tierra, no sólo a través de la conciencia racional y lógica sino además, y sobre todo, los buenos deseos bellos del inconsciente, personal y colectivo. Pulsiones hechas realidades, verdades esplendorosas, y más allá de la psique inconsciente los regalos infinitos, eternos de Dios a quienes se salvan. (87)***

Ser dios para Uribe es entonces la respuesta final a toda la condición humana, es decir, es la recompensa que explica el vivir en lo profundo, desgarrado y en crisis, es la ilusión del verbo de Dios hecho carne, es la promesa de la tierra prometida para los elegidos, es la materialización del Paraíso, un *locus amoenus* que se logra a través de una vida sumida en la fe.

Por supuesto que existe una visión crítica ante la sociedad en este sentido, ya que no todos llegan a ser dioses, y algunos otros sujetos mal aprovechan esta condición contaminando su propia fe. Esta realidad es entendida dentro de todo este discurso de la poética de Uribe como una consecuencia de la modernidad y su progreso mal entendido. Esto, dentro de la dimensión espiritual y del dogma de la resurrección, es condenado, puesto que sobrepasa los límites. Estos sujetos, según Uribe en *Apocalipsis apócrifo*, intentarían ser más que sólo dioses, pretendiendo ser Dioses con mayúscula.

***Una hilera de cuerpos serpenteando el horizonte de un largo pasillo recto, está constituida principalmente por la más grave intención perversa y mala: querer cada cual ser Dios con mayúscula. (33)***

Ante esta realidad propia de los tiempos, el sujeto comienza lo que podríamos llamar un viaje mítico, un descenso a los infiernos. Este descenso por supuesto que tiene experiencias previas, tanto en literatura con la *Divina Comedia* de Dante, y dentro del mismo dogma cristiano con la oración que profesa la fe, el Credo, en donde el mismo Cristo desciende a los infiernos y vuelve a subir. Uribe en su *Apocalipsis apócrifo* hace este viaje, para conocer, ver, palpar y oler, los castigos y tormentos para estos soberbios que pretenden ser "Dios con mayúscula". Esta soberbia individualista es entendida dentro de la poética de Uribe como consecuencia de la modernidad, fuente de todas las crisis del sujeto poético.

El viaje hacia el infierno y el purgatorio de este sujeto, no hace poner en duda su fe, pero se enfrenta cara a cara con los cuestionamientos y las contradicciones inentendibles para la razón humana en el ámbito de lo espiritual. El dogma cristiano expresado en el Credo es en sí contradictorio para la razón. Creer en un Dios que a su vez es hombre. Creer en una madre que a su vez es virgen. Creer en una muerte que a su vez es vida, son claros detalles de dichas contradicciones. Debido a que en el sujeto dialogan los dos sistemas de creencias, el racional y el de la fe, estas contradicciones generan cuestionamientos, y cuando estos crecen dentro de un contexto como el que ofrece la modernidad, es fácil dejar de lado la fe y actuar de manera autodependiente. En la

---

<sup>61</sup> Uribe, Armando. *Apocalipsis apócrifo*. Santiago: Editorial Norma, 2006.

poética de Uribe, eso es justamente pretender ser “Dios con mayúscula”, y el resultado de dicha actitud es la vida eterna en el infierno o el purgatorio tal como los manifiesta en su Apocalipsis apócrifo. Estas contradicciones y cuestionamientos, son a su vez vitales para poder proyectarlas en la vida y hacerla más humana. En Memorias para Cecilia<sup>62</sup>, Uribe comenta:

***Las contradicciones para la pobre psique humana que podían significar las fórmulas del Credo, presentes en los dogmas de la Iglesia Católica, me parecían satisfacer esa necesidad de admitir que en la vida misma hay contradicciones de ese orden, proyectándose en lo pequeño y en lo diminuto. (249)***

Para lograr comprender todo esto, es necesario entender siempre a la modernidad como fuente de crisis dentro de Uribe, la que es entendida como una sucesión de culpas milenarias, es decir, la modernidad encarnaría desde el pecado original en adelante, toda la condición humana pecadora con sus errores e injusticias a cuestas. En otras palabras, la condición y consecuencia de la imperfección. Esta modernidad es entonces la que hace a los seres humanos vagar en dirección del infierno, a sufrir sus propias culpas y esperar una salvación y una liberación que no llega. En Apocalipsis apócrifo Uribe nos describe su propia visión del purgatorio, que es importante para comprender su poética. Es preciso recordar que el purgatorio contendría a la modernidad y sus violencias, razones de la crisis que consume al sujeto poético.

***El purgatorio es la carnosa callampa u hongo venenoso que enferma gravemente al que lo toca, huele o come. Los penitentes son como dientes de león con espinas, ortigas rasmilladoras, zarzas indignadas, y otras plantas odiosas para envenenamientos. No es satisfactorio encontrarse en este purgatorio. Duele el estómago, las piernas se vuelven patulecas, los pulmones se brotan de musgos negros y se respira mal, se suspira a bocanadas, y todos los penitentes se sienten ridículos; y lo son. (71)***

Para ir terminando este capítulo, una vez que ya hemos revisado las etapas que se pueden desprender de la lectura e interpretación de algunos textos de Uribe relacionados a los aspectos religiosos y espirituales de su poética, es importante dar cuenta de dos ideas centrales, que representarían el sitio desde el cual Uribe aborda la dimensión espiritual de su poética.

