

POETA DE PUDRICIÓN: LA LÍRICA MACABRA DE ARMANDO URIBE ARCE

Mahop-Ma Mahop, Romuald-Achille

Université de Yaoundé I

Yaoundé, Camerún

mahorom2006@yahoo.fr

ORCID: 0000-0002-4047-8127

RESUMEN / ABSTRACT

Una parte importante de los poemarios publicados por el chileno Armando Uribe Arce (1933-2020) está gobernada por la reflexión ontológica, articulada en muchos casos en torno a lo que podría denominarse una *fenomenología lírica* de la muerte. Se analiza en este trabajo la figuración poética del cuerpo muerto, la preeminencia de un discurso eminentemente macabro, proferido en primera persona, los recursos expresivos que sustentan su escritura y las implicaciones literarias y filosóficas de ella.

PALABRAS CLAVE: poesía chilena, Armando Uribe Arce, macabro, figuración del cuerpo muerto, ontología.

POET OF ROT: THE MACABRE POETRY OF ARMANDO URIBE ARCE

An essential part of the lyrical work of the Chilean Armando Uribe Arce is marked by ontological meditation, very often articulated around a kind of lyrical phenomenology of death. The present work analyses the poetic figuration of the dead body, the primacy of an eminently macabre lyrical discourse, enunciated in the first person, the expressive resources involved in such a process and its literary and philosophical implications.

KEYWORDS: Chilean poetry, Armando Uribe Arce, macabre, figuration of dead body, human ontology.

Recepción: 22/06/2021

Aprobación: 04/07/2022

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l’herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j’ai gardé la forme et l’essence divine
De mes amours décomposés!
(Charles Baudelaire, “Une charogne”)

INTRODUCCIÓN

La fascinación de Armando Uribe Arce (1933-2020) por la muerte constituye una de las notas dominantes de la obra de este singular poeta chileno fallecido el 23 de enero de 2020, en una fecha coincidente con otro gran poeta chileno –Nicanor Parra– muerto el 23 de enero de 2018. Con la muerte de Uribe Arce, se cerró una de las carreras literarias más originales y largas de las letras chilenas –casi siete décadas–, iniciada tras la publicación a mediados de siglo de su primer libro de poemas, *Transeúnte pálido* (1954), título que sugiere tempranas preocupaciones ontológicas como las que empararían su producción poética ulterior. De hecho, desde este libro inicial, el poeta dejó transparentar su obsesión fúnebre y macabra desde una interpretación existencial de acontecimientos banales de la vida diaria. Así, por ejemplo, en el poema titulado “Lo visto por mis ojos es un fraude”, el hablante dirige nuestra atención hacia el oscuro proceso que afecta unas “florechillas”, entrevistas en la casualidad de un paseo en un parque infantil. La belleza de estas flores revela ser un

mero fraude, porque, en realidad, están rodeadas “por insectos, / moscas pequeñas, nubes silenciosas”, agentes de la putrefacción que el sujeto lírico asocia alegóricamente a su propio destino:

Y una mosca me confunde con una flor enorme,
 putrefacta tulipa esperando su polen,
 y me ronda la mosca y me prefiere.
 Ah ser de las alturas, casi arcángel,
 mi pureza es la pureza de la tumba. (Uribe Arce, *Transeúnte* 27).

Esta temprana sensibilidad mortuoria teñiría desde entonces buena parte de la poesía del escritor chileno. Su atracción casi enfermiza por Tánatos, a la que se mantiene fiel durante su vida entera, hilvana el conjunto de su lírica, otorgándole un tono inquietante y seriamente meditativo a pesar de los atisbos humorísticos de este poeta hondamente iconoclasta.

La singularidad de la propuesta literaria de Uribe Arce no ha pasado desapercibida en la crítica académica y la prensa chilenas, una poesía escrita y desarrollada, según nos dice Julio Ortega, “al margen del debate literario y las tendencias dominantes”. De hecho, explica Ortega, desde su libro inicial titulado *Transeúnte pálido* (1954), Uribe Arce ha cultivado una poesía que “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” (Ortega 24). El motivo funerario se hace particularmente preponderante en los libros ulteriores. Así, por ejemplo, prosigue Ortega, cada poema de *Odio lo que odio, rabio como rabio* (1998) “es un chisporroteo en lo oscuro, una bofetada en la cara de la parca”, pero a sabiendas de que la batalla está perdida de antemano. De ahí el sentido de la rebeldía, que es considerada por el poeta como la mejor opción ante los procesos del aniquilamiento a los que estamos sometidos. Dicha insumisión se sustenta en el coraje de una mirada feroz con la que el sujeto lírico tutea a la muerte. El libro puede ser entendido, por tanto, como uno de los mejores testimonios del fin de siglo, una especie de Altazor invertido –un “Bajazor”– ya que la flor del poema de Huidobro es aquí sustituida por un hueso (Ortega 24). Patricio

Fernández (1998), por su parte, señala el papel de la rabia en la obra de Uribe Arce: “cuando las palabras se ablandan, y algunas como ‘muerte’ o ‘dolor’ dejan de significar la Muerte y el Dolor, o ‘la justicia’ se pasea de boca en boca como un chicle desteñido”. Ante esta degradación del poder significativo de los vocablos, concluye Fernández, solo nos queda la poesía, “que adora las palabras cristalinas y puras”. El poeta es, entonces, quien “les vuelve a sacar filo para que brillen y corten como los diamantes” (Fernández 41). Podemos decir, por tanto, que en *Odio lo que odio...*, el poeta grita su rabia contra la muerte, desnudándola de todos los artificios para encarar sus más terribles verdades. Por su parte, Gilberto Triviños y Pedro Aldunate han analizado la poesía de Uribe Arce bajo la perspectiva de una “física-poética de la muerte”, es decir, una aproximación doble en la que se asocia la “metafísica de la muerte” a “la materialidad del cuerpo que muere” (Triviños y Aldunate 80).

Teniendo en cuenta estos acercamientos, mi trabajo enfoca la poética de la muerte atendiendo primordialmente la construcción textual de lo macabro. No abordo la muerte en general, como hacen Triviños y Aldunate, sino que me detengo sobre la polarización de la mirada poética en aquellos procesos más feos y sórdidos que acompañan la defunción. En un texto de *Odio lo que odio*, el poeta enuncia claramente mediante una fórmula desiderativa su deseo de convertir en seña de identidad lírica la escritura de la descomposición:

Yo quisiera ser ese poeta
de pudrición que entre las tablas
de un mediocre cajón destartalado
deja pasar (no puede hacerse al lado)
el tiempo roedor... (*Odio*166).

El título del presente ensayo –“Poeta de pudrición”– retoma, pues, ese sintagma insólito con el que Uribe Arce resume su quehacer poético: el de una escritura de catacumbas, de cuerpos muertos recorridos por legiones de insectos que devuelven a la tierra lo suyo. Comenzaré por describir las figuraciones textuales que articulan esta poética singular, mostrando que la poesía de Uribe Arce conjuga la reflexión acerca de

la muerte con un discurso concreto y directo, a menudo en primera persona, sobre la muerte y el cadáver. Considero útil, en efecto, rastrear la reflexión teórica del poeta acerca de la muerte a la vez que subrayar la puesta en escena en discurso de esta poética de la muerte. Nuestro análisis enfatiza en la medida de lo posible la cohesión entre lenguaje y discurso, convencidos con Terry Eagleton de que la poesía “revela cómo las formas verbales determinan el significado” (24), cómo en poesía, “la forma es *constitutiva* del contenido y no un mero reflejo de este”. Esto supone la integración en el proceso hermenéutico del lenguaje en su dimensión material. Ilustraremos nuestras ideas con composiciones procedentes de diferentes libros, pero especialmente de los más representativos de la lírica macabra de Uribe Arce –*Odio lo que odio, rabio como rabio* (1998), *A peor vida* (2000) y *De muerte* (2004)– para explorar diferentes facetas de un discurso reiterativo sobre la muerte que, lógicamente, por desarrollarse desde la vida, tiene la virtud de sintetizar la imaginación del poeta en torno al fallecimiento, lo que, finalmente, permite meditar sobre las implicaciones filosóficas y estéticas que surgen de esta poética macabra. Antes de abordar esta poesía, comenzaré, a modo de entrada en materia, por una breve incursión en la historiografía de lo macabro en las culturas occidentales, por un lado, y en la poesía hispanoamericana, por otro.

