

La primera imagen que uno tuvo de Armando Uribe (Chile, 1933) se remonta a los años 60 y a un momento privilegiado de la cultura chilena, animado por una efervescencia del diálogo continental. Entre las instancias más fecundas de esas varias apuesta están las tres apariciones memorables de este poeta y traductor, que ya entonces elegía para siempre a sus lectores al proponernos una gozosa lectura de Montale, Pound y Léautaud. Sus tres libros los devoramos en Lima, sabiendo que el poeta chileno que con rara pulcritud rehuía el primer plano y era capaz de un ejercicio impecable de inteligencia literaria, era no sólo un interlocutor cómplice sino un escritor a la medida de nuestras exigencias. No acabaremos de agradecerle a Uribe el rigor poético de esas traducciones y la tersura de sus ensayos libres del énfasis y del sentimentalismo, esas dos pestes latinoamericanas de la prosa impresa. *Una experiencia de la poesía: Eugenio Montale* (1962), *Pound* (1963) y *Léautaud y el otro* (1966), publicados por el Centro de Investigaciones de Literatura Comparada de la Universidad de Chile, son de las primeras puestas al día de una alerta sensibilidad latinoamericana que abría nuevas vías a la reflexión poética de la época.

Jurista, diplomático y poeta secreto

Jurista de formación, profesor en Washington y París, diplomático entre 1967 y 1973, embajador de Chile en China (un juego de palabras que no se le podía escapar), exiliado durante quince años: estas otras imágenes públicas de Armando Uribe tienen su versión culminante en *Libro negro de la intervención norteamericana en Chile* (1974), traducido a doce idiomas, que es su respuesta política a la hora más infausta de su país, y que le ocasionó la negación de la visa nor-

Armando Uribe:

Reafirmación Poética De la Nada

teamericana; pero también en un relato fragmentario, que está entre la biografía generacional y la sátira de la burguesía local, llamado "Los caballeros de Chile", publicado hasta ahora sólo en francés (traducción de Gérard de Cortanze, Editions de la Différence, 1978). No me parece casual que al volver a su país haya publicado, como para recobrar su palabra, una *Antología de Ezra Pound, Homenaje desde Chile* (Editorial Universitaria, 1995).

Pero hay otro Uribe, el que no tiene imagen, el poeta secreto. Desde su primer libro, *Transiente pálido* (1953), hasta el último, *No hay lugar* (1971), su trabajo se distingue por la fuerza interna con que desnuda y despoja al lenguaje (quevediano y unamuniano, tal vez; nietzscheano y estoico, quizás), así como por la fluidez de su habla inequívocamente suya, atonal y gestual. Y, sin embargo, la poesía de Uribe es más secreta que presente, no sólo porque es inhallable (sus otros dos títulos son *El engañoso laúd* (1956) y *Los obstáculos*, Madrid, Adonais 1961, sino porque está escrita al margen del debate literario y las tendencias dominantes. De modo que la imagen fehaciente de Uribe empieza ahora mismo, cuando sus amigos lo animan a leer en público de su vasta obra inédita y, finalmente, se convence de que hay que transcribir las papeletas y servilletas que ha pergeñado a lo largo del camino. Y entrega, finalmente, un libro como si fuese su primer (y último) libro. Varias compilaciones acompañarán (casi como una flotilla) a este nuevo libro, dando cuenta de sus muchos otros poemas, aforismos y ensayos. Como si empezara de nuevo, en el fervor del recuento y el ajuste de cuentas, el poeta vuelve a salir a la calle, tal vez en pos de su imagen más cierta, aquella que se levanta en la lectura.

"La orgullosa hermana muerte"

En Santiago, a comienzos de julio pasado, fui a escuchar a Armando Uribe en la Sala Shakespeare, un café-teatro del barrio Bellavista. Floridor Pérez me lo presentó, y pude agradecerle su libro sobre Pound. Pocas veces puede uno hacerse cargo de la escasa justicia poética de este mundo. Llevé yo al recital a Carmen Ruiz Barriónuevo, de la Universidad de Salamanca, y a Martha Canfield, de la Universidad de Venecia,

Este año, el poeta se convence de que hay que transcribir las papeletas y servilletas que ha pergeñado a lo largo del camino y entrega un libro como si fuese su primer (y último) libro. "Odio lo que odio, rabio como rabio", es uno de los grandes testimonios de este fin de siglo.

