

ARMANDO URIBE. PALABRA Y SILENCIO¹

Ana María Cuneo M.

Universidad de Chile

Recorrer el contexto crítico que acompaña la producción lírica de Armando Uribe permite ver algunas coincidencias de interés. En lo que se refiere a la forma de expresión, el carácter breve de sus poemas, epigramáticos al modo de los poetas latinos, y el uso del juego de palabras. Estos caracteres han sido, incluso, objeto de crítica negativa en el sentido de que surgen de “cierta facilidad para entusiasmarse con juegos de palabras, con afinidades lexicográficas tal vez superficiales. Y también un exceso en la brevedad y contención, un rigor que elimina vetas de expresión quizá valiosa y decidoras, hasta bordear los límites del silencio”².

Respecto de lo dicho en los textos, se vislumbra la presencia del problema existencial frente a la identidad propia y su relación con lo divino. El yo se asume como un ser creatura cuyo existir depende de un Ser Supremo, Dios.

No discrepo, en general, de estos comentarios, pero me pregunto: ¿no es precisamente la forma breve, la palabra como juego, la más adecuada semiotización del sentido?

Mi estudio se centrará, por tanto, en el análisis cuidadoso de la forma de construcción de estos poemas para enfrentarla al sentido y, así, descubrir la profunda adecuación de medios y fines.

El corpus elegido son los poemas de *Por ser vos quien sois*, publicado en 1989, un libro que es precedido por 18 años de silencio en la

¹Los primeros poemas del autor se editaron en *Antología del Joven Laurel*, Academia Literaria del Saint George's College, Santiago, 1953. *Transeúnte pálido*. Santiago, Edics., del Joven Laurel, 1954; *El engañoso laúd*. Santiago, Edics., del Joven Laurel, 1956; *Los obstáculos*. Madrid, Adonais, 1960; *Los veinte años*. AUCH N° 133, 1965; *No hay lugar*. Santiago, Edit. Universitaria, 1971; *Por ser vos quien sois*. Santiago, Edit. Universitaria, 1989.

²Ignacio Valente, Armando Uribe “No hay lugar”. *El Mercurio* 14-III-71, Santiago.

producción lírica del autor. Comprende textos escritos entre 1973 y 1988 y recoge sólo la cuarta parte de lo creado entre esas fechas³.

El título del libro es un versículo de una antigua oración⁴ que los cristianos rezaban durante el sacramento de la penitencia, en el momento en que el sacerdote pronunciaba la fórmula ritual de la absolución. Plegaria plenamente en uso en la época de la niñez y adolescencia del autor. En las palabras de la oración, atraídas al texto, el hombre se reconoce como pecador y afirma su deseo de conversión frente a un Dios que lo creó y a un Jesucristo que es "Dios y hombre verdadero". Pienso que el contexto total del libro no admite la lectura opuesta, en la que el "vos" aludiría en forma coloquial a un Dios "tratado con familiaridad irreverente por un pecador más enojado que arrepentido"⁵. De hecho, uno de los centros semánticos de unidad del libro, es la idea de un Dios frente al cual el hablante es creatura y que, participando de la naturaleza humana, sufre también sus angustias y puede, por ello, ser tratado con familiaridad e incluso conmiseración: "el hijo te gritaba/ Por qué lo abandonabas abba abba" (p. 15)⁶.

El título del libro se despliega en texto, en un breve poema (penúltimo del libro) de igual nombre:

*Por ser Vos quien sois
y no ser yo quien es
ya no sé adonde voy
(llévame de un vez) (p. 60)*

Texto del cual destaco la mayúscula de "Vos", mayúscula ausente en el título del libro. Al final del recorrido, la aceptación del hecho de ser un alguien que no es un ser en sí, ser un alguien cuyo ser se da como relación con el que verdaderamente ES. Ser creado, dependiente, pero

³Ana María Larraín, Entrevista: "La Poesía es Cosa de Vida o Muerte". *El Mercurio*, Santiago, 5 de noviembre de 1989.

⁴El texto de la oración es el siguiente: "Señor mío Jesucristo, Dios y hombre verdadero, Creador Padre y Redentor mío, por ser Vos quien sois, y porque os amo sobre todas las cosas, me pesa de todo corazón haberos ofendido. Propongo firmemente nunca más pecar. Apartarme de todas las ocasiones de ofenderos. Confesarme y cumplir la penitencia que me fuera impuesta. Ofrezco, oh Señor, mi vida obras y trabajos en reparación de todos mis pecados. Así como os suplico, así confío en vuestra divina bondad y misericordia infinita. Me perdonaréis por los méritos de vuestra preciosísima sangre y me daréis gracias para enmendarme y perseverar en vuestro santo servicio, hasta el fin de mi vida. Amén".

⁵Ignacio Valente, "Uribe el Sentenciado Sentencioso". *El Mercurio*, 5 de noviembre de 1989.

⁶"Abba" es en arameo el nombre cariñoso que se da al padre. Algo así como papito.

que puede ser salvado de su indigencia, de su no saber el sentido: “(llévame de una vez)”. Afirmación coloquial que apunta a apurar la resolución de la angustia existencial. Sin conocer exactamente el destino final, se pide que ello ocurra de una vez por todas.