1. LO MACABRO COMO TEMA RECURRENTE EN LA CULTURA OCCIDENTAL

La fascinación del ser humano ante el enigma de la muerte ha dado lugar a distintas actitudes y expresiones culturales de lo funesto en diferentes tiempos y espacios. En casi todas las épocas y todas las sociedades, el tema fúnebre está presente en la vida social a través de manifestaciones religiosas, rituales o artísticas, quizá porque, al fin y al cabo, el cadáver sigue reflejando la apariencia del viviente que fue y de los que le sobreviven. Tanto es así que, como explica Norman L. Cantor, es usual seguir atribuyéndole al cadáver una sensibilidad física y emocional que

se aprecia a través de gestos dirigidos al difunto como caricias, palabras murmuradas ante el cuerpo e incluso durante las visitas al lugar del entierro. Todo ocurre como si los sobrevivientes se resistieran a ver en el cadáver más que meros despojos o una simple materia inanimada (Cantor 32). Algunas sociedades, épocas o individuos han demostrado, sin embargo, una mayor preocupación por la muerte, por razones que atañen no solo a la psicología de cada individuo y de cada época, sino también a condicionamientos religiosos, socioculturales o históricos¹. Philippe Ariès ha subrayado en este sentido el auge de lo macabro en el Medioevo, perceptible en la literatura espiritual de los siglos XII y XIII. Tópicos como el *Contemptus mundi* o el *Ubi sunt* enfatizan la fugacidad de la belleza física y la gloria terrenal alcanzadas por un individuo durante su vida (Ariès, *Historia* 136). Huizinga coincide con esta perspectiva cuando declara que todo ocurre “como si el espíritu medieval en su última época no hubiese sabido contemplar la muerte desde otro punto de vista que el de la caducidad exclusivamente” (Huizinga 195). El arte medieval, y después el barroco, incorporan así de modo directo descripciones detalladas sobre el cuerpo muerto sometido a los sórdidos procesos del sepulcro. El Barroco, por el espíritu del desengaño que lo atraviesa, afirma a su vez con énfasis lo inconstante, la precariedad de las apariencias y la conciencia de la finitud. Se expone el sagrado mortuorio en la pintura y en la literatura, destapando el féretro y exhibiendo el espectáculo de la osamenta. Un esqueleto polvoriento dentro de un ataúd destapado o más comúnmente una calavera depositada al rincón de un cuadro son motivos pictóricos frecuentes que recalcan el *finis gloriae mundi* barroco. La cultura del XVII rompe, pues, con el anterior pudor renacentista ante lo macabro, decoro que se apreciaba en el uso de determinados rodeos eufemísticos o metafóricos para referirse a la muerte. Probablemente este atrevimiento barroco de convertir en tema artístico el horror de la muerte

¹ Esto quiere decir que la abundancia de cuerpos muertos en una determinada sociedad o época histórica contribuye bastante a fomentar la incorporación de detalles macabros en el arte. Umberto Eco explica, por ejemplo, que la presencia obsesiva de la muerte en las sociedades medievales se debe a que el medieval corresponde a una etapa histórica en la que la esperanza de vida era muy baja, con enfermedades, epidemias, hambrunas, interminables guerras, condiciones que contribuían a familiarizar al hombre con la muerte (Eco 62).

es lo que nutre el desarrollo ulterior de temas macabros en la literatura europea, con un énfasis inicial en la literatura inglesa dieciochesca. En Francia, después de los grandes clásicos de la Pléyade, verdaderos expertos macabros, el caso de Baudelaire constituye un moderno ejemplo digno de mención como ilustran los versos de “Une charogne” evocados a modo de epígrafe inicial de este estudio, composición que constituye una de las “flores del mal” y una de las cimas líricas del detallismo macabro en la poesía francesa decimonónica.

2. LA TRADICIÓN FÚNEBRE EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA

Chile constituye en Hispanoamérica uno de los países que ha demostrado a lo largo de los años un interés especial por el tema de la muerte, hasta el extremo de que lo fúnebre puede considerarse una verdadera tradición literaria, a través de la obra de clásicos como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teiller, Pablo de Rokha, Raúl Zurita y Óscar Hahn, o de autores menos conocidos como Astolfo Tapia Moore. De hecho, como subrayan Triviños y Aldunate, “la poesía chilena contemporánea se singulariza por un repertorio abundante de escritura figurativa sobre la muerte, no desde ella, como lo recuerda Lihn en su estremecedor *Diario de muerte*, porque nadie escribe desde el más allá”. Para estos críticos, este repertorio constituye “la historia imaginaria de los encuentros del poeta con la muerte” (65). Se trata de discursos artísticos que, al volver insistentemente sobre lo fúnebre, buscan elaborar una ontología lírica de la muerte, lógicamente imposible fuera de la propia experiencia de morir o estar muerto. Y es una lástima que sea así, como rezan los versos de Lihn en su *Diario de muerte* (1989): “Qué otra cosa se puede decir de la muerte / que sea desde ella, no sobre ella” (Lihn 65). La aspiración a producir discursos preferentemente *desde* la muerte explicaría el frecuente recurso al cadáver elocuente y sensible en las obras de este tipo. El poeta sabe que para que su discurso surta los efectos deseados,

debe ceder la palabra al difunto, como hace el ya mencionado Astolfo Tapia Moore en sus *Poemas de la osamenta* (1931). A continuación, conviene identificar la figuración textual de esta lírica macabra en el poeta chileno, describiendo sus rasgos dominantes.

3. LA FIGURACIÓN POÉTICA DEL CUERPO MUERTO

Manuel José de Lara Ródenas se pregunta si “es la Historia de la muerte algo más que la Historia de una imaginación”. En otras palabras, “¿puede escribirse una Historia de la muerte que sea algo más que la Historia cultural de sus discursos y representaciones?” La respuesta parece obvia: “la sociedad solo puede poseer la muerte mediante proyecciones de su imaginación, prolongándose sobre ella y engulléndola mediante la metáfora” (Lara Ródenas 17). Si toda incursión en el territorio de la muerte es por esencia metafórica, ¿cuál sería, pues, la naturaleza de esta metáfora? Creo que el interés de un proyecto poético que se propone figurar la muerte estriba precisamente en su naturaleza intrínseca: es una obra de viviente sobre la muerte, y no un discurso de difunto sobre la muerte que, aunque fuese factible, resultaría probablemente menos atrayente o poco inteligible para los vivos. El discurso sobre la muerte se nos ofrece, por tanto, bajo el necesario prisma deformante de la vida, y tenemos que admitir este determinismo ontológico que Enrique Lihn se resignaba a apuntar en la cercanía de su propia extinción, cuando lamentaba, según ya indicamos, la imposibilidad de hablar de la muerte desde ella misma.

