

ESCRITURAS DE LA FICCIÓN

Manifiesto del sugestionador de vampiros: *pathos* de un instante poético*

Camila Uribe¹

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

La materia imaginaria de los poemas inspira una reflexión que se remite al “instante primero” como nacimiento sustancial de la idea. Un poeta que mira dentro de sí mismo, se cuestiona y a la vez evade categorizaciones que considera siempre arbitrarias. Metaforizando sobre el génesis de la inspiración, se propone una perspectiva de análisis que casi tiende a lo biológico, en la medida que podría recordarnos cualquier patología en la cual tanto lector como *yo* lírico se contagian y movilizan bajo el régimen del objeto artístico. Se trata entonces aquí entonces de un acercamiento teórico que esquivo su naturaleza epistemológica, pero que de igual forma configura la manifestación de intereses creativos concretos de una obra poética en particular.

Palabras clave: instante poético, palabrización, sujeto-sugestionado(r), *yo* mutante, co-creación perceptiva.

Abstract

The imaginary and creative content of the poems inspires to a reflection that takes the readers to the “first instant” as the fundamental birth of the idea. A poet who seeks in his own self also evades categorizations that he considers arbitrary. Using the metaphor about the genesis of inspiration, he proposes a new perspective of the analysis that tends to be almost biological. In this sense he could make the reader remember any pathology in which the reader and the lyric *I* are joined and move together toward the regimen of the artistic object. The purpose of the poet is to take the reader to a theoretical encounter that avoids the epistemological nature, but that in a similar manner configures the manifestation of his interest which is creative and concrete in a very particular poetic work.

Key words: poetic instant, wordy, suggesting-subject-, mutant *I*, perceptive co-creation.

* A manifest of that one who suggests the presence of vampires: a *pathos* of a poetic instant.
Recibido: Marzo, 2011 - Aprobado: Abril, 2011.

¹ Profesional en Lingüística y Literatura en la Universidad de Cartagena. Ha sido corresponsal, editora y colaboradora de diferentes revistas y medios digitales. Algunos de sus poemas, artículos y entrevistas se encuentran publicados en revistas como *Noventaynueve*, *Unicarta* y *Epígrafe*. Es autora del guión para cortometraje “Los zapatos, violeta”. Actualmente adelanta la Carrera de Especialización en Procesos de Lectura y Escritura en la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Autora del poemario *A veces en tardes silenciosas* (2011), publicado en la colección “Voces del fuego: testigos del Bicentenario” (Cartagena, Ediciones Pluma de Mompox).

“Hoy voy a llevarme al límite, a cordurizar todas mis demencias”
León
Bruno, “Bruno Ángel o Rubí Ácido”.

“El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme”

Vicente Huidobro, “La poesía”.

“Cuando un escritor habla, miente. Es automático”, *he leído en algún lugar. No soy escritora, pero sí mentiré; porque estoy convencida de que toda objetivación que se haga de un impulso como el que da vida a mis criaturas literarias queda seguramente invalidada por la naturaleza de las mismas.*

I

La estética personal de un creador podría derivar en dos efectos contrarios: el primero, emprender la búsqueda de una personalidad, una voz; el otro, una definitiva convicción por evitar catalogar sus objetos. Supuesto que nos conducirá a un impertinente, pero tal vez necesario reconocimiento de la dificultad que representa distanciarse de los procesos creativos personales y sus motivaciones simbólicas. Tanto las razones que desconocemos –y que no por ello son menos existentes–, como esa alineación cósmica a la que a veces se refieren las creencias populares, son las mismas que se encuentran en el hecho literario que aspira a representar un libro. No quiere decir que evite un riguroso proceso de edición y ordenamiento; simplemente nos referimos a que, al volver a la disparidad de los hechos y momentos que han motivado esas voces, parecería impensable encontrarlas juntas en páginas consecutivas. *A veces en tardes silenciosas* (2011)² aparece así como una suerte de bestiario donde confluyen cuerpos fragmentados, girones de piel por doquier, alas de *acherontia*, líquidos de diferentes densidades, sensaciones que cobran vida y se personifican por voluntad propia, caníbales deseando apetitosos manjares, silencios que hablan y gritos que enmudecen.

² Una muestra poética de este libro se encuentra en las páginas (pp. 25-28) del presente número de *Visitas al Patio* (sección “Fabulario”).