El conjunto total de los poemas, como veremos más adelante, es la búsqueda, el deseo de instalarse en el ser y el reconocimiento de que dicha cualidad corresponde sólo al ser divino. Desde esta perspectiva, “Por ser vos quien sois” responde a un intertexto pluralmente actualizado en el libro: el episodio bíblico de Moisés, la zarza ardiente, un Yahveh-Dios que se define como “yo soy el que soy”⁷. El escritor en una entrevista posterior a la publicación de la obra afirma: “Frente a quien es, uno solamente está”⁸.

Ya la primera lectura de los poemas de *Por ser vos quien sois* de Armando Uribe, hace manifiesto dos procedimientos insistentemente presentes en la construcción de dichos textos: la reiteración de palabras fónicamente idénticas o similares con significado igual o diferente y el recurso de la intertextualidad.

I. Respecto de la repetición de palabras se puede encontrar la base teórica necesaria en estudios de estilística estructural y en la retórica clásica. Ya la definición de estilo que da Riffaterre muestra su conexión con el fenómeno que me preocupa: “estilo es el realce que impone determinados momentos de la secuencia verbal a la atención del lector, de modo que éste no puede omitirlos sin mutilar el texto y no puede descifrarlos sin hallar que son significativos y característicos”⁹. La existencia de estos hechos de estilo se funda, según el autor, en que el escritor no posee medios extralingüísticos, como la entonación o los gestos, y debe en consecuencia sustituirlos por “procedimientos de insistencia”. Esto significa que el escritor ha de manipular su material para ser adecuadamente comprendido. No cabe duda que la reiteración de palabras cercanas en un texto constituyen un hecho de estilo. Ya la Retórica clásica se preocupó largamente de ella.

En el libro de Uribe el procedimiento de repetición de palabras se da bajo varias formas que la *Retórica a Herennio* y Quintiliano detectaron, clasificaron en subespecies y nominaron. Fundamentalmente surgen la *traductio*, la simple repetición de palabra, la paranomasia, la anáfora, la *commutatio* y la rima. Si bien la rima normalmente reitera sólo fonemas, hay también la homorrima y en *Por ser vos...*, la repetición de fonemas

⁷Éxodo, 3, 14.

⁸Ana María Larraín, Ob. cit.

⁹Michael Riffaterre, *Ensayo de estilística estructural*. Barcelona. Seix Barral, 1976, p. 39.

que en sí constituyen palabras con sentido. Procedimientos retóricos a los que se debe agregar la calidad de epigramáticos de estos textos. Fenómeno que apunta también a una máxima concentración desde el punto de vista material y que, al semiotizarse en los textos, paralelamente da cuenta de la concentración máxima del sentido.

a) La *traductio* aparece descrita en la Retórica LIV y en Quintiliano 9, 3, 69. La *traductio* “consiste en la repetición *cum virtute* de la misma palabra, comprende también la repetición de un cuerpo fonético igual sólo en apariencia con un significado totalmente diferente”¹⁰.

En el poema que abre el libro:

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

Desde el aspecto fónico, la misma palabra, pero semánticamente en el contexto, una palabra diferente. “Apenas” del verbo apenar y “apenas” adverbio que disminuye la capacidad de ser del receptor inscrito en el texto. La repetición tan próxima hace confuso el significado y nos obliga a volver atrás sobre el mensaje, nos mueve a la relectura del texto. La ambigüedad se intensifica en el contexto y en este poema no es posible definir con certeza el o los sujetos de la enunciación.

En el poema 2, sección I¹¹, “Dios si Tú no eres siervo ni amo te amo” (p. 15). “Amo” sustantivo opuesto a siervo y “amo” forma verbal del verbo amar. I, 5: “Si no sé quién es Quién me *cuento un cuento*”. Precedidos en el verso 2 por “De tu esqueleto cada hueso *cuento*” (p. 16).

I, 9: Poema brevísimo, constituido por un solo dístico:

“El Soy Quién Soy es Él
Yo no soy más que yo” (p. 17)

I, 12: “Soy odre viejo y se han tomado el *vino*
que tuve cuando joven. Pura *borra*
me dejan pero ven Señor y *borra*
mi podredumbre, Niño Dios”. No *vino* (p. 18)

I, 16: “¿Es una *Virgen* la *Virgen*...?” (p. 20)

II, 9: “Como el paciente Job pero sin tejo

¹⁰Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1967, p. 129 y ss.

¹¹En adelante citaré el poema con un número e indicaré la sección, subrayando las palabras que constituyen la figura. Por otra parte, seleccionaré sólo algunos ejemplos de los muchos posibles.

y antes de haber perdido mi *rebaño*
me rasco y me *rebaño*" (p. 26)

III, 9: "Tuve sed y me diste de beber
Sed de vino y me diste para *vino*
Me emborraché y la policía *vino*
Estuve preso y tú me fuiste a ver" (p. 37)

Poema en que se produce la acumulación de las marcas textuales predominantes en este libro: la *traductio*, repetición y la intertextualidad.

IV, 21: "Si no eres niño será triste
Si eres, sabrás quién es Quién es" (p. 49)

IV, 24: "*Mediocre* es la palabra del *mediocre*" (p. 51)

IV, 26: "sois del *mundo* y yo soy del otro *mundo*" (p. 51)

b) La repetición de palabras (*distinctio*) es también un procedimiento recurrente en el libro. La palabra mantiene su identidad fónica y su significado. Llama la atención sobre sí, operando una detención en el transcurso y una intensificación en el significado. En la primera posición la significación es normal, en la segunda, enfática y exhaustiva¹².