Por Julio Ortega



El tiempo identificado con la muerte, Grabado popular

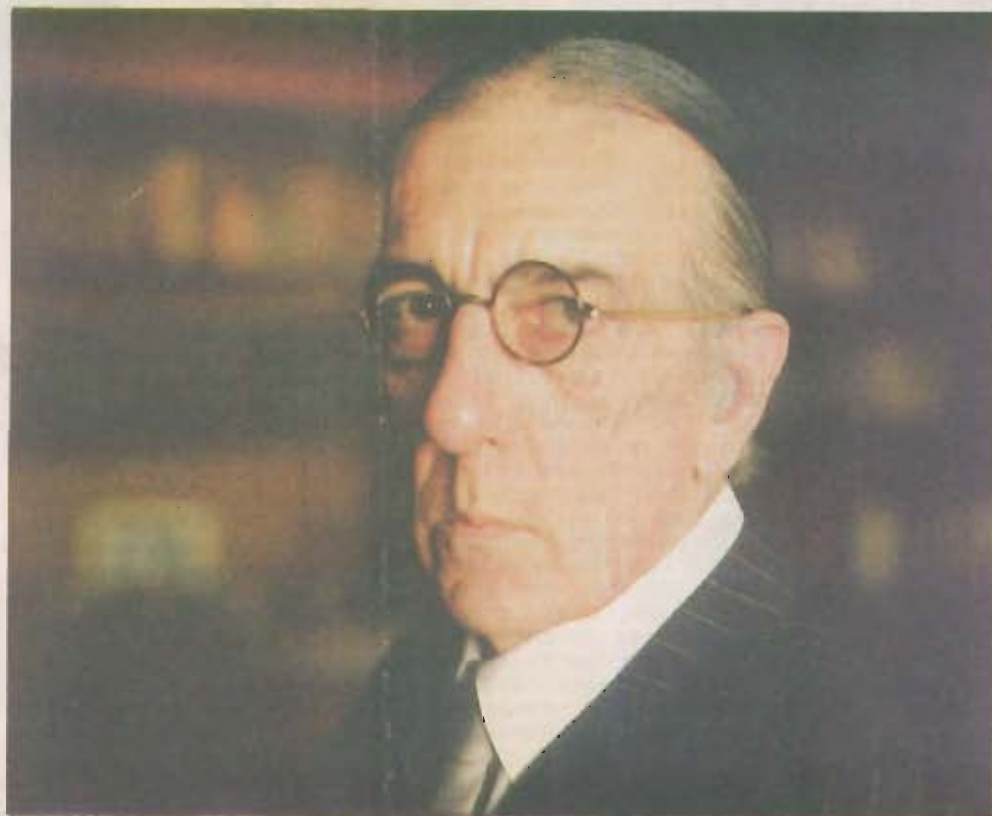
dos grandes lectoras de poesía, que tuvieron esa noche santiaguina su bautizo uribiano; esto es, se dejaron ganar por la voz tronante del canto herido, la iracundia irónica del decir breve, la contrarretórica de una resta radical.

Vive; que no es morir el heroísmo mayor. Es el vivir con las heridas, toda la vida y más todas las vidas sangrando cada día en el abismo y podría seguir pero es lo mismo.

Y, sin embargo, el poeta prosigue. A regañadientes y crispado, pero a la vez urgido por la agonía del propio sujeto en la tempestad del lenguaje, que es más grande que lo real, pero donde lo real puede ser confrontado y recortado, en una economía sucinta y a la vez sofisticada, hecha en la permanente elipsis,



José Guadalupe Posada. Calaveras ciclistas.



El poeta Armando Uribe Arce, en febrero de 1998



José Guadalupe Posada. Calavera catrina.

de esa mirada feroz escribe el poeta, o describe; porque el lenguaje, aunque nos permita aferrarnos a cada verso como a un borde final salvador, no da para tanto. El lenguaje, más bien, es capaz de producir el silencio que se cierra entre las palabras, acallándolas.