Sin embargo, antes de cualquier profundización en la materia imaginaria de estos poemas, deberíamos hablar de la génesis de lo que quisiéramos llamar “instante poético”, siguiendo muy de cerca las líneas de una fenomenología de la imaginación; entendiendo tal instante no como el momento de la sensación o el suceso objetivo, sino como la manifestación imaginada de esa primera “realidad”. Las cosas mueren entonces a su naturaleza, a su pretendida esencialidad, para transmutarse en otras: un renunciar a la emoción para hallarla luego depurada de toda circunstancialidad, de toda adherencia. Pues no es que las cosas “tengan que regresar a una esencia perdida, con lo cual habría que instalarse en un rango de temporalidad”, sino que “la imagen generativa es más bien la poética del instante [...]” (Salazar, 2007: 3).

El acercamiento a los objetos, como ocurre en la propuesta de Bachelard (1958, 1978), supera la distancia epistemológica que nos separa de las cosas como las vemos, lejanas y fácilmente descriptibles, para sugerir un *meter las manos en el fuego*. Intenta develar los secretos que puede ocultar una forma, para invitarnos a mirar cómo esos elementos renuncian a su “esencia” para entrar al vórtice de nuestra imaginación creadora, para ser motivados por ella misma. Acertadamente apunta Salazar que “el método fenomenológico de Bachelard no se trata [...] de una operación analítica de la mente ni el de una suspensión del juicio temporal, sino el de un esfuerzo por devolverle a la imagen su propio lenguaje, la virtud de su origen, de forma que podamos tener acceso a una conciencia plena, a la conciencia creante de la imaginación” (Salazar, 2007: 5). La percepción adquiere con ello una nueva facultad, deja su aparente dimensión pasiva, abandonándose a los objetos para revelar su esfera sensorial, sin aprehensión conceptual alguna. En este tipo de disposición los momentos proveen una renovada gama, un nuevo sensualismo, a pesar de la aparente automaticidad del proceso perceptivo –el instante poético no es cualquiera ni todo nos toca de la misma manera–.

Así, en tanto el *acontecimiento* tenga la fuerza para movilizar nuestros sentidos, el instante poético se personaliza de manera *patológica*: empezamos a somatizar, a transformar los laberintos síquicos en involuntarios síntomas orgánicos. Hemos traspasado la figuración psicológica, que podría ser objetivada con el riesgo de incurrir en un reduccionismo que la simplifique hasta despojarla de cualquier implicación creativa: no es el resultado de una conducta aberrante ni la manifestación de un complejo. Más que experimentar con los sentidos de una patología, proponemos la categoría de “somatización” como la posibilidad de materializar (con grados de

intensidad variables, como es de esperarse), o de alcanzar un punto de sensibilidad en el que se manifieste, con reacciones físicas, lo que está pasando *dentro* de nuestro motor creativo³. El acontecimiento aquí como una vivencia en la que se aglomeran las aristas, leves y filosas, del ser ante las cosas y ante lo que ellas revelan de sí mismas.

Alcanzado el revelador instante poético, llega el momento en que estas sensaciones se verbalizan en palabras, en que se somatiza la emoción. En este punto inicia la construcción de las metáforas como herramientas que pueden trasladar al mundo de las formas conscientes aquello que se quiere decir: la sensación pura. Tal *palabrización* (figura que nos permitiremos para referir esa fijación en palabras de las sensaciones que quedaron en la memoria de nuestro cuerpo) nos lleva a una transposición de esferas: cuando el momento supera su barrera de recuerdo y viene a posarse en la página. Búsqueda desesperada del carpintero por la herramienta que le permita dar forma; revelación del nuevo ser: las infinitas metáforas.

El resultado no importará tanto como el proceso de configuración de estos seres depurados, a veces visitantes deliberados de los lugares comunes del lenguaje, pero que siempre apuestan por las últimas consecuencias, estallando en nuevos sentidos, como una violenta (pero plena) extracción de la gota final de jugo de ese fruto que ya ha sido manipulado, que no puede ser el mismo. Éluard y Bretón, en una de sus actas surrealistas, caracterizaban la poesía como el “ensayo de representar o de restituir por gritos, lágrimas, caricias, besos, suspiros o por objetos, *esta cosa o estas cosas que tienden oscuramente a expresar el lenguaje articulado*, en lo que este lenguaje tiene de apariencia de vida o de propósito supuesto.” (2004: 16. Las cursivas son de los autores). Tal proceso de palabrización se configura gracias a un interés especial por *representar* texturas, olores y sensaciones táctiles, que corresponde de manera imaginaria con la forma como somatizamos precisamente determinadas circunstancias. Como en una especie de proceso inverso –que por su afán transgresor catalogan los surrealistas– donde se buscan formas de representación articuladas que permitan concretar un recuerdo evanescente (como parecen serlo todos los recuerdos): un afán de conservación bastante perjudicial, por cierto, que quiere preservar