II, 2: "*Acúsome*, padre, *acúsome*" (p. 23). Enunciado que se refiere a una fórmula coloquial usada al inicio del rito de la confesión. Fórmula cuajada propia del lenguaje infantil y popular, vigente en los años cuarenta del presente siglo en Chile.

II, 6: "*Oh noche oscura oh noche* más que larga" (p. 25)

III, 2: "*Como cristos*, no más que *como cristos*
Como cristos, no menos" (p. 35)

III, 5: "*No es necesario*, Dios, *no es necesario*" (p. 36)

IV, 15: "*¡Hasta cuándo! hasta cuando ¿hasta cuándo?*" (p. 47)

IV, 19: "*¡Dime lo que hice! Dime, di lo que hice*" (p. 49)

V, 4: "*¿Quieres que muera para que no muera?*" (p. 57), etcétera.

c) La *paranomasia* o *annominatio*¹³ es la semejanza de sonido en dos palabras diferentes o en dos grupos de palabras. La semejanza de sonido produce una acumulación de los diversos sentidos de las pala-

¹²Cfr. Lausberg, ob. cit. Tomo II, pp. 130 a 132. Figura denominada "Distinctio" por la retórica clásica.

¹³Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1954, p. 181. También: Marco Tulio Cicerón, *Retórica a C. Herennio*. Madrid, Biblioteca Clásica, 1913.

bras, aunándolos e intensificándolos. La carencia de variación lexical produce en el acto de recepción la impresión de un texto que se abrevia, que elige una forma de negación de la expansión discursiva y que subrayando un significado lo acerca al silencio. El ejemplo más corriente en la retórica corresponde a la presencia de complementos directos en verbos propiamente intransitivos. Por ejemplo: soñar un sueño.

En los poemas de *Por ser vos quien...* se unen corrientemente paranomasia, repetición de palabras y *traductio*.

- I, 3: "Padre de piedra" (...) "Mala la piedra" (p. 15)
 I, 5: "la mala fe me tienta y yo la tiento (toco)" (p. 16)
 I, 7: "Viva el Dios vivo" (p. 17)

I, 8: Es un poema de un solo verso que es actualización textual de una fórmula preexistente en la devoción cristina. Una forma de repetición denominada jaculatoria.

- "Haz que yo *quiera* que hagas lo que *quieras*" (p. 17)
 I, 10: "El proceso es saber que uno es *indigno*
 ir conociendo nuestra *indignidad*" (p. 18)

I, 14: El título del libro bíblico *Cantar de los Cantares*, que contiene en sí una paranomasia, se despliega en un texto cuyos modelos lingüísticos son la palabra "amor" y "cantar", ambas expresión de la síntesis del sentido del texto de la Biblia.

- "Como lectura-epístola del veintiuno
 de Diciembre un fragmento del *Cantar*
 de los *Cantares*. Nunca oí *cantar*
 ese *canto* de *amor* y no de ayuno
 tan *amoroso* que no habrá ninguno
 que oyéndolo *cantar* no quiera *amar*" (p. 19)
- I, 16: "¿Es una Virgen la Virgen o es una
 vegetación musgosa del *cerebro*
 de mártires y santos? La *celebro*" (p. 20)
- II, 3: ahórrame las *cuerdas* / de la huasca de *cuero*
 me haces *arar* por el suelo del *ara*" (p. 23)
- II, 4: "si acaso en *trance* me quedo *transido*" (p. 24)
- II, 6: "Érase que se *Era* yo en mis *eras*" (p. 25)
- II, 17: "Dios no exilia / del cielo en *alas* y *olas*" (p. 30)
- III, 13: "Si no *crees* en Dios, Dios *cree* en ti
 Si te olvidas de Dios, se enamora de ti" (p. 38)

IV, 2: Se unen anáfora y paranomasia en

“Betel donde consulta el hombre a Dios,
Betel donde del oro hacen *becerro*
Soy cuidador de higueras en el *cerro*” (p. 43), etcétera.

IV, 11: “que se *arrastra* y nosotros a su *rastra*” (p. 46)

IV, 16: “Es el *suicidio sucio* el día a día” (p. 48)

d) La anáfora. Es “la repetición intermitente del comienzo de un miembro o de un inciso”¹⁴. Cicerón la denominó repetición y dice que “consiste en empezar por la misma palabra, hablando de cosas semejantes o diversas”¹⁵:

II, 7: “No hay ángeles, no hay Virgen
no hay San José, no hay niño.
No...” (p. 25)

III, 3: “Como cristos, no más que como cristos.
Como cristos no menos” (p. 35)

III, 11: “A Cristo lo torturan los romanos
A Cristo lo torturan los judíos
A Cristo lo torturo con mis manos” (p. 38)

IV, 3: “Betel donde consultaba el hombre a Dios,
Betel donde del oro hacen *Becerro*” (p. 43)

IV, 14: “Hacia Dios va mi voz: yo le grito
Hacia Dios va mi voz: y me oye Dios” (p. 47)

IV, 18: “Ten piedad de mi estupidez
Ten piedad de mi aburrimiento.
Ten piedad de lo que te miento.
Tenle piedad a lo que NO ES” (p. 48), etcétera.

IV, 28: “Viene un gusano viejo que me aterra,
Viene la mosca, ojalá que me coma
y vengo yo...” (p. 52)

V, 4: “Llena de gente pero tan desierta.
Llena de gente sin formas, incierta.
Llena de gentes hace tiempo muertas” (p. 57)

e) *Conmutación*: “En la conmutación se colocan dos sentencias, entre sí discrepantes, de suerte que la segunda nazca de la primera, o sea, contraria a la primera”¹⁶:

I, 6: “...se me pone

¹⁴Kayser, Ob. cit., pp. 190 ss.