En la breve “nota” introductoria del libro *Odio lo que odio, rabio como rabio* (1998), Armando Uribe Arce propone contemplar la muerte desde varias posturas, quizá, para lograr una imagen más adecuada. En primer lugar, es menester señalar la poética fúnebre de Uribe no es el fruto de una elaboración intelectual conducente a una idealización refinada, sino el resultado literario de un realismo desasosegante, de “una física-poética de la muerte”, según la fórmula de Gilberto Triviños,

y Pedro Aldunate. El deseo de devolverle a la muerte su carga material, biológica, explica no solo las numerosas figuraciones de lo macabro, sino también la filosofía de la existencia que se desprende de esta poesía. Indiquemos desde un principio que las figuraciones macabras permiten básicamente la construcción de un cuerpo, es decir, de una entidad material, pero también de un espacio lírico *post mortem* como lugar de ubicación del cadáver y teatro de operaciones macabras. La figuración de la muerte corresponde, por consiguiente, a un atrevido gesto que transgrede una convención social: el tabú de la muerte y del cadáver al que volveremos más adelante mediante las reflexiones de Geoffrey Gorer en su sugerente ensayo “Pornography of Death” (1955). Armando Uribe Arce se atreve a alzar la tapa del féretro para convertir en materia poética el espectáculo del cuerpo sufriente, triturado y torturado por organismos que parecen ridiculizar el clásico *requiescat in pace*. En efecto, según la crítica, la singularidad de la poesía mórbida de Armando Uribe Arce y su carácter transgresor respecto de la tradición lírica chilena se deben a su distanciamiento con “la visión ocultadora del cadáver” que domina en grandes clásicos chilenos como Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro o Nicanor Parra. A diferencia de ellos, Uribe Arce propone una obra lírica sustentada por una visión desublimadora del cadáver que se revela como una “escandalosa transgresión del edicto predominante en la historia poética occidental de las figuraciones de la muerte” (Triviños y Aldunate 72).

Según el diccionario de la RAE, lo macabro se aplica a aquello que “participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta suele causar”. Lo macabro constituye, desde esta perspectiva, el lado repelente de la muerte, no una estilización positiva, como suele ocurrir en la lírica sepulcral dieciochesca, sino todo lo contrario: la descripción realista del cuerpo como fiesta obscena de gusanos persigue fines propios. Los versos macabros nos enfrentan en realidad a una trágica escritura del cuerpo, una figuración del cadáver entregado a los procesos biológicos que ocurren tumba adentro. Considerado desde esta perspectiva, lo macabro tiene como elementos figurativos el cuerpo muerto humano, la

variedad de detalles desagradables que apuntan a sus metamorfosis *post mortem*, especialmente la corrupción y sus agentes naturales, los olores, la repugnancia que suscita, pero también el sentimiento de inseguridad sanitaria que rodea al cadáver. De hecho, la defunción no solo desbarata todo lo invertido en vida para cuidar al cuerpo; el fallecimiento también hace del cuerpo un motivo de molestia y amenaza para la salud pública, un mero despojo que suscita pena y asco (Hintermeyer 66). En una perspectiva similar, Edgar Morin considera como una de las perturbaciones fundamentales “el horror por la descomposición del cadáver” (26). Sin embargo, matiza que lo que nutre este horror no es sino la conciencia de la pérdida de la individualidad (31). Lo verdaderamente insoportable es la desmaterialización de la imagen del antiguo viviente, lo que explica el respeto y los rituales reservados al cuerpo muerto, que, en la mayoría de las mentes, sigue encarnando al antiguo viviente². Puesto que una de las principales aspiraciones del hombre es preservar su individualidad, la putrefacción se intuye como la irremisible destrucción de esta individualidad y, por tanto, un aniquilamiento de la forma más habitual del sujeto. En la poesía de Uribe Arce, asistimos a una pervivencia enunciativa de ese *yo post mortem* que vale la pena describir.

4. LA AUTONECROLOGÍA O FICCIÓN DISCURSIVA DEL DIFUNTO

Señalaba en las primeras páginas de este artículo la importancia de la ficción enunciativa en la poesía macabra. Esta frecuente cesión del discurso lírico al cuerpo muerto permite que la enunciación se haga en primera persona, confiriendo a los enunciados una apariencia verídica. Se trata obviamente de una ficción discursiva, ya que, como dijo Enrique

² Norman L. Cantor explica que existen en casi todas las culturas humanas un respeto por el cadáver. Esta deferencia se debe a que el cadáver representa “the continuing embodiment of a particular human being”. Las personas fallecidas equivalen en este sentido a individuos que fueron amados y siguen amados, que fueron un cuerpo y que siguen siendo un cuerpo; “the cadaver is the vessel that held a unique person and is still the most tangible manifestation of its human predecessor”. (Cantor 29-30).

Lihn, nadie habla desde el más allá y las memorias de ultratumba son por definición apócrifas. Se trata no obstante de una opción inevitable en un poeta como Uribe Arce, quien busca en este caso evitar los lastres de una focalización externa del discurso sobre la muerte. De ahí que la figura retórica dominante sea la prosopopeya. Desde un punto de vista teórico, la prosopopeya corresponde a un fingimiento de la capacidad verbal, sensorial y emocional de una entidad inanimada. Suele responder a la búsqueda de un mayor impacto emocional. Se trata, en este sentido, de un recurso de simulación y de ficción (Mayoral 277 y ss.) cuyo impacto es particularmente notorio en la mente del lector que cree oír hablar el muerto, precisamente desde ese lugar del no habla que es la tumba. Propongo a continuación algunos ejemplos de este recurso en el que el cadáver habla, ve y siente en carne propia su corrupción. Uno de los primeros textos del libro *Odio lo que odio* dialoga con la *Antología palatina*:

“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)

El yo lírico adopta una postura deliberadamente póstuma desde las primeras palabras del poema. La primera persona enunciativa hace posible la apropiación de la muerte, su subjetivación. La fórmula “Entré en la tumba” es una perífrasis eufemística que envuelve el drama de morir bajo la apariencia de un gesto voluntario, como si fuese un acto banal de la vida cotidiana: se entra “en la tumba” como en una cama. La condición humana se define en esta composición como una pena de muerte que se cumple no solo desde la defunción, sino incluso desde épocas prenatales o preterrenales del ser, “cuando estaba / en la mente de Dios”. La enunciación en primera persona verbal cumple, por tanto, una función filosófica al desarrollar una visión inmanente de la muerte. La poliptoton³ del primer verso (“a sabiendas, sabiendo”) sugiere que

³ Jean Molino y Joëlle Tamine han dedicado un apartado a las repeticiones de palabras fónicamente cercanas en el discurso poético. La poliptoton, la derivación y la paronomasia constituyen recursos frecuentes en este sentido. El primero, la poliptoton, consiste en emplear

el recuerdo de la muerte preside toda la trayectoria vital del yo hasta el momento en que penetra “en la tumba”. La paradoja de un sujeto “muerto en la vida”, repetida en la metáfora abortiva de un individuo “concebido muerto”, difumina las fronteras entre la existencia, por un lado, y la no-vida o la muerte, por otro. Se disgrega la experiencia de la vida de su historicidad para ubicarla más bien en una esfera de incerteza e irrealdad. Es la muerte llevada a la esfera personal, lo que lógicamente no puede asumirse más que mediante una ficción reveladora y que da cuenta de las representaciones subjetivas que el vivo hace de su propio cadáver, de su propia muerte, traspasando el tabú de la imposibilidad física de asistir a su propio entierro o de llevar a cabo una ontología del no ser, de ese yo convertido en cadáver. En cierto modo, se puede concebir el proyecto de Uribe Arce como una tentativa por vencer el tabú ontológico para lograr un discurso proferido desde ese lugar de la mudez que es la muerte. En los dos textos siguientes, procedentes de *A peor vida* (2000), el poeta logra de alguna manera hablarnos desde su sepulcro gracias a una catáfora de la propia muerte, de una escritura anticipadora de la defunción a la que denomino autonecrológia, o mejor autonecrografía, que, por su recepción o lectura póstuma, surta los efectos deseados por el poeta: una estremecedora impresión de discurso verídico desde el lugar de la nada. Rebatiendo de ese modo la ya aludida sentencia de Enrique Lihn según la que “nadie escribe desde el más allá” (63), las memorias de ultratumba de Uribe Arce dejan de ser apócrifas:

Atención, tú que pasas.
 Tú que pasas entiéndeme o atiéndeme.
 Yo fui también uno que pasa.
 (Uribe Arce, *A peor vida* 117)

No soy el viudo, soy el muerto
 que deja viudos sus alrededores.
 La agonía conozco, la del huerto.

en la misma oración o en el mismo período varias formas derivadas del mismo término, las cuales suelen designarse gramaticalmente por los conceptos de caso, de género y número, de persona, de tiempo o de modo (Molino y Tamine 188-89).

Lo sé muy bien: he muerto. No me llores.
 Armando Uribe yaces sin dolores
 ya desde el día de tu concepción.
 A estas alturas por debajo el león
 del polvo es un montón de roedores. (118)

Uno de los pilares de la escritura de Armando Uribe Arce es la reiteración de estructuras léxico-sintácticas en una misma composición. En el primer ejemplo, el verbo pasar se emplea en cada uno de los tres versos, consagrando en la mente del lector el motivo de la transitoriedad. En esta misma perspectiva, se inscribe el segmento versal “entiéndeme o atiéndeme”. El recurso insta al viviente para que abandone toda seguridad respecto de su apariencia presente y anticipe su ineluctable aniquilación. Esto se acompaña de la adopción de cierto tono didáctico-moral, articulado en torno al tópico del *memento mori*. El segundo poema también presenta signos léxicos reiterativos como los que apuntan a la viudez y a la defunción: “No soy el viudo, soy el muerto”. Este verso inicial parece ser una variación del primer verso de Gérard de Nerval⁴ en el también luctuoso poema de “El desdichado”, de *Les chimères*: “Je suis le ténébreux, –le veuf, – l’inconsolé, / Le prince d’Aquitaine à la tour abolie” (Nerval 391). El hablante lírico de Uribe Arce reniega de la viudez, estatus proclamado al contrario por el primer verso de Nerval, reafirmando más bien su situación de difunto: “No soy el viudo, soy el muerto” (118). La autonecrología se transparenta asimismo en la declaración de coincidencia entre autor y hablante lírico mediante la mención explícita de la identidad onomástica del sujeto lírico: “Armando Uribe yaces sin dolores”. Este procedimiento permite que la experiencia de morir encarne en el sujeto que habla, en vez de ficcionalizarse en la defunción de los demás. Por cierto, también es ficticio el desdoblamiento enunciativo del yo mediante la segunda persona del singular, un recurso que el poeta ha elegido para poder referirse a sí mismo. Aun así, el procedimiento es de gran eficacia a la hora de conseguir el mayor efecto de realidad. En

⁴ La coincidencia no me parece meramente incidental, ya que el texto de Nerval también tiene un carácter sepulcral. Recuérdense, por ejemplo, detalles textuales como “Dans la nuit du tombeau” (en la noche del sepulcro) o “j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron” (Nerval 391) (dos veces victorioso he cruzado el Aqueronte; traducción propia).

el poema, el soliloquio de la criatura se despoja de todo ropaje ante este inexorable acontecimiento que es la muerte.

El que habla en tales casos no es el poeta de oficio, el individuo social, sino el mortal elocuente. En su libro *El lenguaje y la muerte*, Giorgio Agamben recuerda que la tradición filosófica occidental define al hombre como mortal y hablante: el ser humano es “el animal que tiene la ‘facultad’ del lenguaje y el animal que tiene la ‘facultad’ de la muerte” (8). Ante la pregunta de Agamben por saber qué vínculo une la facultad verbal y la muerte, la obra de poetas como Armando Uribe Arce es una respuesta posible, porque el poeta que escruta la muerte aparece como ese animal mortal que solo puede blandir el lenguaje ante la experiencia extrema, a pesar de que escépticos como E. M. Cioran afirmen que “para quien haya respirado la Muerte, ¡qué desolación el olor del Verbo” (Cioran 26). Uribe Arce rechaza la actitud epicúrea que consiste en disociar ontológicamente la muerte de la vida e introduce más bien el fallecimiento en la vida, como posibilidad extrema y como presencia física y palpable. También proclama la vida de los muertos al otorgar voz y emociones, recuerdos y sentidos a los cadáveres. Si el viviente respira la muerte en cada instante, recíprocamente, el muerto ve, habla, sufre y siente desde su nada. El texto que cito a continuación nos enfrenta en esta perspectiva a un sujeto póstumo que en vano clama auxilio entre las paredes del sepulcro:

Ayuda ayuda ayuda
 le pido a todos y no hay todos
 en las intermediaciones. Hay yodo
 amarillo (parece; soy ciego). ¿Dudas
 de las consolaciones del salitre
 en las paredes de la fosa? El litre
 de la muerte echa sombra sobre el hoyo. (*Odio* 23)

La reduplicación de la palabra ayuda en el primer verso, que vuelve a ilustrar el discurso reiterativo de Uribe Arce, denota aquí el desamparo del difunto que llama en vano desde el sepulcro. Triunfa así la soledad del muerto y la separación entre el universo de los vivos y el de los muertos.

El enterrado es además incapaz de ver siquiera con nitidez porque ha perdido la vista. La ceguera declarada –“soy ciego”– debe interpretarse aquí como la consecuencia de la corrupción del cuerpo que incluye la del órgano responsable del sentido de la vista. El yo que habla desde el sepulcro es, por tanto, una calavera, pero una calavera extrañamente sensible a su entorno, capaz de registrar la ausencia de compañía en lo que denomina con humor negro “las inmediaciones”. La misma estrategia enunciativa se aprecia en este ejemplo en el que la desmaterialización del cuerpo sigue su proceso:

Yo que he mordido el polvo
 por eso no tengo dientes
 sino serruchos mellados,
 héteme aquí sonriente
 como la señora muerte,
 como esta papilla a sorbos
 boquiabierto desmantibulado [sic]. (*Odio* 26)

En el poema anterior, el muerto se describía como ciego; ahora, se presenta como una calavera dislocada, desdentada de tanto morder el polvo de la tumba, referencia metafórica a los años transcurridos en ella. El verso “héteme aquí sonriente” sugiere un soliloquio en el cual el difunto lamenta autocompasivamente su precariedad de esqueleto desarticulado y polvoriento. Hay que indicar en este caso que el motivo del esqueleto sonriente es por sí mismo una de las figuraciones más frecuentes de las danzas macabras. Es legítimo colegir, por consiguiente, que esta composición funciona como una danza macabra en la medida que reconstruye verbalmente la figura del esqueleto que se dirige a los vivos para suscitar en ellos la toma de conciencia necesaria acerca del destino del cuerpo. Uno de los pilares de la poética macabra es el detallismo que acompaña las referencias textuales a la tanatomorfosis⁵.