³ Octavio Paz (1993) anota un ejemplo bastante sugestivo: “Digo *verde* y aludo a una sensación particular, única e inseparable de un instante, un lugar y un estado psíquico y físico: la luz cayendo sobre yedra verde, esta tarde un poco fría de primavera. Mi interlocutor escucha una serie de sonidos, percibe una situación y vislumbra la idea de *verde*” (203).

esa *caída* que seguramente no se va a repetir, pero de la cual el cuerpo no quiere perder su memoria.

Es esta una transposición de las esferas sensoriales (un juego con los sentidos) que desemboca en la pesquisa de asociaciones conceptuales con un efecto contaminante en el que lee, en el que escucha. Lo “particular” del proceso de construcción de un poemario como *A veces en tardes silenciosas* consiste en que ni siquiera se trata del contagio de un tercero; más bien es un poeta amnésico preocupado por guardar sus recuerdos, un coleccionista de cosas inútiles. Como si el canal de la comunicación tomara una sorpresiva curva monológica y regresara al emisor. Este coleccionista insaciable archiva sus objetos, pero siente la necesidad, ante la similitud que ellos presentan, de colocar marcas diferenciadoras. Escribía agudamente Huidobro (1992):

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior; las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma (178).

De este modo las metáforas restituyen su carácter creativo, absolutamente estético; se convierten en tropos que, como lo ha propuesto Nietzsche (2000), no dudan de su carácter irreal, pero encuentran en ello su fuerza: las cosas se transforman en seres diferentes. Tanto las sensaciones y las imágenes recién constituidas, como el *amnésico*, confluyen en este nuevo lugar que ha sido destinado para propiciar el encuentro de los opuestos y tejer los hilos de su recién estrenada visibilidad. Las formas abandonan el letargo que antes de la metamorfosis hacía de ellas simples nociones conceptuales y aparecen con la tremulidad de una invitación que cada quien es libre de evadir.

II

Los destinos admiten rangos de elucidación: existen aquellos casi automáticos de quienes están irremediabilmente condenados a *ser*, así, sin categorizaciones; existen las situaciones ineludibles,

pero también aquella aparente disposición de las cosas en la que un elemento convoca a otro. Todo enunciado que pretenda hablar de tales destinos debería llevar implícito un sujeto que afirme y niegue, que sienta y murmure o enmudezca (consideración aparte de que ese sujeto sea siempre evidente, o por el contrario, tan esquivo que parezca difuminarse entre los versos). Por la particularidad de los objetos literarios que nos interesan, nos gustaría referirnos a este sujeto-*sugestionador* como un yo poético que se aleja de algunas de las teorizaciones de la enunciación –por ejemplo, las propuestas por Austin (1990) y Benveniste (1991)– y del punto de vista pragmático que tradicionalmente alude la necesidad de canales comunicativos y su eficiencia en la transmisión de la información hasta la esfera perlocutiva⁴.

Quisiéramos preguntarnos si es posible delimitar el espacio que ocupan *sugestionador* y *sugestionado*: el efecto perlocutivo no se referirá solamente a la acción producto de una ilocución, de una voz comandante, sino a la emoción pura contagiada a quien ahora entra a ser parte del juego. ¿Cuál es entonces la verdadera “realidad” del yo en esta ensoñación endémica? ¿Puede existir en un mundo poético que ha dejado su intención mimética por un “delirio poético”? “El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida”, afirma Huidobro (1988) en su *Manifiesto de manifiestos*: “Pero es una realidad para quien lo produce y para quienes logran alcanzarlo, impregnarse de su atmósfera [...]. Es una realidad en ese plano extrahabitual que llamamos Arte” (178).