¹⁵Cicerón, Ob. cit., p. 175.

¹⁶Cicerón, Ob. cit., p. 188. Registrada por Lausberg, ob. cit., pp. 217 y ss.

que hay Dios y estoy bajo su manto
¿no hay Dios porque son falsas mis razones?” (p. 17)

I, 7: “Puesto que uno está vivo hay Dios. Pues muere
Dios hay, y todo es prueba de lo mismo” (p. 17)

I, 9: “El Soy quien Soy es Él.
Yo no soy más que yo” (p. 17), etcétera.

II, 15: “No sé quién eres y no sé quién soy” (p. 29)

III, 13: “Si no crees en Dios, Dios cree en ti
Si te olvidas de Dios, se enamora de ti” (p. 38)

f) *La rima*. Pese a adoptar las más variadas combinaciones en cuanto a cantidad, timbre y disposición, la rima es en cada caso concreto un fenómeno operador del sentido, sea en similaridad, sea en disyunción. Como resultado produce la vuelta sobre sí, la circularidad, esto es, concentración del texto y no expansión de él. En muchas ocasiones sobre el fenómeno rima convergen *paratactio* y *paranomasia*, lo cual sin duda intensifica la densidad del sentido en poemas de suyo tan breves.

Así confluyen: a) rima homorrima y *paratactio* en

p. 18: vino (sustantivo) vino (verbo)

p. 26: rebaño (sustantivo) rebaño (verbo), etcétera.

p. 45: sol sol

p. 57: infinito infinito

p. 61: tiempo tiempos

b) Rima y paranomasia en

p. 20: cerebro - cerebro

p. 20: quiebro - ebrio

p. 29: excusa - acusa

p. 28: lacra - arca - raca, etcétera

c) Rima de dos palabras, en las cuales una repite parcialmente en el sonido a otra, igualándolas y acercándolas pese a la diferencia semántica a que cada una apunta como lexema independiente.

Así, palabra-labra (p. 15), fenómeno que instaura una indiscutible aproximación semántica y que a nivel de texto concreto acentúa la parvedad del decir.

Otros ejemplos:

ando-hablándote (p. 17)

cara-ara (p. 23)

hermano-mano (p. 26)

leche-eche (p. 27)

empeoro-oro (p. 27)

aguarda-guarda (p. 27)

sed-merced (p. 27)
 vejez-es-pies
 soy-hoy (p. 29)
 vida-olvida (p. 29)
 locura-cura (p. 35)
 oye-holle-hoyo (p. 43)
 Becerro-cerro (p. 43)
 hollen-hoyo-oyen (p. 47)
 escapa-apa (p. 51)
 mediocre-ocre (p. 51)
 trofeos-feos (p. 53), etcétera.
 es-vez (p. 60)

II. *La intertextualidad*. Entiendo por intertextualidad el procedimiento poético que consiste en la inclusión de discursos ajenos (históricos, literarios, científicos, del habla coloquial, clichés, etc.) en un texto determinado. La intertextualidad no es mera alusión o cita, sino que incorpora un discurso perteneciente a otra situación comunicativa, integrándose con él y fundando una nueva realidad discursiva. La asimilación puede ser más o menos honda: el sentido puede ser conservado, alterado e incluso contradicho en el nuevo contexto. Puede, por otra parte, haber o no rastros materiales que lo individualicen como intertexto (comillas, cursivas, subrayado, etc.).

Pienso que la consecuencia más interesante del uso de este procedimiento es que exige del lector una participación doblemente activa en el desciframiento. El lector no se limita a recibir un texto, sino que debe reconocer en él los elementos que provienen de la tradición cultural activada. Es en el lector que se va a producir el dinamismo de la relación potenciada por el discurso. El juego de tradición y cambio debe ser actualizado no sólo en el espacio de la escritura, sino fundamentalmente en el de la percepción lectora. La obra se presenta como no concluida y el sentido otorgado en cada caso puede diferir según las condiciones de la subjetividad cognitiva del receptor. Los entrecruzamientos textuales instalan el texto si no en una polisemia absoluta, por lo menos en una ambivalencia que puede ser mayor que la que presentan otras formas de textos poéticos.

Julia Kristeva¹⁷ afirma que la intertextualidad es

¹⁷Julia Kristeva, "Poésie et négativité. *L'Homme* 2 (VIII) citado por Roberto Hozven, *El estructuralismo literario*. Santiago de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, 1979. Un marco teórico más desarrollado, en mi artículo "Huerfanías de Jaime Quezada". En: *Revista Chilena de Literatura* N° 33, 1989, pp. 71 a 85.

“una noción que nos indica la forma en que un texto lee a la historia y se inserta en ella. Llamamos intertextualidad a la interacción de textos que se produce en el interior de un solo texto. Según esto, el lenguaje poético aparece como un diálogo de textos: toda secuencia está doblemente orientada, hacia un acto de reminiscencia (evocación de otro texto) y hacia un acto de *sumación*, como diría Mallarmé”.

Los intertextos más reiterados en los poemas de Armando Uribe pertenecen a la tradición cristiana occidental, especialmente a la escritura bíblica. Intertextualidad coherente con la pregunta por el destino del propio yo y la posibilidad de la trascendencia, pregunta central en este libro.