⁵ El término procede del francés *Thanatomorphose* y se emplea habitualmente en el ámbito de la antropología médica. Es empleado por Guez-Chailloux, Puymèrail y Le Bâcle para referir el conjunto de alteraciones morfológicas consecutivas a la muerte (449).

5. EL CUERPO MUERTO SUFRIENTE COMO EXTREMO POÉTICO

Tal vez Armando Uribe Arce no sea al fin y al cabo más que un poeta de los extremos. Él mismo afirma una y otra vez en sus libros esta inclinación apasionada hacia experiencias límites quizá porque considera que frente a la pérdida del sentido, del verdadero valor de las palabras, del sufrimiento, de la injusticia o del dolor, solo la cólera y la indignación pueden constituir respuestas adecuadas. En nuestro poeta encontramos, en efecto, gritos de desesperación al igual que la ira, la furia y el odio, la rabia, la tentación del suicidio, pero también la provocación, el juego con el lector, sorprendido a ratos por una mueca de asco ante palabras, gestos y actos. Toda la poesía de Uribe Arce rezuma ese sentimiento de rebeldía, una respuesta radical a las trabas inherentes a la existencia, a las convenciones sociales y al acto verbal. La atracción por lo macabro es en sí misma otra muestra de un extremismo lírico, obsesiones temáticas que sorprenden en un poeta cuya obra surge y se desarrolla en una época marcada por notorios avances científicos, por mentalidades más liberales y, en fin, por una modernidad que parecía haber conjurado las obsesiones o miedos básicos del ser humano. Una de estas fobias elementales es precisamente el horror por la descomposición del cuerpo a la que Edgar Morin describe como una “zona de inquietud y de horror” (Morin 25). Nuevamente resuena un verso de “Danse macabre” de Baudelaire que me parece aplicable a Uribe Arce: “Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts”⁶. ¿Cuál es el sentido de esta fascinación por el horror en Uribe Arce? Se da ante todo bajo la forma de un atrevimiento a mirar de frente al cuerpo muerto sometido a la tanatomorfosis, es decir, a las modificaciones físicas que la muerte conlleva sobre el cuerpo. Entre sus principales etapas, desde las inmediatas a las más alejadas al instante del fallecimiento, figuran el enfriamiento del cuerpo, la rigidez cadavérica, la lividez, la putrefacción y la infestación del cuerpo por los insectos y demás organismos parásitos. El discurso macabro, en cuanto discurso extremo, se nutre sobre todo de los detalles acerca de la putrefacción,

⁶ “Los encantos del horror solo embriagan a los fuertes” (traducción propia).

porque son los más impactantes y desagradables. Con la incorporación de estas descripciones, el poeta es consciente de transgredir normas, de franquear límites estético-morales y sociales. La lenta destrucción del cuerpo corresponde en principio a una etapa que nadie ve, ya que el cadáver está visto como una incongruencia peligrosa para los vivos, un riesgo sanitario y un motivo de trastorno psicológico. Por esto se aparta de la sociedad de los vivos, no solo físicamente, sino también psicológicamente, a través de un arte del embellecimiento que funda esa curiosa expresión de arte funeraria. La poesía de Uribe Arce viola esta regla y nos brinda ante los ojos un espectáculo atroz: un cuerpo torturado por larvas y gusanos:

Los muertos somos larvas
queremos ser babosas
los muertos somos cosas
escarba que te escarba.
Pero por ser viscosas
y blanduzcas encima
de lo que está debajo
vamos dejando barbas
y damos asco y lástima
y ese es nuestro trabajo. (*Odio* 82)

Los poemas de Armando Uribe Arce en *Odio lo que odio...* suelen aparecer como textos formalmente cohesionados, con un patrón métrico regular. Si en algunos se adoptan metros de arte menor, en otros en cambio, se emplean metros de arte mayor. El poema que acabo de reproducir consta de diez heptasílabos con rima consonante y asonante cuya distribución es variada e irregular. Se aprecian varias rimas diferentes de un verso o serie de versos a otros. El primer verso, por ejemplo, asuena con el cuarto y con el octavo; el segundo verso, el tercero y el quinto consueñan entre sí, al igual que el sexto y el noveno, el séptimo y el décimo. Muchas figuraciones sugieren procesos de descomposición material que reducen a los “muertos” a meras “cosas”, recorridas por organismos como las “larvas” y las “babosas”. La imaginería de la corrupción intenta crear en

el lector un sentimiento de desacomodo, de repulsión y horror. El discurso se desarrolla en el poema desde la asunción inicial del estatus de difunto del sujeto enunciativo: “los muertos somos”. Si los muertos hablan aquí, es primero para ofrecer de sí mismos una imagen desnuda y auténtica. El provocativo título de Geoffrey Gorer, *The Pornography of Death*⁷, adquiere en este caso toda su justificación. Uribe Arce se distancia de toda una ideología contemporánea, basada en el ansia de la eterna belleza y juventud que nuestra época blande como arquetipos, promovidos por los medios de masas y los intereses económicos. En vez de las imágenes seductoras de cuerpos aparentemente inalterables y perfectos, el chileno nos obliga a contemplar la incongruencia antropológica de un cuerpo muerto sufriente que no descansa en paz. Esta seducción por lo repulsivo y abyecto persiste en libros posteriores. Así, *De muerte* (2004) concibe el cuerpo como mera podredumbre:

“Saco de podredumbre y de gusanos,
de sí decía en *Las Diversidades*
un J. P. Camus, “masa de tierra,
un receptáculo de podredumbre,
una fragilidad grande imperfecta.”
Todo esto el cuerpo –secta
sin lumbre;
errante yerra
en universidades
de gusanos. (Uribe Arce, *De muerte* 108)

El poeta retoma palabras sacadas del tratado *Les diversités* del teólogo y humanista renacentista francés Jean Pierre Camus (1584-1652), especialmente el apartado consagrado a la naturaleza corporal del ser

⁷ Gorer muestra que cualquier sociedad y época elabora sus principios de conducta, su lista de realidades prohibidas. Si la vida sexual constituye uno de los principales temas de pudor en las sociedades occidentales, se produce una transmutación de actitud desde el siglo XX en que el tabú sexual baja de intensidad mientras que el tema de la muerte lo reemplaza en la escala social del pudor: “In the 20th century, however, there seems to have been an unremarked shift in prudery; whereas copulation has become more and more ‘mentionable,’ particularly in the Anglo-Saxon societies, death has become more and more “unmentionable” as a natural process” (Gorer 50).

humano. Uribe Arce retiene la concepción del cuerpo como edificio material donde cambio, degradación, enfermedad, dolor, basura y corrupción se dan la mano, hasta desembocar en ese cadáver inmolado a la tierra bajo la forma de un “saco de podredumbre y de gusanos” devuelto al polvo que es su principio y procedencia. A partir de ese momento, el texto de Uribe Arce desarrolla esta visión degradada, añadiendo imágenes como “masa de tierra”, “secta sin lumbré” y “errante yerra” recorrida por “universidades / de gusanos”. En esta prosopografía de la corrupción, ni siquiera es preservada la memoria del ser humano:

¿Tiene memoria el alma, luego
de que el cerebro se corrompe?
Solo de Dios tiene memoria,
no del hombre que fui y su historia
que con la carne se nos rompe.
—Esto no es juego. No me meto. (*De muerte* 99)