La primera de estas ideas tiene que ver con la carnalidad, y su relación establecida frente al alma y la psique. A Uribe la interesa este tema, y lo trata de manera natural, conduciéndolo siempre hacia las etapas de su recorrido, es decir, hacia la instancia de la resurrección y la propia conversión en dios. Los elementos que utiliza son los de la comunión, representados en los símbolos del pan y el vino. En esos símbolos, Uribe ve la materialización física de la fe. Dios, su objeto de deseo, su otredad y su absoluto, se da la humanidad en las formas físicas de pan y vino, de trigo y vid. Estas formas no solo contienen al cuerpo y la sangre de Cristo, sino que son recibidas ingiriéndolas, es decir, comiendo el propio cuerpo y bebiendo la sangre del Dios en que se cree. Ese aspecto tan corporal maravilla a Uribe, y sin duda define su búsqueda de la gracia divina mediante la resurrección. En Memorias para Cecilia Uribe señala.

---

<sup>62</sup> Uribe, Armando. Memorias para Cecilia. Santiago: Editorial Sudamericana, 2002.

***La promesa de la resurrección de la carne, central en esta religión nuestra, me convencía y satisfacía el anhelo de eternidad que en el transcurso de la vida no podía ser satisfecho. El hacerse cuerpo glorioso. (248-249)***<sup>63</sup>

Por último, la otra idea central en Uribe tiene relación con la fe, y la búsqueda del ideal, como una liberación y una superación de la imperfección humana. Ya hemos visto que dicha imperfección es la fuente de su crisis expresada en la modernidad. Hemos visto a su vez el deseo de ser dios, de progresar en el conocimiento de sí mismo, y todo esto para llegar a estar en gracia plena con el Dios de su fe. Faltaría entonces por responder una sola pregunta, con la que se cierra todo este recorrido, y que nos da luces claras sobre las ideas y significados que Dios tiene en la poética de Uribe. ¿Cómo entiende Armando Uribe a Dios? La respuesta solo la podemos encontrar en palabras del propio poeta.

***Por ejemplo, sé que no soy feliz. No estoy feliz de haber nacido con pecado original, con el deseo de ser Dios. Creo que escribí en verso: “Hay Dios porque yo no soy Dios”. Exactamente. Tengo que haberlo dicho, pues uno es imperfecto y lo comprueba cotidianamente; y, para comprobarlo, alguna noción de lo Perfecto ha de tener, y a ello llamo Dios.***<sup>64</sup> (286)

---

<sup>63</sup> En la entrevista realizada al poeta por Cristián Warnken en “La belleza de pensar”, Uribe habla también sobre su pasión por la carnalidad de la religión católica. Señala como otro ejemplo que le maravilla, la asunción de la virgen en cuerpo y alma al cielo, imaginando así que en la promesa del paraíso existen al menos dos cuerpos físicos materiales intactos, palpables, carnales, el de Cristo resucitado y su madre.

<sup>64</sup> En su libro *De memoria. By Heart. Par coeur. Después de Memorias para Cecilia*.



## Capítulo 6. Conclusiones sobre la poética de Armando Uribe

Al final del camino, luego de un recorrido que se ha ocupado de variadas materias, es necesario recapitular algunas ideas centrales que dan el movimiento y la razón de ser a esta investigación. Hemos hasta ahora estudiado la obra del poeta Armando Uribe considerando sus temáticas recurrentes, o bien podríamos decir, sus obsesiones poéticas. Hemos también revisado el contexto desde el cual Uribe asoma públicamente como poeta a mediados del siglo XX, y lo que la crítica ha dicho de su obra. Junto con esto, hemos también realizado una breve y acotada revisión bibliográfica sobre el problema de la poética, para entender así a qué nos referimos cuando hablamos de la poética de Armando Uribe. Todos estos factores o materias tratadas, intentarán ser puestos en común en este capítulo final que articulará las conclusiones.

En primer lugar, podemos decir con certeza que no existe una única definición de poética. En los autores revisados para esta investigación: Aristóteles, Borges, Paz, Allan Poe, Yllera, y brevemente Valéry, podríamos encontrar puntos en común, pero no una definición clara, única e irrevocable. Cada autor presenta matices distintos, pulsiones diversas para entrar en la materia. Desde la intención taxonómica de Aristóteles, la rigurosidad calculada de Allan Poe, a la abstracción de Borges y a los amplios y holísticos caminos recorridos por Octavio Paz para hablar sobre la materia, debemos agregar los concretos versos de Uribe. Cada quien con su particularidad, cada quien con su intención.