En *Por ser vos...* el número de intertextos es enorme, si se tiene en cuenta la brevedad y carácter epigramático de los poemas. Destacaré sólo algunos casos: “por qué lo abandonabas abba abba” (p. 15), texto en que confluyen el “¡Abbá, Padre! todo es posible para ti; Aparta de mí esta copa...” (Mc. 14,36) y “Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?” (Mt. 27,46). Confluencia de dos textos pertenecientes a situaciones espacial y temporalmente diversas, unidos en cuanto expresan dos momentos dolorosos en grado máximo de aquel que, en la fe cristiana, se entregara a la muerte para la salvación del hombre. Lo notable es que la frase de Cristo es también un intertexto preexistente que no se deja ver como tal: el de las palabras de David que se queja en su tribulación (Salmo 22,1). En el transcurso temporal, las palabras conservadas por la tradición cultural se van intensificando en el sentido. En el poema es el sujeto de la enunciación quien reclama al Padre por el dolor del hijo que sufre: “Yo soy el eco, tú eres la palabra” (p. 15). En el hombre resuena y se reitera la situación del Cristo sufriente. La fórmula se repite en los poemas III, 15 y 16, marcadas con ternura en el primero y con blasfemo sarcasmo en el segundo. También en IV, 10 y 12. El intertexto bíblico traído al texto del poema pertenece en forma inmediata a palabras dichas por Cristo durante la Pasión y que la tradición ha recogido bajo la denominación de “Las Siete Palabras”.

Armando Uribe dice que “el libro está ‘hecho’ sobre dos líneas. Una de ellas es Job (—donde aparece el demonio más que en ninguna otra parte de la Biblia— y la otra, las Siete Palabras (pronunciadas por Cristo en la Cruz)”¹⁸. Esta tradición genera

“Señor, perdóname porque yo sé
lo que hago y lo que no hago” (p. 27)

Transformación con sentido opuesto de la formulación:

¹⁸A.M. Larraín, Ob. cit.

“Padre, perdónales porque no saben lo que hacen” (Lc. 23,34)

El mismo origen puede atribuirse a “tengo sed” (II, 12), sólo que en el contexto se entrecruza con el “tuve sed y no me diste de beber”, en que Cristo anuncia el Juicio Final (Mt. 25,41-46).

Espejeando una situación semejante, Job es una presencia central en el libro total y explícitamente aludida en I, 4; II, 9 y IV, 25. Como alusiones:

“yo sé mi derecho a lo Job el que a gritos
se queja de todo al Señor verdadero” (p. 16)

“Cuando Job se levanta hecho un San Lázaro
de su cajón de tierra y con los brazos
clama al cielo” (p. 51)

Y en un intertexto propiamente tal:

“Como al paciente Job pero sin tejo
y antes de haber perdido mi rebaño
me rasco y me rebaño” (p. 26)

En Job 1,16 se dice: “Cayó del cielo el fuego de Dios, que quemó las ovejas y pastores hasta consumirlos”; y en 2,8 “Job tomó una tejoleta para rascarse y fue a sentarse entre la basura”.

Otra línea intertextual que rige el despliegue de los textos es el episodio de Moisés y la zarza que ardiendo no se consumía. Moisés pregunta a Dios cuál es su nombre, a lo que Dios contesta: “yo soy el que soy” (Éxodo, Cap. 3,14). Esta fórmula se reitera constantemente en el libro, estableciendo la tensión entre la plenitud del Ser divino y la indigencia de ser del yo que enuncia el discurso: “Frente a quien es uno solamente está”¹⁹.

Así en I, 4:

“Tú quién eres quién es
(...)
Tú zarza que ardes, yo no soy Moisés.
Si no sé quién es Quién me cuento un cuento
(...)
¡Tú quién eres quién es!” (p. 16)

La transformación de la fórmula funda el poema I, 9:

“El Soy Quién Soy es Él
Yo no soy más que yo” (p. 17)

¹⁹A.M. Larraín, Ob. cit.

De la entidad divina proviene la posibilidad para el hombre de conocerse, de saber:

“quién soy cuando haya muerto
(...)

mejor dime quién soy antes que muera” (p. 24)

y también la posibilidad de saber lo que hago, de llegar a ser plenamente, de tener una real entidad: I, 12; IV, 14; VI, 21; V, 15.

También los intertextos relacionados con aseveraciones del episodio de Tomás, el apóstol que duda de la resurrección de Cristo, “si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré”. Se presenta Jesús, le permite comprobar sus dudas y le dice: “Porque me has visto has creído. / Dichosos los que no han visto y han creído” (Juan 20, 24-29). Y en *Por ser vos...*

“Metó mano en tus manos y en tus pies.
Y tu costado, bajo la costilla,
la mala fe me tienta y yo lo tiento.
Yo de Tomás tal palo tal astilla
(...)
Feliz si crees tú que no me ves” (p. 16)

El último verso simula ser cita textual por las comillas, pero sólo es una alteración de la afirmación bíblica y conlleva un cambio de sentido. El poema anuncia que el yo no es Moisés frente a la zarza, que es Tomás en las dudas, sin embargo, receptor de un mensaje divino. Que es uno de aquellos que no habiendo visto pueden creer, por tanto un dichoso. Dice el texto del poema:

“Dichoso el que no escruta con sus dedos
las heridas de Cristo y cree haberlas tocado sin haber
tocado sin haberlas visto. De ojos
su corazón se llena y de alas su alma” (p. 39)

A la esperanza propuesta por el texto bíblico se enfrenta la desesperanza del de Uribe. Del mismo modo en

“Ni Salomón ni David en su gloria
fueron más que un montón de polvo fétido” (p. 18),

texto que proviene de “Observad los lirios del campo como crecen; no se fatigan ni hilan. Pero yo os digo que ni Salomón en toda su gloria, se vistió como uno de ellos” (Mt. 6, 28-29).