Los dos primeros versos ponen en duda —mediante una estructura interrogativa— la pervivencia de la memoria después de la muerte. Los restantes versos responden sin concesión a la pregunta formulada, reservando a la divinidad la facultad mnemónica y afirmando, en cambio, la amnesia del mortal. A veces, la visión despreciable del organismo humano se acompaña de una negación de toda forma de consolación de índole escatológica. Uno de los poemarios en los que se percibe la impronta religiosa en Uribe Arce es el volumen *Por ser vos quien sois* que ve la luz en 1989. En el siguiente ejemplo, el difunto se queda solo en su sepulcro, abandonado a las plagas de la tumba, sin ningún asidero espiritual:

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 aterrera.
viene la mosca, ojalá que me coma,
y vengo yo que es lo que más me espanta. (52)

La regularidad versal vuelve a apreciarse en este texto que adopta sistemáticamente endecasílabos con rima consonante. La peculiaridad de la distribución de la rima en este texto es que cada uno de los cuatro primeros versos rima con el cuarto verso que le sigue, contradiciéndose semánticamente cada uno de ellos. Así, la “certeza” del “ratón agudo” niega al valor salvífico del “mesías muerto”; de igual modo, el simbolismo cristiano de “la paloma” es superado por la voracidad de “la mosca” (“ojalá que me coma”). Se puede decir, por tanto, que las promesas escatológicas representadas por el “Dios viviente”, el “Mesías muerto”, el “Espíritu Santo” o la “virgen Santa” son transmutadas por la omnipotencia de los poderes de la tumba desde la cual el sujeto lírico cadavérico contempla la descomposición y manducación de sus restos mortales. Parece por tanto lógico que llegue a desear como única redención posible la tarea aniquiladora de la mosca, agente por antonomasia de la corrupción. De hecho, tratándose precisamente de la figuración textual de lo macabro, los detalles que remiten a la putrefacción cadavérica son probablemente los más tremendos, porque los procesos que afectan al cuerpo enterrado ocurren al margen de las miradas y no son un espectáculo deseable. La autonecrológia es una anticipación de la propia muerte y tal ejercicio no es una mera tarea de imaginación fantástica de aquello que el hablante no podrá presenciar. Se trata en cierto modo de evitar lo que Jankélévitch denomina “la trampa esencial”, es decir, aquella actitud que consiste en “aplicar la muerte a los otros por una prórroga perpetua y un aplazamiento” de la eventualidad de la muerte propia (26).

Para que lo macabro produzca el impacto deseado, el poeta suele hacer un vaivén de la vida a su negación, de la materia presente a su ruina, del cuerpo vivo al cuerpo muerto que se rastrea de un libro a otro. Así, para el hablante lírico de *A peor vida* (2000) al transformarse la comida ingerida diariamente en desechos biológicos, el cuerpo vivo no esconde sino al futuro cadáver:

Mirando la comida
pienso en el excremento
que será cuando ha sido ya comida.
La como y me levanto

no sin asco y lamento.
 Vuelvo a sentarme en mi ano asiento
 no sin espanto. (23)

Uribe Arce destaca en la evocación verbal de escenas escabrosas detalles que la convención social considera repelentes y repulsivos. Es el caso aquí con la metamorfosis de la “comida” en “excremento”. La mirada del yo que observa “la comida” imagina “no sin asco” los procesos de transformación a los cuales son sometidos los alimentos en el organismo (“pienso en el excremento”). Los procesos digestivos se consolidan mediante la evocación del signo “ano”, completando esta escatología residual, que sirve de metáfora a otra escatología, esta vez marcadamente existencial, en virtud de la ecuación imaginativa siguiente: el cadáver es al viviente lo que el “excremento” a la “comida”. Podemos decir, por tanto, que el signo “espanto” corresponde a una interpretación filosófica de los procesos somáticos de la digestión que termina sirviendo de metáfora a la corrupción del cuerpo muerto. La muerte es la insaciable engullidora de esta materia orgánica degradada, idea reiterada en el siguiente poema de *Odio lo que odio*, donde los “ojos” son convertidos en alimento de la “tierra”:

Con estos ojos que la tierra
 ha de comer, con estos ojos
 secos de lágrimas remojo
 con su materia la materia
 (que dicen que era yo).
 Estos ojos de cuencas
 estos ojos que ruedan
 entre las piernas, yo me voy al hoyo. (41)

La reiteración de determinadas estructuras sintácticas instaaura un ritmo verbal monótono que acerca la escansión poética del soliloquio lastimoso. Tal esquema constructivo se fundamenta en el sintagma nominal “estos ojos” cuyas ocurrencias se aprecian en el primer verso, en el segundo, en el sexto y el séptimo. Los demostrativos definen la postura esencialmente deíctica del hablante. Los “ojos”, en cuanto órganos sensoriales de la

vista y testimonios experienciales de un cuerpo viviente que registra el mundo, son utilizados aquí como emblemas de la corrupción. Desde esta perspectiva, apuntar el proceso de la putrefacción de los ojos es dirigir nuestra mirada hacia el fracaso de la vida en lo que ofrece de más elemental. Extrañamente, el llanto imposible de los “ojos secos” del difunto poemático se realiza indirectamente mediante la licuefacción de los tejidos oculares en el polvo de la tumba. La tanatomorfosis está vista, por tanto, como un llanto inexorable de la carne que se desmaterializa y retorna a la tierra de la que procede. La serie de órganos que componen el cuerpo vivo solo adquieren sentido en su función biológica natural y social. Al presentarlos sometidos a la corrupción del sepulcro, el poeta subraya la inutilidad *post mortem* de tales órganos (orejas, ojos): “estos ojos de cuencas / estos ojos que ruedan / entre las piernas”. Hay una similitud de motivos estéticos entre el poema que acabo de comentar y otro texto del libro *A peor vida* (2000):

Me agarro a la baranda.
 Voy subiendo o bajando.
 No pondrán mis anteojos
 en el fêretro si es que tengo fêretro.
 No se merece por aquí. No hay anda.
 No anda nadie. Yo no ando.
 No hay tal yo. Cojo, cojo
 mis ojos uno a uno, metro a metro. (*A peor vida* 23)

Como en el poema anterior, este texto da voz a un sujeto que nos ofrece una visión póstuma de su existencia. Nuevamente, el motivo de la defunción como deficiencia del sentido de la vista se hace presente en la figura de la inutilidad de los anteojos y una separación de los ojos del cuerpo que los albergaba. Si afirmar que un cadáver no necesita anteojos es una perogrullada, el mero hecho de recordarlo permite lamentar la vanidad de tales instrumentos así como la de los órganos de sentidos que los emplean. Hay una caricatura del cadáver que recoge “uno a uno” sus ojos desorbitados como si se tratase de objetos externos e independientes.

Una similar figuración de la inutilidad orgánica acompaña la continuidad momentánea de ciertas operaciones biológicas, irónica persistencia *post mortem* de dichas operaciones:

Y le crecen las cejas
 cuando no tiene ceño
 y le crecen las uñas
 cuando no tiene empeine.
 Le crecen los cabellos
 aunque ya no se peine.
 Los vellos crecen y no es bello
 un esqueleto con cejas
 un esqueleto con largas uñas
 la calavera cabelluda. (*Odio* 58)

El dramatismo de la escena, que parece salir directamente de una película de terror, surge de la persistencia de rasgos ilusorios de vida sobre un cuerpo muerto cuyos únicos restos son un esqueleto que presenta un insólito crecimiento *post mortem* de cejas, cabellos, vellos y uñas. Estos residuos de operaciones orgánicas sobre el esqueleto producen un sentimiento melancólico, ya que recuerdan con desolación el antaño carnal de un ser hoy convertido en osamenta. La figura resultante, lúgubre y espectral, se nos entrega como mero simulacro irónico de la belleza, la juventud y la vida. El contraste se logra formalmente mediante grupos bimembres de versos semánticamente paradójicos en los que el primero discuerda con el segundo (“Y le crecen las cejas / cuando no tiene ceño”), el tercero con el cuarto (“y le crecen las uñas / cuando no tiene empeine”) y el quinto con el sexto (“Le crecen los cabellos / aunque no se peine”). Los versos restantes, por su parte, sintetizan la apariencia de la figura espectral, reforzando la contrariedad de los rasgos anatómicos: “un esqueleto con cejas / un esqueleto con largas uñas / la calavera cabelluda”, gráfica encarnación del clásico *finis gloriae mundi*.