Hay de todos modos cosas que se repiten. La poética, dice Yllera, estudia aquello que convierte a la obra verbal en obra de arte, estudia esa transición, ese cambio de la materia, pero no nos dice qué ocurre ni cómo ocurre ese cambio. Sin embargo, Yllera también recalca que la poética se constituye como una ciencia, es decir, como una disciplina que estudia la poesía, y no necesariamente como esa verdad fundamental de un poeta. La poética será entonces el estudio de la poesía, y como en todo estudio, las puertas de entrada al objeto son múltiples. Eso explica las diferentes visiones que tienen los autores revisados en el capítulo sobre teoría de la poética. Para Valéry en cambio, como se afirma al final del capítulo dedicado a la relación entre poesía e inconsciente, la poética es una emoción producida por la combinación de algunas palabras y no otras, es decir, una decisión del paradigma sobre el sintagma, observación que también comparte Roman Jakobson<sup>65</sup>. Esto hace suponer una doble visión acerca del problema de la poética, que sin lugar a dudas genera controversia y discusión, pero por sobre todo, malentendidos. Al referirse Valéry a esa emoción, de la que también hablan Borges y Paz, entendida además como placer o goce estético, e incluso descubrimiento, se entiende a la poética como algo que está dentro del poema, que es propio de la creación poética y que pertenece al autor de manera tal que define su obra. Así cada poeta tiene su propia poética, que sería el conjunto de su obra, con todas sus características propias, y sus emociones, es decir, todo aquello que hace que esa obra sea considerada obra poética, por muy inexplicables y sensibles que esas características sean. Sin embargo, Yllera nos hace entender la poética como una ciencia, y Aristóteles también. La intención aristotélica de catalogar en categorías las obras, es una determinada metodología para estudiar dichas obras, y eso él entiende por poética. De manera que existen dos visiones generales. La poética al interior de la obra, y la poética en el exterior de la obra. Una que debe ser desentrañada, y otra que sirve para desentrañar. A nuestro parecer, ambas ideas de poética son válidas, y ambas son consideradas en esta investigación. Sin embargo, queda claro que de esta discusión sería más fácil llegar a cierto acuerdo simplemente para permitir mayor claridad. Aquél misterio propio de la poesía del que hablaba Borges, o aquella emoción a que se refería Valéry, la llamaremos poeticidad. Al estudio de una obra, la llamaremos poética. Sin embargo, ambos conceptos son inseparables, pues no podemos llegar a la poeticidad sino a través de la poética, ni tampoco podemos estudiar poética, si la obra a la cual nos enfrentamos no contiene poeticidad.

Una vez aclarado esto, veamos qué aspectos de los mencionados en el capítulo sobre teoría poética los podemos vincular con la obra de Armando Uribe. Para hacer más entendible este recorrido, se irán viendo las ideas en orden de aparición de los autores en dicho capítulo, para continuar además con la lógica de lo general a lo particular, comenzando por Aristóteles y terminando en Edgar Allan Poe.

Aristóteles, como ya se ha dicho, establece categorías, y esa es la base de su estudio. ¿Cómo podríamos catalogar la obra de Uribe? No es la intención de esta investigación hacer un catálogo, pero sí podemos mencionar las características generales.

---

<sup>65</sup> Ver, Jakobson, Roman. Lingüística y poética. Madrid: Cátedra, 1988.



Los temas principales de Uribe son la muerte, el amor y el erotismo, la religión, y el inconsciente o psique. Entre estos temas se establecen relaciones que siguen una secuencia lógica ordenada, por lo que podríamos decir que la relación entre erotismo y muerte se explica a través del deseo de trascendencia espiritual, y esta trascendencia, según los dogmas del poeta, incluye una resurrección, en donde la cuestión del inconsciente cobra mucha importancia. Todo esto es un gran tema en Uribe, pero siempre con un fondo más amplio, un escenario, que es el contexto histórico y su violencia. La modernidad es este escenario que despierta al sujeto para recordarle que su espacio es atacado por los fantasmas del infierno y el purgatorio. Esta crisis, hace que el sujeto entre en crisis, y por eso podemos explicar tanta ironía, cambios de humores, diálogos con la muerte, y anhelos de un estado distinto, anhelos de una perfección, relacionada en este caso con Dios. Así podríamos catalogar a grandes rasgos la poesía de Armando Uribe, pero debemos estar conscientes de los numerosos aspectos no mencionados. Por ejemplo, no se ha hablado profundamente hasta ahora del ritmo poético en Uribe, que no es continuado, sino constantemente interrumpido, y de esa manera el verso pareciera caminar a destiempo, con paso difícil, lleno de ripios imposibles. Las rimas internas ayudan a alterar el ritmo en la poesía de Uribe, es decir, rimas consonantes del final de un verso con la palabra siguiente, al inicio del verso posterior. Esos juegos van frenando el ritmo, y esas pausas arrítmicas hacen exasperar al lector, o bien, tomar mayores cuidados en la lectura, e ir avanzando de un modo más consciente por su obra. Estos tropiezos dan cuenta además de una deliberada manifestación de imperfección, propia prueba de la condición humana, cuestión que a Uribe le interesa destacar, pues sabe que está en proceso de llegar a ser dios con minúscula, pero mientras sea humano, será imperfecto, y lo demuestra.

Otros aspectos no tratados son el tipo de imágenes, el tipo de figuras literarias y retóricas utilizadas, la métrica, los tipos de rima, el estilo en general de la obra de Uribe, pero eso nos llevaría a catalogar de manera absoluta y completa la obra del poeta, que por su extensión no podría ser realizada en una investigación como esta.

Aristóteles además nos plantea el arte de la imitación, en cómo imitar con un cierto goce estético algo aparentemente repulsivo. Bataille por su parte afirma que el ser humano al tener conciencia de su muerte, siente repulsión por ella y por el cuerpo convertido en cadáver, cuerpo vacío en cuyo interior se encuentra sólo ausencia. Sin embargo Uribe se aferra a estas repulsiones y las enfrenta con un goce estético brutal y violento, pero con naturalidad y fuerza. Utiliza este tema para crear imágenes altamente poéticas, desplazando quizás el goce estético desde los parámetros convencionales.

Otro punto interesante que podemos ver entre Uribe y Aristóteles está vinculado a grandes rasgos con la relación entre historia y poesía. Según Aristóteles, la historia, al narrar los hechos ocurridos, se mueve en una dimensión particular, mientras que la poesía trata sobre lo que podría ocurrir, o lo que podría haber ocurrido, estableciéndose en la dimensión de lo general. Una muestra de ello es la preocupación de Uribe de escribir sobre la muerte y sobre esa trascendencia de la vida en la muerte, y la transformación en dioses y la resurrección. La poesía de Uribe de esta manera se diferencia de la historia según los postulados aristotélicos, entra en una dimensión más general, habla sobre lo que podría ocurrir, o lo que se desea que ocurra, como si todo

fuera escrito, como muy bien señalaba Juan Cristóbal Romero<sup>66</sup>, desde la víspera de la muerte. De esta manera, siguiendo la argumentación de Aristóteles, la obra de Uribe sería altamente poética.