Odio lo que odio, rabio como rabio (Santiago, Editorial Universitaria, 1998), es uno de los grandes testimonios de este fin de siglo. Podría casi ser su respuesta, una suerte de Altazor, puesto al revés: un "Bajazor", que indaga por el inframundo perezoso. Pero también una "Cuarta residencia", la que en lugar del lenguaje de los sentidos saciados vacía la casa del lenguaje (ese museo de Punta Arenas, de gusto dudoso) con su radical carencia de sentido. Si ya Nicanor Parra había demostrado el sinsentido de los nombres de la muerte, como si hiciera hablar a la calavera de Yorik; Uribe decide que no hay más nada que preguntarle a la pobre calavera. Como los libros, el cuerpo "está mal encuadrado y amarillea, roído por las ratas que operan en lo oscuro, y que ha sido leído demasiado".

La calavera podría leer, en cambio, el fin del mundo en el lenguaje:

No leeré otros libros
ni los releeré una vez leídos.
Me hace falta morir para leer
con cuencas huecas el agua de lluvia
perpetua que rezuma el colofón.

En lugar de la flor florecida en el poema huidobriniano, un hueso es aquí pulido. En lugar de la lluvia sureña y permisible, que da cuerda al canto nerudiano; se trata aquí de una lluvia ilegible. En lugar del prólogo de los poetas vivos, resuena aquí el eco final de los poetas que vuelven la página.

Una nota abre este libro con una clara invitación a su ceremonia: "Este libro es como si fuera póstumo". Se refiere el poeta a que incluye poemas de 1948 y de 1997, reunidos seguramente por las variaciones del único tema, el funerario. Pero se refiere también a que su obra inédita se le ha vuelto posterior a su vida actual, impresa ahora como la de otro. Está él vivo aquí en la letra herida, pero se sabe extraño de la actualidad, que cuestiona desde su lección de caducidad.

Y prosigue:
"Es como si. Que en paz no descansemos. Son trozos de un espejo quebrado en más de mil partes. Quedaron unas ciento cincuenta hechas pedazos irregulares

simos y montones de polvo cortante de vidrio molido. Demolición de lo humano. El espejo, que ya no hay, habría contenido una Presencia única pero vestida de Carencia con azogue. No más imágenes. El libro dice No más y nada y nadie. Basta ya. La muerte gesticula. La poesía se arranca los cabellos a puñadas. La rabia levanta al cielo su garrote. El odio se come las uñas de raíz..."

Escrito desde la perspectiva de la muerte, dando a lo vivo por perdido, el poeta corrige la tradición romántica y su última versión moderna, el surrealismo, en su centro: en lugar de contradecir a la muerte, la reafirma en todos sus poderes. Claro que la muerte no requiere de mayor propaganda, pero el poeta le reconoce sus artes para hacerse, desde ella, de una "crítica de la vida", según la fórmula inglesa. La muerte (acobina más que isabelina) es inexorable y lacónica. Dice, "Hoy día yo, mañana tú", en lugar de decir "El resto es silencio". La muerte es un mecanismo de matanza, y empieza por ahogar a las palabras.

Papeluchos arrugados

Mallarmé se había propuesto escribir como si estuviese muerto y Flaubert como si lo escrito lo sustituyera. La impersonalidad que buscaban está en el exceso de la página, equivalente a un cielo estelar, para el primero, donde "las otras estrellas" no son otra cosa que la tipografía; para el segundo, más bien, la página estaba por hacerse, dentro de su espejo, en el laberinto de la escritura, más completa que lo real. En esa lección (convocada por Pound cuando cree encontrar en la línea clara y dura de Flaubert el principio de una nueva objetividad), Armando Uribe asume la escritura como un "exceso de nada" (Bataille), esto es, como la radicalidad antagonista donde la promesa de absoluto se trama en el furor nihilista de la muerte sin paliativos. Así, su poesía emerge como el residuo quemado de lo antedicho, del parpadeo de la mirada agonista, de la voz claveteada. Su palabra acontece como resta extrema, contra la poesía que suma (glosa o anota) un mundo casual y repetido. La página en blanco, en manos de Uribe, es un papelucho arrugado, un retazo suelto, un pie de página, el borde o margen de un libro (de una idea del libro) perdido. Ya Nicanor Parra se había burlado de "los

drogadictos de la página en blanco".