Los textos: “Tengo hambre, siento frío, tengo sed” (p. 27)

“Tuve sed y me diste de beber
sed de vino y me diste vino” (p. 37)

“Tuve hambre y no me diste de comer.
Sed. No me diste de beber
Estuve solo y no me fuiste a ver
¿Y ahora que estoy muerto me quieres convencer?” (p. 39)

se contactan con el anuncio del Juicio Final hecho por Cristo antes de la Pasión. En la comparación con el texto bíblico surgen diferencias que se constituyen así en marcas textuales de gran interés para el análisis y, también, la posibilidad de sustentar una hipótesis de sentido total para el libro. El texto bíblico dice:

“Y el Rey les dirá: En verdad os digo que cuanto hicisteis a uno de estos hermanos... Apartaos de mí malditos, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles. Porque tuve hambre y no me disteis de comer; tuve sed, y no me disteis de beber; era forastero, y no me acogisteis, estaba desnudo y no me vestisteis; enfermo y en la cárcel y, no me visitasteis”... (Mt. 25, 41-46).

En el primer enunciado la enumeración de las fórmulas de aquello de que carece el ser y la supresión de las afirmaciones de amonestación atribuidas al Rey en el texto bíblico, producen en el poema una acumulación del estado de carencia del sujeto que enuncia.

En el segundo, la fórmula bíblica se altera siendo denegada en el sentido. Surge lo coloquial en el hecho de que la sed no es de agua, sino de vino. En la apretada fórmula lingüística que no despliega detalle contextual alguno, se filtran muchos posibles: efectivamente en la costumbre está el ofrecernos vino, la posibilidad de manifestar un aspecto acogedor y amoroso del hombre a través de este gesto. Sin embargo, es indudable que prevalece la ambigüedad textual. El tercer intertexto de este episodio presente en el libro es idéntico a la fórmula bíblica en los dos primeros versos, en el tercero se altera introduciendo la fórmula coloquial “no me fuiste a ver”, que es usada hoy día para el hecho de no visitar. Hasta aquí el poema reitera el texto bíblico, sin embargo, el cuarto verso instala la ambigüedad: ¿quién es el emisor del discurso?, ¿se ha cedido en el texto la voz a Jesús, o fue siempre un hombre el sujeto de la enunciación?

III, 4: “Para el judío escándalo
y para el que no cree una locura
la cruz” (p. 35)

el intertexto bíblico es de Pablo, I Corintios, 1 18-25. Del episodio de la Transfiguración (Mt. 17, 1-8 y Lc. 9, 28-36) hay restos lexicales eviden-

tes, restos que aparecen alterados en el sentido. El “vamos a hacer tres tiendas” se transforma en la expresión del deseo /“Que Dios arme su tienda” se torna petición de “que no se cubra el rostro/ y que nos dé sus manos” (p. 46). Como éstos, muchos otros textos preexistentes atraviesan los poemas del libro. La intertextualidad es fragmentaria, pero evidente en IV, 26, texto en el cual el sujeto básico de la enunciación en el libro ha cedido la voz a Cristo, quien enuncia un discurso que es homologable al discurso evangélico en los dos primeros versos y que altera el sentido en el cuarto:

“Me voy, me buscaréis, más sin hallarme
pues donde voy es alto y no alcanzáis,
sois de abajo y yo soy de altura y, ay,
sois del mundo y yo soy del otro mundo
(...)” (p. 51)

El intertexto pertenece a la “Oración sacerdotal” de Cristo, en Juan 13, 33. El texto bíblico dice: “Vosotros *me buscaréis*, y, lo mismo que le dije a los judíos, que *adonde yo voy*, vosotros no podéis venir...”. Y en 17, 16: “Ellos no son del mundo, como yo no soy del mundo”.

En la última sección del libro, el poema 7

“Seréis más que hombre, más,
como dioses seréis
(...)”

asume el intertexto del *Génesis* 3,5. Las comillas marcan el enunciado como una cita textual. Pese a ello, nuevamente en la comparación es posible observar notables variaciones. Las reiteraciones lexicales y la selección de un breve fragmento del enunciado primitivo, cargan de intensidad, profundizan el mensaje en vez de desplegarlo.

Las palabras atribuidas a Satanás en el texto bíblico son: “Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal” (*Génesis* 3, 5).

Como resulta evidente del análisis realizado, la intertextualidad en *Por ser vos...* proviene fundamentalmente de la Biblia. Existen, sin embargo, otras que son reiteración de fórmulas clichés del lenguaje coloquial. Por ejemplo: “mala leche”, “espérate no más”, etc.; o que se originan en textos de la oralidad religiosa: jaculatorias, Catecismo, o en textos literarios preexistentes, como el de Teresa de Ávila “que muero porque no muero” que reaparece alterando su sentido en la fórmula. “¿Quieres que muera para que no muera?” (p. 57).