Aristóteles también diferencia entre la poesía espiritual y la poesía intelectual a partir de la influencia de la locura y la inteligencia en la poesía. Esto lo vemos y lo tratamos en la obra del poeta al explicar la relación y el diálogo constante entre la lógica de la fe y la de la razón. Ambas se complementan y se alejan, pero de alguna manera, son inseparables para lograr comprender los giros que ofrece la obra de Uribe, o contradicciones como también las hemos llamado. Sin esta dimensión de lo espiritual y lo intelectual planteado por Aristóteles, nos sería difícil entender rasgos fundamentales de la obra de Uribe.

Un último punto en la relación entre la poética aristotélica y la obra de Uribe, lo podemos establecer al nivel del lenguaje. Aristóteles, como se señaló en el segundo capítulo, cree que la poesía debe usar un lenguaje que sea claro, pero que no llegue a la trivialidad, y de esta manera dar solemnidad al discurso poético. Uribe, a nuestro juicio, es un poeta que establece un discurso solemne. Esta solemnidad se logra a través del uso del lenguaje, preciso, epigramático, sencillo. Hablábamos antes sobre las sentencias que parecían iluminadas en su obra. La precisión en el decir otorga seguridad, y poder a su discurso, y eso finalmente lo recubre de un hálito de verdad, por lo tanto su poesía se presenta muchas veces con esta sencilla solemnidad. El ritmo pausado y a destiempo genera expectativas en el lector sobre la palabra, el verso, o la idea que ha de venir. Al captar la atención, junto con la solemnidad, se genera un ambiente de revelación. Así, con este uso solemne del lenguaje, Uribe construye sus imágenes, y así lleva a cabo el arte de la imitación.

Pasando a otras visiones de la poética, para Borges, la poesía es un misterio que no se puede develar. Sin embargo, esa imposibilidad no es relevante, ya que según él, descubrir ese misterio no tiene mayor importancia, ya que lo fundamental en la poesía es el goce estético. Esto se relaciona con Uribe de manera directa. En una entrevista concedida al diario *La Nación*, el poeta ha establecido un vínculo entre la poesía y el placer.<sup>67</sup> Esta connotación placentera abre un horizonte interesante, pues más que darle a la escritura poética una función o atribuirle una necesidad, se la concibe como un goce, un placer que estriba en la sensación de realidad y de conciencia ligada a lo estético. El placer que Uribe busca en la escritura es propio, es un autoplacer y a la vez un placer para los otros. “Escribo para mi placer, esperando que eso provoque placer en otras personas”. En este discurso se pueden observar dos posturas importantes. Por un lado el placer otorgado a sí mismo con el quehacer poético denota una importancia en el proceso escritural y en el resultado que hace que sea placentero.

Además, Borges cree que cada individuo sabe qué es la poesía, siendo ésta una experiencia única que se realiza en cada quien, por lo tanto para llegar a la poética de Uribe, hay que saber qué es para él la poesía y lo poético, aunque de todas formas, al

---

<sup>66</sup> En la introducción del libro ya citado en el primer capítulo, *El viejo laurel. 1953-2004. Antología de Armando Uribe*.

<sup>67</sup> Entrevista de Mirko Macán titulada “Armando polémica”, en *La Nación*, 18 de agosto de 2002, págs. 11-13.

expresarlo pierde su real significación, puesto que es realidad interior del sujeto y no es exteriorizable, es decir, no podemos considerar simplemente como poética de Uribe, aquello que él mismo diga lo que es. A pesar de esto, siempre es interesante conocer la apreciación sobre la poesía de un poeta, aún más si es la apreciación del poeta que se estudia. En una entrevista realizada por Juan Andrés Piña, publicada en Conversaciones con la poesía chilena<sup>68</sup>, se le pregunta a Uribe qué entiende él por poesía verdadera, y su respuesta es precisa e interesante.

***Lo que se entiende en el siglo XX por poesía: palabras cargadas de energía, de emoción y de sentido hasta el más alto grado. Son palabras más o menos transformadas, un producto de la pasión. (132)***

Una última apreciación interesante de Borges, para relacionar con Uribe, es la idea de que el significado no es lo más importante de un poema, sino cierta música que habita y se realiza en el poema. Uribe no mira esta idea desde lejos, sino que participa de ella. En su libro de fragmentos, titulado Imágenes quebradas<sup>69</sup> al respecto señala:

***Un extranjero de oído sensible puede apreciar la melopea, aun cuando ignore el idioma en que está escrito el poema. (178)***

De esta manera apreciamos que para Uribe la sensación musical de la poesía tiene un efecto comunicativo en sí mismo. Esta sensación musical en la poesía está dada por su forma de composición, mediante la cual opera una conciencia creativa, relacionada como se vio anteriormente con una importancia de la función inconsciente de la psique. El ritmo, delimitado por las marcas acentuales que van marcando el tiempo, la rima y su sonoridad, la métrica silábica, la utilización formal de sonidos consonánticos y vocales, las aliteraciones, etcétera, otorgan al poema esa melodía que puede ser percibida según Uribe sin entender necesariamente el significado de las palabras utilizadas, ni el significado de las imágenes de un lenguaje figurado, ni el tema general del poema, ni sus implicancias, ya sean sociales o culturales, pero, sí puede llegar a entenderse en cierto grado el sentido y las implicancias estéticas a través de la melopea, o musicalidad del poema. Esta característica sitúa a Uribe y su concepción poética dentro del campo de la forma como fenómeno poético de relevancia superior.