6. LA TUMBA COMO ESPACIO DE RECICLAJE

La poética macabra de Uribe Arce integra además una curiosa paradoja: la tumba es la morada del cuerpo muerto, una entidad inerte, pero al mismo tiempo, el hervidero de vidas parásitas que funcionan como agentes biológicos en funestos reciclajes. El motivo de la degustación del cadáver por los organismos e insectos de la tumba es uno de los más frecuentes, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

Muerto de muerte violenta dejóse
tendido en el suelo en las baldosas
de la cocina. Ya no comerá cazuela
ni cosa alguna. Se lo comerán
los gusanos etcétera. (*Odio* 36)

¿Qué más quieren que me pase?
En la tumba no se tiene
Parientes. Fuera hay visitas
que rezan o traen flores.
Pero dentro se dan cita
gusanos babosas liendres
que viene a disputarse
lo que antes fue de los amores. (36)

En el primer ejemplo, la ingestión del cadáver se inscribe en un orden cíclico propio de la cadena alimentaria. El que comía “cazuela” se convierte en comida de “gusanos”. En el segundo, la muerte es un doloroso enfrentamiento del difunto con la experiencia de la soledad. El poeta contrasta dos espacios irreconciliables, representados textualmente por los deícticos espaciales ‘dentro’, que apunta a los fenómenos que ocurren en medio del sepulcro, y ‘fuera’, que refiere el universo de los vivos. Los dos mundos aparecen como excluyentes, acentuándose así la impresión de soledad del difunto. Una similar imagen del sepulcro se aprecia en el siguiente poema:

El nicho que nos chupa se nutre del pellejo
 Mientras toda clase de insectos y qué sé yo de viejos
 Roedores nos comen el rostro que los restos
 Mortales son del inmortal. ¿Qué es esto?
 No es más que lo que viene después de lo que vino.
 La sangre es ese vino
 Que la vida embebida embibe y bebe
 Y de pronto no hay más y desde luego debe
 Darle lugar al odre que es lo que nos ocupa. (*Odio* 84)

El espacio lírico de ubicación del hablante es evidentemente la tumba a la cual el poeta suele referirse mediante la metáfora del “nicho” (primer verso). La “otra vida” del cuerpo comienza dentro de la tumba cuando las plagas que lo recorren, todopoderosas y despiadadas modifican su fisonomía. Esta representación de la voracidad de los parásitos despiadada, reelabora el tópico clásico del triunfo de la muerte⁸. Se plantea en este contexto enunciativo la idea del cadáver sensible, ya que las descripciones de lo que ocurre tumba adentro nos llegan desde la voz de un hablante lírico testigo que asiste tumba adentro a la manducación de sus restos. A través de esta puesta en escena en la que se enfatiza el lado más escabroso de la muerte, el poeta derriba la tradición de la cosmética funeraria para desnudar a la muerte de todo ropaje tranquilizador. Lo que está en juego es la negación contemporánea de la muerte⁹, es decir, el ocultamiento del cadáver y de los procesos subterráneos de la tumba por una sociedad que ha proclamado más bien la ilusoria perennidad de la juventud y de la vida. Contra tales actitudes, Uribe Arce propone más bien una ostentación del horror sepulcral como paso obligado hacia la reconciliación del ser humano con la muerte.

⁸ Explica Philippe Ariès en su libro *El hombre ante la muerte* que el motivo del triunfo de la muerte es probablemente uno de los temas macabros más antiguos, anterior incluso a las llamadas *artes moriendi*. En el triunfo de la muerte, lo que interesa ya no es el enfrentamiento del hombre con la muerte, sino la representación de su omnipotencia (105).

⁹ Según Bert Hayslip, la cultura desempeña un papel fundamental en la actitud de negación de la muerte. Es ella la que configura las reacciones de los individuos y no al revés. De hecho, hay que ver en la muerte una construcción social y cultural, es decir, que los sentimientos y pensamientos de los individuos acerca de la muerte y el hecho de morir se aprecian en su peculiar uso cultural del lenguaje, los rituales religiosos y fúnebres y el sistema de valores edificado por cada cultura (34).

Es asimismo imposible no reparar en la semántica de los significantes puestos de realce en virtud de analogías que sirven de puentes entre elementos *a priori* disímiles. Ya me he referido a esta trascendencia de la paronomasia y de la poliptoton en nuestro poeta. Las dos figuras retóricas, al elaborarse sobre la cercanía morfológica y fónica de los significantes, tienen como efecto la emergencia de significados insólitos como en los versos “No es más que lo que viene después de lo que vino. La sangre es ese vino / que la vida embebida embibe [sic] y bebe”. Cynthia González Kukulis ha analizado en una perspectiva similar ciertas correspondencias semánticas y fónicas que participan de la densidad de los poemas de Uribe Arce. Así, por ejemplo, la estudiosa cree que “el modo lírico reiterativo intensifica la imagen del *miedo*” en el poema “Críticas de miedo” (Kukulis 90). En el poema anterior, la poliptoton surge de las declinaciones verbales “viene” y “vino” (verso 5), que terminan jugando con el sustantivo homónimo “vino” (verso 6), dando lugar a la antanaclasis de verbo (“vino”, verso 5) y sustantivo (“vino” verso 6). Esta inversión en la materialidad del lenguaje mediante homologías fónicas y gráficas culmina en los dos versos “La sangre es ese vino / Que la vida embebida embibe y bebe” donde la reiteración de los fonemas bilabiales, junto con las vocales asociadas, parecen enfatizar la voracidad de la muerte. Tal avidez es en realidad una especie de autofagia de la vida que se autoconsume, una “vida embebida”, ebria de su propia hemorragia, como forma de nombrar la inmanencia de la muerte. Todo ocurre, por tanto, como si ante la experiencia de la muerte, el lenguaje llegara a sus límites y exigiera invertir plenamente en las casualidades creadoras del material lingüístico. Otro ejemplo digno de mención es el que nos proporciona un fragmento del poema “Por todas partes...” del libro *A peor vida* (2000). Aquí, el poeta concluye su discurso macabro recordándole al difunto: “los escarabajos / te esperan en lugares... los más bajos” (20). Los dos significantes “escarabajos” y “bajos” son fónicamente cercanos y se asocian en este caso para sugerir las faenas de la tumba sobre el cadáver. La homología es, pues, creadora de cercanía semántica y con ella el poeta abre pasarelas insospechadas entre realidades aparentemente irreconciliables.