Hemos hablado aquí de un poeta amnésico que parece escribir para sí mismo, lo que nos lleva a considerar que, en una propuesta como la nuestra, la división entre un hablante lírico y un lector ideal deja de ser tan evidente o natural, develando el primer indicio de que no estamos frente a un yo lírico fácilmente definible. Empieza a ser evidente que la patología de los objetos artísticos ha contagiado el hecho literario mismo, y de ahora en adelante sería un error (una fatal coherción) encerrar este volátil yo poético en una categoría

⁴ “El yo es [...] el primero de los indicadores de la fuente de la enunciación”, puntualiza Diana Espinoza (2006) en su aproximación al sujeto enunciativo lírico. Este se “designa a sí mismo y [...] a su vez instala al tú al que se dirige. Cabe hacer, sin embargo, la temprana aclaración de que en la literatura, con puntual énfasis en la lírica, no podemos quedarnos en esta mancuerna yo-tú, pues aunque Benveniste considera que son las ‘verdaderas’ personas al ser las únicas necesarias e implícitas en el marco enunciativo, en la poesía la tercera persona, sujeto de la referencia, interesa mucho, pues es un recurso constante de cierta poesía desviar la atención del propio yo hacia la tercera persona, singular o plural, que puede entenderse como una desaprensión del yo para participar en el mundo.” (Espinoza, 2006: 70)

estática. Deseamos un yo que no anteceda a las sensaciones, sino que se derive de ellas, que sea metáfora de los sentidos, como un destilamiento perdurable en la palabra fugaz. Necesidad de una voz, de una palabrización del vacío. La fuerza significativa del instante poético sería así suficiente para movilizar tal “entidad” recién nacida.

No se tratará de un yo que piensa un mundo ni un mundo que existe porque es pensado: se trata de un orden de sensaciones que ha permitido ese yo, pero un yo que a su vez es él mismo una metáfora. Constructo que juega a ser muchas cosas: impresiones cambiantes y disímiles; un yo que edifica un universo literario en la búsqueda de la palabra exacta, la palabra imposible. *Yo mutante* definido por la emoción derivada de su origen; un hablante lírico que se desdobra en objetos, personas, y a veces abandona toda realidad para vaciarse en la fábula. Resultaría difícil –y contradictorio– someter el *modus operandi* de semejante *yo* a una serie de asociaciones automáticas, impuestas, inevitables. Se trata de un trabajo de asociación, efectivamente, pero de una complejidad que se deriva de un estado de conciencia atenta, una inquietante y perturbadora práctica que le permite entregarse a las sensaciones para que estas interfieran continuamente en él, disponiéndole a la palabrización.

Los intereses dinámicos de ese *yo* (necesariamente aquí conceptualizado, mistificado; pero que en la praxis del poema nunca es igual) viajan por las cosas como tocándolas para comprobar cuál de ellas despierta: una especie de animismo, un jugar a tentarlas. Así como dispone sus percepciones –gracias al instante poético del que emerge y a la especial habilidad con la que ha sido dotado–, trastoca los sentidos; no sólo agudizando las sensaciones, sino carnalizándolas. A pesar de la fugacidad del proceso, el *yo* del instante es capaz de diferenciar entre la estructura conceptual de las cosas y su estructura perceptual. Este *yo* nunca deja de ser consciente de que esa percepción-otra no sólo es la fuente de su origen, sino que es la que le permite fundar un mundo. Como si en su singular aprehensión emotiva, animista y dramática, radicara su fuente de la eterna juventud (que en este caso sería de la eterna facultad de nacer a partir de sutiles asociaciones del lenguaje). Escribe Cassirer (1963) sobre la percepción mítica; nosotros la extenderíamos a la poética:

[...] se halla impregnada siempre de estas cualidades emotivas; lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como una materia muerta o indiferente. Los objetos son benéficos o

maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes. [...] Ya no presentan su aspecto habitual, cambian bruscamente de fisonomía y se hallan matizadas con el tinte específico de nuestra pasión, con amor u odio, con temor o esperanza (119-120).

El afán de nunca dejarse atrapar para evitar ser categorizado univalentemente (como desde el principio hemos renunciado a hacerlo aquí), le permite a este *yo* una especie de camuflaje, de autodisolución, como si sólo entrando en esa estrecha relación pudiera inventar su carácter, extraer sus sentidos menos evidentes, más recónditos, y encontrar inéditas categorías de asociación. Mirar más allá de las cosas, o de lo que queremos saber de ellas (manos que entran en el cuerpo y lo costuran, intervenciones quirúrgicas sin instrumentos ni anestésicos, extensiones del cuerpo que aparecen aladas, arteriales, orgánicas).

Este *yo* mutante, si bien percibe, percibe de un modo evolucionado, tal vez por proceder de una sensación. Reinventa los modos de ver, de oler, de gustar, de escuchar y sentir, destruyendo las viejas divisiones y jerarquías orgánicas: huele colores, ve sabores, toca sonidos y se contagia tanto de sus materializaciones que parece fundirse con ellas. De ahí proviene su adicción mutante: tiene toda la intención de crear un *caos* que le permita disfrazarse, borrarse por completo y hacerse inaprehensible, conservando la libertad de su origen. Vínculo erótico entre la percepción y la palabrización del mundo; una íntima pasión por las cosas creadas.