Uno de los autores revisados más profundamente en el segundo capítulo es el mexicano Octavio Paz, quien nos entrega una visión altamente poética de la poesía. Sus ideas son recurrentemente explicadas a través de metáforas y figuras, con un lenguaje sutil, que dentro de su divagar seduce por su precisión. Así Paz, con un mundo de abstracción sobre la experiencia de la poesía, nos entrega su mirada sobre poética y poeticidad.

Uno de los puntos interesantes es que según Paz la palabra poética corre el velo, devela y revela algo. Hay un descubrimiento de una realidad negada, el descubrimiento de una verdad. Acercándonos al caso que nos interesa, podemos preguntarnos cuál es el velo que corre Uribe, qué verdad nos muestra su poesía. Considerando todo lo que hemos dicho sobre su obra y sus temas, podemos acordar que la verdad que nos

---

<sup>68</sup> Piña, Juan Andrés. Conversaciones con la poesía chilena. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007

<sup>69</sup> Uribe, Armando. Imágenes quebradas. Santiago: Dolmen, 1998.

muestra el poeta es su propia verdad ante los problemas que lo asfixian. Su propia visión de la muerte con todas las sensaciones diferentes que en el sujeto esta provoca. Su visión del amor, el erotismo y la sexualidad en función de la misma muerte, y por supuesto, su fe ante Dios, sus dogmas, su creencia en la resurrección de cuerpo y psique, y su visión también de la modernidad. Respecto de esto último, la visión crítica ante la modernidad es también un correr el velo si consideramos que justamente una de las características de la modernidad es el aletargamiento de los sujetos, incapaces de tomar distancia de los fenómenos, inmersos en un acelerado proceso de cambios que favorece el olvido colectivo. La voz de Uribe es en parte la voz de una conciencia, la voz de una ética que busca descubrir al menos dos verdades. La primera es la verdad de la crisis, la segunda es la verdad de su fe. Así su poesía logra crear otro mundo, que es justamente lo que dice Paz sobre una de las funciones de la poesía, y ese mundo creado es el que ofrece su particular visión de estos asuntos.

Paz nos dice también que en el poema se dan cita la poesía y el ser humano. El texto sería un punto de encuentro. La poesía como un misterio, y el individuo concreto, solo lograrían su conexión en el poema. En el caso de Uribe esto lo podríamos aplicar de la siguiente manera. El misterio de la poesía es en Uribe, en cierta medida, Dios, que a su vez representa la perfección, o como Uribe se encargaría de corregir, la Perfección. Esta Perfección de naturaleza divina, sólo en el poema se relaciona con el sujeto en crisis, entonces solo ahí, en esa realidad verbal concreta, el sujeto puede manifestarse, puede clamar desde lo profundo, puede interpelar, puede odiar, puede cuestionarse, puesto que es un espacio permitido ya que él lo ha creado, y es parte del mundo que revela.

En este mundo creado es donde Uribe escenifica sus imágenes poéticas, tema central en las ideas de Octavio Paz, de una relevancia superior pues la imagen es la esencia de la creación poética y la comunicación directa con aquél mundo primigenio donde reinaba el caos original, donde el tiempo no era un accidente lineal, donde se superponían tiempo, espacio, y experiencias. Las imágenes poéticas, según Paz, tienen la capacidad de dominar los contrarios, los polos antagónicos, e integrarlos. En el caso de la poética de Uribe, esta unión de los contrarios la vemos expresada justamente mediante sus versos cargados de espiritualidad, en donde profundiza en los temas dogmáticos, que como ya se dijo, presentan evidentes contradicciones ante la razón lógica. Sin embargo la imagen poética, como decía Paz, al devolvernos a ese caos original, nos lleva a un mundo donde podemos integrar las realidades, donde esto es aquello, de manera simultánea, copulativamente y no adversativamente. Esta es la lógica del dogma, en donde vemos a la virgen hecha madre, al Dios convertido en hombre, a la muerte trastocada en vida. Así en la poesía de Armando Uribe, vemos que tanto su dogma de fe, como sus imágenes poéticas, tal como lo plantea Octavio Paz, nos llevan al encuentro de ese mundo del caos original, en donde la razón lógica no existe aún. En el caso de Uribe, podríamos entonces concluir que la dimensión espiritual de su entendimiento tiene relación con este mundo original creado a través de la poesía, y la lógica racional es la lógica de la modernidad. Así, agregamos que aquél diálogo entre ambos tipos de lógica del que ya habíamos hablado, es también el diálogo entre el caos original o espacio mítico explicado por Paz, y la modernidad. Entre esos dos espacios circula el sujeto en la poética de Armando Uribe.

Octavio Paz también nos dice que la imagen poética abarca una totalidad, es decir, el tiempo no es inconveniente para la imagen poética, como sí ocurre con la prosa. La pluralidad de la realidad se llena de significado en un único instante a través de la imagen poética. En el caso de Uribe esta pluralidad de la realidad expresada en un momento único, la podemos ver por ejemplo en la construcción de la imagen poética del poema analizado en el cuarto capítulo en que se ilumina el violento acto sexual entre el sujeto y la muerte.<sup>70</sup> En este poema se expresa la pluralidad de ámbitos de la poesía de Uribe en una única imagen, instante fugaz que queda impregnado en toda su obra, manifestación absoluta de la relación establecida entre eros y thánatos. De esta manera Uribe construye aquello que Paz llamaba la relación entre sentido e imagen. Conviene agregar a esta relación, la importancia que Paz da al ritmo en la poesía, aspecto abordado al relacionar a Uribe con Borges en la idea de esa “cierta música” presente en el poema. Paz señala que el ritmo del poema escapa al ritmo tradicional del tiempo, llevando el tiempo del poema a ese tiempo original, relacionando entonces al ritmo poético con el tiempo mítico universal y caótico, que es el tiempo de la espiritualidad.