Este curso de subtracciones, este escribir hacia atrás, deshaciendo camino al desandar, sólo podría cumplirse (o incumplirse) como una operación poética radical. Pero no sólo evoca a los gestos fundadores de Mallarmé (cuyo salón de biendeir Uribe escandaliza con su letanía de maldecir); también convoca a Lautréamont, al historicismo feroz del poeta más insolente (llamarlo maldito es una tontería de manuales), aquel que empieza acusando a su lector de cobarde (Bataille, otra vez, acusaría a sus ex camaradas surrealistas de refugiarse en el lirismo, "tierra de cobardes"; ese lirismo "baboso" que espantaba al latinista Pound). Pero no es que Uribe venga de estos maníacos reclusos que toman a la página de sus libros por el cielo estelar (Mallarmé) o por la ciénaga ponzoñosa (Lautréamont), sino que su poesía (el papelucho en el bolsillo) nos exige salir del libro gratificante (de la lectura hedonista de los entretenidos), y rehacer el camino de los extremos (nocturno o funéreo), la ruta contraria de los extremados.

En ese camino, y aunque todos los caminos den al cementerio, uno se encuentra con Villon, peregrino del discurso elemental ("¿Qué fue la domus áurea de ese palacio?"; pregunta Uribe). Pero también con Valdés Leal y su barroco funerario, que pinta los trabajos de la muerte literal para acabar con las vanidades de la fantasía humana. Valdés Leal levantó la iconografía triunfal de la descomposición del cuerpo, aunque en su caso la profinidad espectacular se hace sospechosa de deleite moral, con lo cual no hay "exceso de nada" sino letanía ejemplar. En cualquier caso, desde la poesía epigramática latina, el romance, la copia 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 al archivo de la tradición con su voz rispida, con su ceniza lustral.

Empieza, por eso, dirigiendo su sarcasmo contra sí mismo, y lo hace de modo sumario, entre antítesis y demostraciones, deductivas y lapidariamente. Su escritura tiene el arrebatado de la inmediatez, la temperatura emocional reactiva, pero a la vez el análisis incisivo y el humor mordiente. Si la muerte en la poesía chilena había sido mirada de frente por Nicanor Parra (conjurada por la brava ironía y el tierno absurdo), y por Enrique Lihn (documentando su feroz progreso); Uribe, por su lado, la cita a un diálogo donde el tú es el sujeto dramático en el espejo de verdad con que lo confronta el lenguaje. De allí el habla expresionista (*"La muerte en silla de ruedas/lleándola yo despacio"*); el gesto autoderogativo (*"fui concebido muerto"*); y el estremecimiento del lenguaje en la mortalidad común (*"La sola idea de la muerte de alguien no diré quién es, quién era... me desnuda o descuerra"*). Este temeror recorre el libro (no sin llanto y horror cierto) con su desasimiento, desasosiego y melancolía. El lenguaje se borra en ese cruzar doliente del desierto: *"Con la edad no tiene nombre nada"*.

"Odio que odio rabio como rabio /desdén desdén desdén desdén desdén", sentencia el poeta, porque frente a la vulnerabilidad de lo vivo y la ilegibilidad de la muerte, sólo nos quedan las pocas palabras de la imprecación: "desdén" (como el "never more" de Poe o el "yo no sé" de Vallejo) es aquí un des-dén: dar menos y desdecir. Un "den" que nos dan quitándonos el don. Porque perdida la gracia de recibir y el bien de donar ("Nacer vivir morir no me lo dan") sólo queda decir "amen amen". El desdeseño, después de todo, es el deseo sin otra dádiva que las palabras (cada vez más pocas), que son "ruinas", y que siendo capaces de decirlo todo ("Con la letra redonda del niño que aprende") enmudecen, al final, habiendo sido leídas por los ojos de la muerte. Aquel que muere nos abandona con/al desdén, des-decidos.

El "heroísmo mayor" sería, entonces, vivir "en las cenizas", allí donde se levanta una música discordante (un chirrido). "Y ese ruido es lo que llamo poesía", sentencia. El exceso de nada es también, con menos fe en el lenguaje, este ruido funebre donde la voz y la paletada se restan una a otra.

Desde su Chile de cuerpos desaparecidos, de cuerpos quemados, de cuerpos muertos y aún sin nombre, de muertes cercanas y ajenas que se han vuelto propias, Armando Uribe nos confronta con su entretener cénico. Este libro conmovedor está hecho con la verdad entrañable que la poesía aún es capaz de dejarnos en las manos como un poco de fuego salvado de las cenizas.

Julio Ortega es peruano, profesor de la Brown University. (Rhode Island, EE.UU.)