7. FILOSOFÍA Y ESTÉTICA DE LO MACABRO

Preguntémonos ahora acerca de las implicaciones existenciales y estéticas del uso literario del tema macabro en un poeta como Uribe Arce. El tema y sus motivos constituyen sin duda rasgos insólitos para la tradición del discurso poético, ya que instauran otro tipo de ideal estético: la estética de lo feo. Quiero decir que la visión macabra de Uribe Arce abre camino a una reflexión de índole estética que se integra en la reflexión global sobre el arte mortuario en las sociedades contemporáneas. María Cristina Ares ha mostrado cómo el cuerpo muerto en el arte actual representa cierta resistencia ante el principio clásico de lo bello asociado a lo bueno, según el concepto griego del *kalós-kagathós*. Así, explica la estudiosa, “si la estética asoció tradicionalmente los valores de lo bello a lo bueno y a lo verdadero y estas categorías tenían como correlato el sentimiento de placer o de amor”, el arte mortuario, por su parte, “nos ubica en esta nueva encrucijada, en la que de ningún modo se nos presenta una muerte bella como se ha dado desde un planteo de tipo romántico, sino todo lo contrario, se trata del horror a la muerte” (Ares 152). El poeta tomaría así al revés el clásico *Requiescat in pace*, como si no viera en la muerte más que una continuidad del sufrimiento terrenal, como si escribiera, según él mismo puntualizó en la “Nota” que abre *Odio lo que odio*, para “que en paz no descansemos” (10). De hecho, al erigir al cadáver en objeto de discurso artístico, el poeta macabro convierte el horror y el dolor, *a priori* vistos como ingredientes de lo malo y repugnante, en objetos estéticos, a través de la instauración del sentimiento de lo sublime, porque solo desde lo sublime se puede contemplar el displacer (Ares 152). Acaso, también debemos ver en la poética macabra de Armando Uribe Arce, por un lado, la prueba del nuevo viraje operado por las sociedades contemporáneas respecto de la muerte, un retorno de los difuntos entre los vivos, cambio que William R. Wood y John B. Williamson registran desde las tres últimas décadas del siglo XX (22). Por último, también podría interpretarse lo macabro en Uribe Arce como una tentativa por crear un antidesino, es decir, una posibilidad de permanencia del cuerpo

muerto mediante el arte, aquello que Christine Buci-Glucksmann describe como “una especie de redención estética de la vida y de la historia, en el tiempo extratemporal de las formas” (12). En este caso, el cuerpo muerto que se deja disolver en la materia telúrica sobrevive en el gesto poético que lo nombra, transportándolo a un estatus indestructible: el de la contemplación estética de lo incorruptible.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo macabro es al fin y al cabo un recordatorio de lo efímero, la invitación a ver la vida como un tránsito inevitable que nos convierte a todos en futuros muertos. Llevar al verso el sufrimiento de la carne descompuesta convertida en fiesta de ratones, moscas y gusanos es, en efecto, brindar a los ojos del lector el proceso biológico en su totalidad, sin falsos consuelos. La poesía de Uribe Arce es, desde esta perspectiva, un rechazo de los sedativos socioculturales con los que atenuamos la violencia ontológica de la muerte. Su apuesta es clara: no hay que sublimar el cuerpo, aquello que es simple corrupción postergada y pura sordidez. Más bien, solo se puede conjurar la tanatofobia, el miedo a la muerte, encarándose a la tanatomorfosis, evitando así dejarse adormecer por la sociedad de las apariencias en la que estamos inmersos. Aceptar la fealdad y el horror sería, desde esta perspectiva, la única forma de asumir plenamente nuestra finitud. Los muertos sufrientes de Uribe Arce no afirman que seremos conscientes de nuestra propia corrupción; más bien, nos instan a cambiar nuestra visión de la vida misma. José Antonio Hernández Guerrero ha declarado que gracias a la literatura, el hombre logra dar voz al horror que siente por la muerte: “la literatura moldea la significatividad de la vida sobre la base de la absurdidad de la muerte” (3). Si esto es cierto, entonces, la lírica de pudrición de Uribe Arce es filosófica porque nos enseña a morir, es decir, a vivir. Nuestro poeta ha intentado exorcizar su tanatofobia mediante una inmersión poética en el sagrado fúnebre: la tumba y sus espectáculos al margen de las miradas. Hay huidas que consisten

en anticipar el tormento, como si con este gesto la desesperación y el miedo se conjuraran. Ha mirado a la muerte frente a frente, procurando no ocultar ninguno de sus detalles y así, estar quizá mejor preparado a afrontarla. Si “filosofar es aprender a morir” (Montaigne 70), para Uribe Arce, tal aprendizaje es una urgencia para cualquier mortal. Parafraseando ese aforismo clásico, podríamos decir con Uribe Arce que poetizar es aprender a morir, es decir, rigurosamente, aprender a vivir, no una vida en la que se rumia interminablemente la perspectiva de la muerte, sino una existencia en la que se integra y asume plenamente el destino de nuestra finitud. La muerte como construcción social implica en nuestro poeta unos condicionamientos espirituales y filosóficos. Como católico romano, según se define explícitamente en la cuarta página de foro de *No hay lugar* (1971), Armando Uribe Arce desarrolla un concepto predominantemente finalista de la muerte que deja traslucir la impronta de su formación religiosa, lo que no logra, sin embargo, reconciliar al poeta con la ineluctable destrucción de su corporeidad. La poesía se revela en este contexto como una oportunidad brindada al mortal, desamparado por su fragilidad y la falta de asideros ultraterrenos, para que nombre el caos, para que escriba de antemano, antes de perder las manos, la historia cierta del cadáver en el que pronto nos habremos de convertir.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *El lenguaje y la muerte*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- ARES, MARÍA CRISTINA. “El cuerpo muerto en el arte contemporáneo”. *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Ed. Elena Olivares. Buenos Aires: Emecé, 2013. 139-54.
- ARIÈS, PHILIPPE. *El hombre ante la muerte*. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Taurus, 1984.
- . *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Trad. F. Carbajo y R. Perrin. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Les Fleurs du Mal*. Lausanne: La Guilde du Livre, 1947.
- BUCCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE. *Estética de lo efímero*. Trad. Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros, 2006.

- CANTOR, NORMAN L. *After We Die. The Life and Times of the Human Cadaver*. Washington D. C.: Georgetown UP, 2010.
- CIORAN, EMIL M. *Silogismos de la amargura*. Trad. Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets, 1997.
- EAGLETON, TERRY. *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid: Akal, 2010.
- ECO, UMBERTO. *Historia de la fealdad*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- FERNÁNDEZ CHADWICK, PATRICIO. “La rabia de Armando Uribe Arce”. *El Mercurio* 2 oct. 1998: 16-17.
- GONZÁLEZ KUKULIS, CYNTHIA. “El universo lírico y la palabra poética en la poesía de Armando Uribe Arce”. *Contextos, Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* 14 (2005): 87-94.
- GORER, GEOFFREY. “The Pornography of Death”. *Encounter* 5.4 (1955): 49-52.
- GUEZ-CHAILLOUX, M., P. PUYMÉRIL, Y C. LE BÂCLE. “La thanatopraxie: état des pratiques et risques professionnels”. *Documents pour le Médecin du Travail* 104 (2005): 449-69.
- HAYSLIP, BERT JR. “Death Denial: Hiding and Camouflaging Death”. *Handbook of Death and Dying*. Ed. Clifton D. Bryant. California: Sage Publications, 2003. 34-42.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, JOSÉ ANTONIO. “Páginas amarillas: leer la vida y vivir la literatura”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023: 1-18. <

- _. *Odio lo que odio, rabio como rabio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.
 - _. *Por ser vos quien sois*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.
 - _. *Transeúnte pálido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1954.
 - _. *Verso bruto*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.
- WOOD, WILLIAM R., Y JOHN B. WILLIAMSON. "Historical Changes in the Meaning of Death in the Western Tradition". *Handbook of Death and Dying*. Ed. Clifton D. Bryant. California: Sage Publications, 2003. 14-23.