El hombre moderno sufriría entonces de una nostalgia, nos dice Paz, por aquél tiempo. La nostalgia es revivida en el contacto con la divinidad, que por eso maravillaría al sujeto a través del desafío intelectual que le provoca. Esa nostalgia que Paz ve en el hombre moderno, es la que estalla en forma de crisis en el caso del sujeto poético en la obra de Uribe. Este sujeto en crisis anhela lo que Paz llama “la otra orilla”, es decir, una otredad, que en el poeta consiste en el mundo de lo Perfecto al que aspira llegar después de la muerte.

Por último, una idea determinante para finalizar la relación entre las ideas poéticas de Octavio Paz reflejadas en la obra de Armando Uribe, es aquella que plantea que la poesía no tendría mucho sentido si no se considera su contexto histórico, entendido esto con la mayor amplitud posible. No se trataría de llegar a las particularidades propias del contexto del autor, sino del tiempo de creación. En este sentido, una vez más, no podemos desconocer en Uribe el peso enorme que trae consigo la modernidad, como una sombra tras cada verso.

Finalmente, Edgar Allan Poe también tiene relaciones con la idea poética de Uribe, centrándonos por cierto en los aspectos más formales de la composición poética. Por ejemplo, hemos visto que Poe sigue un estricto y riguroso cálculo en su escritura, no dejando nada al azar. Si consideramos los versos de Uribe desde sus aspectos formales, veremos que es una obra que no recurre al verso libre, sino a una métrica estudiada y pulida. Esto da cuenta de una conducta calculista y rigurosa también en Uribe. De la misma manera, las rimas siguen un patrón de orden, y los temas se repiten, por lo que se puede apreciar cierta lógica de composición en Uribe que en cierto sentido coincide con Allan Poe. Las reglas métricas son entonces fundamentales, y por esto mismo el poeta cree que el buen verso debe estar regido por leyes. Uribe señala en El secreto de la poesía que “no hay verso libre para quien quiera escribir buen verso” (70).

Otro tema que debemos relacionar entre estos dos escritores es el relativo a la

---

<sup>70</sup> Específicamente los versos a los que se hace referencia son los siguientes: Y metiendo mi espada entre sus nalgas galopamos el uno sobre el otro. Y yo era el uno y ella era la otra. Y en el galope la sangre derramada. Y ni hablar de la leche en la boca.

extensión de la composición. Para Poe un poema largo es una sucesión de poemas cortos. Considerando los breves poemas de Uribe, cercanos a los epigramas, o como ya se dijo, en algunos casos de un solo verso expresado como sentencia, la obra de Uribe puede entenderse como un gran poema largo, compuesto por supuesto por la sucesión de poemas cortos. Ha sido tal la insistencia de Uribe en sus temas y en sus formas que no es difícil ver toda su obra de esta manera, y él mismo da a entender esta idea. En la entrevista de Juan Andrés Piña, Uribe señala que “Creo que lo que he escrito puede ser un solo libro.” (136)<sup>71</sup>

Finalmente, dentro del rígido esquema presentado por Allan Poe, encontramos otro punto de contacto con Uribe. Al final de su exposición, como ya se vio en el segundo capítulo, Allan Poe dice que se debe elegir con cuidado la impresión o efecto a comunicar. Como pregunta final podemos acotar ¿Cuál o cuáles son estas impresiones en la poética de Uribe? La respuesta a estas alturas es evidente e involucra todo lo que hemos visto, es decir, todo lo relativo a las impresiones que provocan en el sujeto la muerte, el erotismo, la religión y la modernidad.

A pesar de todo lo que podríamos decir sobre la obra de este poeta, y a pesar de la enorme cantidad de publicaciones en verso que tiene Uribe, llama la atención que la visión que él tiene sobre esta actividad poética no sea la mejor. El mismo poeta ha declarado que desde las primeras relaciones con la poesía, en su juventud en la Academia Literaria con el profesor Roque Esteban Scarpa, le molestaba aquello de ser considerado poeta, por considerarlo no solo impertinente y falso, sino además ridículo y siúctico, vulnerable a las burlas, incluso “motivo de escarnio antes que de elogio”<sup>72</sup>.

De la misma manera, Uribe señala tener una mala idea de los poetas, a los que suele llamar “poetícolas”, incluyendo su propia figura en el apodo. Uribe cree que se escribe y se publican versos sólo para llenar el tiempo, para alimentar la pereza, sin embargo, agrega también que reconoce poeticidad también en la poesía auténtica o verdadera.

***Sin embargo, reconozco que la poesía, cuando es auténtica –cosa que no se puede decir de las propias obras mientras uno está vivo, sólo se sabe al pasar de las generaciones-, está cargada de energía, de emoción y de sentido hasta el máximo. Si las palabras poseen esa carga, un poema puede tener un valor humano de importancia, en cuanto revela los problemas y los conflictos a los que uno se enfrenta con uno mismo, junto a los dilemas de la existencia en situaciones concretas, porque la poesía se halla en el detalle, como he dicho en algunos libros. (105)***<sup>73</sup>

Uribe aprovecha entonces el detalle para mentir también en detalle. Esa idea de no importarle la poesía, o considerarla alimento de la pereza, se contradice tan profundamente con esta otra idea del poema portador de un valor humano de

---

<sup>71</sup> Piña, Juan Andrés. *Op. Cit.*

<sup>72</sup> En su libro *De memoria. By Heart Par coeur. Después de Memorias para Cecilia*, página 103.