III. Además de la intertextualidad se da la presencia de lo que la tradición retórica denominó alusión. La alusión exige, al igual que la

primera, el conocimiento por parte del lector de determinadas referencias y la capacidad de reconocerlas como tales. Así, por ejemplo, la alusión se hace presente en el segundo poema de la IV sección:

“Betel donde consulta el hombre a Dios
Betel donde del oro hace becerro” (p. 43).

Betel es un lugar a 17 km al norte de Jerusalem, en donde Jacob habría tenido su visión. Lugar de contacto con lo divino... “donde consulta el hombre a Dios”, Jacob “soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos y he aquí que los ángeles subían y bajaban por ella. Y vio que Yahveh estaba sobre ella...”²⁰. Betel, por otra parte, es el lugar donde Jeroboam, rey de Israel, hace construir dos becerros de oro para evitar por razones políticas que los israelitas subieran a Jerusalem (1 Reyes, 12, 28-33). El novillo simbolizaba en una antigua tradición al dios invisible, tradición también presente en el episodio del becerro de oro del Éxodo (Cap. 32). Hay alusiones al Cordero de Dios, a la paloma como símbolo del Espíritu Santo, al Cantar de los Cantares, al pecado angélico, etcétera.

IV. La presencia reiterada de la intertextualidad atrae el problema de si los poemas de *Por ser vos...* llegan o no a constituirse como antipoemas. Para los efectos de abordar esta situación, usaré el concepto de Antipoema acotado por Iván Carrasco en su libro sobre Nicanor Parra: “El antipoema es un particular tipo de texto poético que opera a partir de dos factores textuales: una instancia antipoetizante o texto transtextual, que actúa sobre una *instancia antipoetizada*, por medio de tres operaciones de reescritura: la homologación falsa o aparente, la inversión y la deformación satírica del modelo elegido... La escritura antipoética comporta *dos fases o instancias de realización, la aceptación aparente de estereotipos y modelos establecidos y discursificados en la tradición y la transformación satírica* de ellos en los antipoemas, para expresar su rechazo implícito y/o explícito de los valores que conllevan y desmitificar la realidad que evocan”²¹.

En el libro de Uribe hay poemas en los cuales se desacraliza lo sagrado, en que se trasgrede la verosimilitud instaurada por la tradición; y, a la inversa, hay otros que alterando el texto precedente manifiestan la nostalgia de lo trascendente, de lo divino, el anhelo de

²⁰Génesis 28, 10-22 y 35, 1-16. Nótese que numerosos ángeles deambulan en los versos de *Por ser vos...*

²¹Iván Carrasco, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago, Ed. Universitaria, 1990.

una respuesta posible al problema existencial. Indudablemente predominan estos últimos, sin embargo, hay un número interesante de poemas que pueden considerarse como pertenecientes al género anti-poema, y que como tales desembocan en la negación, ironía o sarcasmo respecto de los valores planteados por el texto tradido.

Así:

“Tuve sed y me diste de beber
Sed de vino y me diste para vino
Me emborraché y la poesía vino
Estuve preso y tú me fuiste a ver” (p. 37)

“Tuve hambre y no me diste de comer
Sed. No me diste de beber
Estuve solo y no me fuiste a ver
¿Y ahora que estoy muerto me quieres convencer?” (p. 39).

Los poemas 15 y 16 de la III sección:

“¿Dios mío, por qué me has abandonado?
¡Pero si no te he abandonado, tonto!”

“¿Dios mío, por qué me has abandonado?
¿Cuándo te he abandonado? Nunca he estado contigo” (p. 39).

El primero se resuelve en una suerte de ternura irónica; y el segundo, en verdadero sarcasmo. Ambos, sin embargo, deniegan la posibilidad de un Dios que sea respuesta eficaz a la angustia humana, puesto que tampoco lo fue a la del propio Hijo que muere en cruz, según se infiere del intertexto. En otros casos, el texto se despliega como verdadera parodia del texto precedente. Cristo muere a la hora nona y pregunta al Padre por su abandono. El texto del poema dice:

“Si mi padre y mi madre me abandonan,
si me deja el Señor, y la Señora
no hace nada por mí llora que llora
expiraré gritando a la hora nona” (p. 46).

En IV, 28:

“Ni el Dios viviente ni el Mesías muerto
vienen a mi rescate bajo tierra
ni el cordero de Dios ni la paloma
del Espíritu Santo ¡Virgen Santa!
Pero viene el ratón agudo, es cierto.
Viene un gusano viejo que me aterra.
Viene la mosca, ojalá que me coma,
y vengo yo que es lo que más me espanta” (p. 52).

V. Los poemas de *Por ser vos...* son en su mayor parte epigramas. El epigrama es una “composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico”²². Poemas que giran en torno a un único centro (idea, imagen, sentimiento, etc.). Epigramas que en algunos casos son efectivamente “festivos o satíricos”, llegando a constituirse en auténticos antipoemas, pero que en su mayoría presentan un alto grado de dramatismo que se intensifica a causa de la brevedad. Los implícitos multiplican las presuposiciones.

Por otra parte, las repeticiones (*trascriptio*, simple repetición, paranomasia, anáfora, *conmutatio* y rima) son también procedimientos retóricos que densifican el sentido de lo dicho.

A la brevedad epigramática se une una mínima variedad lexical que aproxima los textos al no decir, al silencio. La palabra resulta ser vehículo imperfecto, ineficaz para la comunicación.