<sup>73</sup> *Ibid.*

importancia, que atribuimos las frases anteriores a un juego, que descoloca al lector, o bien, al diálogo de los sistemas de creencias de los que ya se ha discutido y que sirven para explicar estas contradicciones del poeta.

Del modo que sea, Uribe ha logrado crear una obra circular, como ya se dijo, en la que cada poema parece ser un fragmento de un extenso poema que sería la obra total. En esta obra circular -metonimia y sinécdoque a la vez- se produce un interesante fenómeno, que es la relación entre Armando Uribe, como sujeto, poeta, escritor de versos, y aquello que en estudios de poesía se llama hablante lírico o sujeto poético. Es absolutamente evidente la relación entre estos dos individuos, pudiendo considerar abiertamente que el hablante lírico o sujeto poético de la obra de Uribe, es el mismo Uribe. Esta relación directa ayuda a comprender mejor su obra en verso, y ayuda también a entender su poética, puesto que hay certeza en que lo expresado en el poema es reflejo del pensamiento de su autor. El mismo poeta advierte: "Pienso que en la mayor parte de mis versos doy elementos sobre mí mismo y de lo que me ocurre." (104)<sup>74</sup>

Así, los temas del sujeto Uribe y el sujeto poético son los mismos, y ya los hemos aclarado. Sólo sería interesante recordar la lógica de estos temas a modo de conclusión.

Toda la obra de Uribe, cada poema, cada verso, trate del tema que trate, está escrito bajo el supuesto de que el sujeto estuviera en la víspera de su propia muerte. Ese instante de certeza ante la muerte en la víspera es el que provoca un sinnúmero de reacciones y significados, expresados en distintos humores o templos de ánimo. Esta víspera de la muerte le muestra al sujeto cuán humano es, y por lo tanto, cuán imperfecto es. Por eso Uribe es un escritor que se ocupa de las imperfecciones del sujeto y los sujetos, y desde ahí establece su análisis y su crítica, y desde esa imperfección expresa su rabia desatada. Ese estado de seres imperfectos debe ser entendido desde el punto de vista de que somos criaturas y no creadores. Si fuéramos creadores, seríamos dioses, pero no lo somos, y eso demuestra, según Uribe, la existencia de Dios, que de alguna manera habita en el fondo del inconsciente. El amor, dentro de esta secuencia lógica, es en Uribe la prueba de nuestra imperfección, una ilusión de trascendencia, pero que al fin y al cabo, por ser una vivencia humana, es imperfecta. La razón principal del deterioro del erotismo, sería también la modernidad, puesto que ha violentado las relaciones humanas.

Mucho hemos hablado de la modernidad como un telón de fondo para entender la poética de Uribe, pero no hemos llegado aun al centro de este problema, que es cómo entiende Uribe esta modernidad, o bien, qué implica vivir en la modernidad, y ser por esto, un sujeto en crisis. Se ha escogido el final del trabajo para dar a conocer la visión sobre la modernidad, ya que ésta no necesita mayores interpretaciones, y reúne todo lo que se ha señalado y todo lo que se ha descrito sobre su poética. En su libro *Apocalipsis apócrifo*, así ve Uribe la modernidad:

***El reino de los anticristos comenzó en plenitud el año 1933 de nuestra era mundial. Los había habido desde hacía siglos, los años iniciales de esta XX era, prolegómenos de los últimos 73 años. Sirvieron de modelo a los sucesivos, hasta los que nos interesan porque son nuestra edad. Ninguna época peor ha habido en el universo; le ha correspondido a la tierra, y en ella a pertenecientes al***

<sup>74</sup> *Ibid.*

***género humano, perpetrar los pecados y crímenes sanguinolientos y los psicológicos más graves que ha conocido el cosmos. Durante setenta y tres años han cundido las guerras entre naciones. Los hermanos, primos y parientes se han levantado unos contra los otros, inducidos por los que mandan, circulan y figuran, actores malévolos políticos, militares, económicos, sociales y los que son llamados culturales, universitarios e intelectuales sueltos numerosos, y falsos “creadores” de obras de “arte” y literarias científicas y técnicas. Han ideado armamentos y maquinarias complejísimas y los consideran “progreso”; y lo es sólo hacia el infierno. (81)***

Esta extensa cita nos entrega finalmente el marco de cierre, aquél mundo de significados que en conjunto forman la modernidad, y que para Uribe crean las condiciones negativas que obligan al sujeto a estar en crisis, y desde ahí entonces, nos vemos obligados a comprender el cómo y el porqué de la muerte, el erotismo, el inconsciente y la religión de la obra del poeta.

De esta manera, habiendo abordado la obra del poeta desde distintos puntos y habiendo aclarado las relaciones presentes entre sus temas y sus formas con aspectos teóricos, y entendiendo además las pulsiones de sus versos, sus alcances, sus significados y su importancia, se da por concluido el amplio recorrido que hemos caminado por la poética de Armando Uribe.



---

## Bibliografía

- Aristóteles. Poética. Traducción y notas de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Bataille, Georges. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Borges, Jorge Luis. Arte poética. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Campos, Javier. La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973, Concepción: LAR, 1987.
- Cortínez, Carlos y Omar Lara. Poesía Chilena (1960-1965). Santiago: Ediciones Trilce, 1966.
- Cuneo, Ana María. "Armando Uribe. Palabra y silencio". Revista Chilena de Literatura, n° 37, 1991.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1996.
- Godoy, Eduardo. Entrevista de Claudio Solar. La Estrella, Valparaíso, 14 de agosto de 1991, página 41.
- Harris, Thomás. "Un ¿posible? canon de la poesía chilena de las generaciones del 50 al 80 para el (des)informado lector". Mapocho, n° 48, 2001.
- Heidegger, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Kirkpatrick, Gwen y María Inés Zaldívar. "A partir de la generación del sesenta en Chile: (Dis)continuidades, transformaciones y las hermanas ausentes" Anales de la

- Literatura Chilena, n° 2, Santiago, 2001.
- Millán, Gonzalo. "Promociones poéticas emergentes: el espíritu del valle". Postdata, n°4, Concepción, 1985.
- Montes, Hugo y Roque Esteban Scarpa. Antología de la poesía chilena contemporánea. Madrid: Gredos, 1968.
- Nómez, Naím. "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad". Atenea, segundo semestre de 1996.
- . "La poesía de los cincuenta: aproximaciones a una modernidad en disolución". Taller de Letras, n° 34, 2004.
- Ortega, Julio. Caja de herramientas, Santiago: Lom, 2000.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . La llama doble. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pérez, Floridor. "Floridor Pérez presenta a Armando Uribe". El Llanquihue, Puerto Montt, 20 de mayo de 1998. página 7
- . "No hay lugar". La Tribuna, Los Ángeles, 28 de junio de 1971, página 4.
- Piña, Juan Andrés. Conversaciones con la poesía chilena. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007
- Poe, Edgar Allan. La filosofía de la composición. México DF: Ediciones Coyoacán, 1994.
- Rojas, Waldo. Poesía y cultura poética en Chile. Aportes críticos, Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2001.
- . Entrevista de Gonzalo Millán. El Espíritu del Valle, n°1, Santiago, 1985.
- Romero, Juan Cristóbal. El viejo laurel. 1953 – 2004. Antología de Armando Uribe. Santiago: Ediciones Tácitas, 2004.
- Schopf, Federico. Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile. Santiago: LOM, 2000.
- Teillier, Jorge "Espejismos y realidades de la poesía chilena actual". Plan n°27, Santiago, 1968.
- Uribe, Armando. El fantasma de la sinrazón & El secreto de la poesía. Santiago: Be-uve-dráis, 2001.
- . Obras reunidas (1951-1989). Armando Uribe. Santiago: Tajamar Editores, 2004
- . Odio lo que odio, rabio como rabio. Santiago: Editorial Universitaria, 1998.
- . De muerte. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
- . Por ser vos quien sois. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- . Apocalipsis apócrifo. Santiago: Editorial Norma, 2006.
- . Memorias para Cecilia. Santiago: Editorial Sudamericana, 2002.
- . Imágenes quebradas. Santiago: Dolmen, 1998.
- . De memoria. By Heart. Par coeur. Después de Memorias para Cecilia . Santiago: Tajamar Editores, 2006.

- . “Armando polémica”. Entrevista de Mirko Macán. La Nación, 18 de agosto de 2002, págs. 11-13.
- Valente, Ignacio. “Armando Uribe. No hay lugar”. El Mercurio, Santiago, 14 de marzo de 1971, página 3.
- Valéry, Paul. Teoría poética y estética. Madrid: Visor, 1998.
- Villegas, Juan. Estudios sobre poesía chilena. Santiago: Nascimento, 1980.
- Yllera, Patricia. Estilística, poética y semiótica literaria. Madrid: Alianza Editorial, 1986.



## Bibliografía Complementaria

- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1955.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. Estética de la creación verbal. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1982.
- Brown, Norman. Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1967.
- Cohen, Jean. El lenguaje de la poesía. Madrid: Gredos, 1982.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. “Géneros literarios”. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1991
- García Lorca, Federico. “Juego y teoría del duende”. Poesía Completa.Tomo I. Barcelona: Editorial De Bolsillo, 2003.
- Jakobson, Roman. Lingüística y poética. Madrid: Cátedra, 1988.
- Morales, Andrés. “Lectura actual de la poesía de la Generación del 50”. En: Eduardo Godoy, La generación del 50. Valparaíso: Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 2000.
- Purcell, Rodrigo. “Aproximaciones a la poética de Armando Uribe”. Taller de Letras, nº 41, segundo semestre 2007.
- Thomas, Louis-Vincent. La muerte.Una lectura cultural. Barcelona: Paidós, 1991.
- . Antropología de la muerte. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1983.

Uribe, Armando. Transeúnte pálido. Santiago: Ediciones del joven laurel, 1954.

.El engañoso laúd, Santiago: Ediciones del joven laurel, 1956.

.Los obstáculos. Madrid: Ediciones Rialp, 1961.

.No hay lugar. Santiago: Universitaria, 1971.

.Los ataúdes / Las erratas. Santiago: Be-uve-dráis, 1999.

.A peor vida. Santiago: Lom, 2000.

.Verso Bruto. Santiago: Be-uve-dráis, 2002.

.Cabeza de vaca. Santiago: Be-uve-dráis, 2003.

.Las críticas en crisis. Santiago: Lom, 2004.

.¿Qué debo hacer?. Santiago: Be-uve-dráis, 2004.

.Ahorcón. Santiago: Ediciones Off the record, 2005.

Warnken, Cristián. Entrevista a Armando Uribe. Programa de televisión “La belleza de pensar”.