VI. *Conclusión*. Al iniciar esta reflexión me preguntaba el porqué de la peculiar forma de expresión de este libro... brevedad, repeticiones, intertextualidad. Pienso, al finalizar el análisis, que estas características son semiosis del sentido. La naturaleza de aquello que se desearía objetivar por medio del discurso es una algo incomunicable, amenazado por el silencio. Se escapa al lenguaje la posibilidad de fijar el sentido de la persona humana... el apresar el sentido de que un hijo de Dios sea un hombre como cualquier otro que se angustia y sufre... el coger en palabras la entidad numinosa de lo divino. Los predicados racionales no agotan la esencialidad de dichos objetos y, por ello, el lenguaje se hace irracional, balbuciente, reiterativo, satírico e incluso blasfemo.

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 instaaura al interior de la propia escritura.

El uso del procedimiento de intertextualidad, que como hemos visto inunda los textos de Uribe, también puede ser relacionado con el silencio. Se da voz al decir de la tradición y se oculta al hombre concreto y particular que dice. Por cierto que el dar voz a las voces de la historia humana amplía y universaliza al sujeto. Los intertextos, que penetran en los poemas en estudio, se refieren a enunciados que dicen relación

²²Diccionario de la lengua española.

con expresiones humanas frente a lo divino: voces de Moisés, Job, Cristo, Santa Teresa, de la catequesis popular, etc., son voces que también se definen como rodeadas de silencio. El silencio de Job aceptando las pruebas, el silencio de Moisés frente a la zarza, de los apóstoles como testigos de la transfiguración de Cristo.

Paralelamente, la pregunta por el propio ser es la afirmación del hombre que se siente amenazado por la nada. Su posibilidad sería afirmarse en un Otro divino, pero ese Otro siempre se le presenta como lejano e inaprensible.

Quien no tiene la plenitud del ser carece también de la plenitud de la palabra: "Yo soy el eco, tú eres la palabra" (p. 15). Y, si tuviera la palabra no sería escuchado:

"El Dios con que hablo se hace el que no me oye
Es como si me hablara yo mismo.
Yo le hablo desde el abismo" (p. 43).

Repetición, intertextualidad, escritura epigramática son semiotizaciones de un algo que quisiera ser apresado por el lenguaje y que siempre se escapa por la naturaleza de su consistir.

Finalmente, veo la poesía de Armando Uribe en una línea que, partiendo de la Mistral, se ha mantenido vigente a través de diversas voces en el transcurso del presente siglo en la poesía chilena. Una línea de poesía existencial y religiosa, cuyos procedimientos reiteran la tradición... las formas retóricas y especialmente el recurso de la intertextualidad.

No es éste el momento adecuado para el estudio de esta hipótesis, pero no quiero concluir esta reflexión sin esbozar algunos rasgos en torno a los cuales debiera centrarse una investigación futura.

En la Mistral, el hombre enfrentado a la muerte y amenazado por la nada se lanza a la aventura de una posible resurrección como único medio de exorcizar la precaria situación en que está inmerso. En relación a este tema, el procedimiento escritural preponderante es el de la intertextualidad. La tradición cultural instalada en el texto afirma en el ser a la voz que enuncia.

Esta línea poética reaparece en Miguel Arteche. Poeta que asume explícitamente su filiación mistraliana y cuya escritura puede ser postulada como la existencialista cristiana²³. No es raro, por tanto, que asumiendo la larga tradición cristiana use como medio constructivo reiterado el procedimiento de la intertextualidad.

²³Véase: A.M. Cuneo, "El tema de la muerte en la poesía de Miguel Arteche". En: *Revista Chilena de Literatura* N° 31, 1988.

Otros nombres surgen en relación a esta posible reflexión, nombres de poetas chilenos que desarrollan su escritura en forma paralela a vanguardias, antipoesía y neovanguardias: Hugo Montes, Rosa Cruzchaga, Jaime Quezada, Floridor Pérez, J.M. Memet, etc. Dos de las cuales, Quezada y Pérez, se reconocen discípulos y admiradores de Gabriela Mistral.

En *Huerfanías* de Quezada la nostalgia de lo trascendente es desplegada en una especie de poética del silencio. Las palabras se han reducido al máximo, el sujeto de la enunciación se oculta bajo voces tradidas sea por circunstancias históricas concretas, sea por la forma propia de quien las enuncia.

Una visión de mundo existencialista, una vida que apunta a la muerte en Pérez. Epigramas e intertextualidad. Silencio de los textos que apuntan a dinamizar al lector en el acto de la recepción²⁴.

Voces chilenas que concuerdan con la tendencia más marcada de la preocupación literaria actual, con "ese proyecto de no decir nada, ese rechazo de la expresión que inaugura la experiencia literaria moderna"²⁵.

ABSTRACT

The article contains a proposal for an interpretation of the book Por ser vos quien sois by the Chilean poet Armando Uribe which establishes the presence of silence in the text and which belongs to a tradition in Chilean poetry that has remained in force throughout the present century.

El artículo consiste en la proposición de una lectura del libro Por ser vos quien sois del poeta chileno Armando Uribe. Libro que instaura la presencia del silencio en el texto y que pertenece a una tradición que se ha mantenido vigente en el transcurso del presente siglo en la poesía chilena.

²⁴Véase: A.M. Cuneo, "Huerfanías de Jaime Quezada. Otras reflexiones". En: *Revista Chilena de Literatura* N° 34, 1989, y "Carta de prisionero de Floridor Pérez". En: *Revista Chilena de Literatura* N° 35, 1990.

²⁵Gérard Genette, *Figures*. Paris, editions du Seuil, 1966, p. 267.