III

Los múltiples instantes poéticos movilizan la imaginación; las palabras avivan la materialización de las emociones. Hay aquí una especie de *continuum*: objetos y deseos incurren en un afán de buscarse, de encontrarse, animándose en todas las contingencias (donde cada objeto se viste de otra cosa para no ser él). Diremos que es la animosidad de un *yo* que se ha carnalizado en el instante, fijando la experiencia: encarnación de un *pathos*, del desenfreno inducido por un *sugestionador*. ¿Cómo se ha alcanzado tal pasión? Las realidades más encontradas pueden vincularse sólo por medio del deseo, es esta nuestra respuesta. Como si los opuestos –y si no opuestos, al menos disímiles– fueran atraídos, permitiéndoles coexistir en el poema. No es el deseo exclusivamente sexual (una parte que no lo será todo), sino una seducción enérgica, principio

estructurador que atrae las cosas, que hace uniones imprevistas a partir de los *altos instintos* de toda pulsación creativa.

La curiosidad que despiertan los cuerpos, sus formas, sustancias, piel y recovecos en el yo poético no deja de ser sexual, sin perder en el camino una función mediadora y estimulante. Ello se relaciona con sus intereses hedonistas y una adicción por experimentar la sensación hasta las más profundas consecuencias; como en una erotización de la palabra, de algo que no debe y que no puede ser comunicado, sino únicamente *vivido*. “La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad”, afirma muy oportunamente Paz (1993). En el poema “el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación”, puesto que el poema no “aspira ya a decir sino a ser”, poniendo en suspensión todo acto comunicativo, como el erotismo lo hace con la finalidad reproductiva del encuentro sexual (11-12).

El deseo como fuerza creante, como materialidad del instante poético; pero no deseo de los objetos como vacíos receptores o puentes, sino desde un trastocado platonismo que no irá de los cuerpos a las ideas; más bien de las emociones al hechizo de la palabrización. No nos interesan las convencionales distancias entre lo real y lo imaginario, sino la realidad intrínseca de lo irreal: la necesidad de que las cosas pasen, de que los seres existan; de que estos sentimientos sean susceptibles de ser experimentados. No se trata ya de un deseo de lo imposible (la imposibilidad no existe, sólo la potencia dinámica del *ser*), de un apetito que se realiza en sí y que no tiene nada fuera de él: un revivir sensaciones y epifanías, pues el *poeta amnésico* vive para recordar; se niega a abandonar su instinto romántico.

Si bien es cierto que los seres y las formas que se han creado no pueden ser valoradas con la “realidad”, sí existe una nostalgia, un querer que las cosas sean de otra manera, que los finales de los cuentos de hadas sean *para siempre* felices. “[...] la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida”, decía Huidobro (1964: 661), lo que nos lleva a reflexionar sobre el encantamiento de la poesía: si hay una verdad en el mundo poético creado, ésta se trata de una ideal, de esa verdad como desearíamos que fuera y no como ha sido en el mundo “real”. Erotismo caníbal, fluctuante; de ahí surge la fuerza de este deseo. Pues lo que nos interesa es un eros más allá de las normas, puro de mundo, y que por su intensidad crea nuevos tiempos, borra la historia y unifica los sentidos en una sola experiencia. “El erotismo es el esplendor supremo de la realidad”, aseguraba en uno de sus ensayos el poeta Jorge Gaitán Durán (1997): “es el modo como la realidad imagina y como la imaginación se realiza” (33).

Como un cirujano, el yo erotizado fragmenta sensaciones, cuerpos y objetos para ver qué sucede; levanta la piel para comprobar qué hay debajo de ella; abre las heridas tanteando su espesor y lo que encierran, pero pronto descubre que tras la sutura éstas se niegan a cerrar, conservando intacto el momento de la apertura. Un laboratorio de los sentidos, el más perturbador: los poemas quisieran tocar, romper los límites, obsesionados como están por la corporeidad. El yo ensaya una y otra vez, siendo él la víctima de su propio instante. Avanza así el encantamiento: yo y poema se particularizan, gradando tonalidades y revelando sus profundas intenciones. Pues los cuentos de hadas también encierran brujas dentro de los espejos, las manzanas envenenan y no todos los sapos son príncipes. El yo se encuentra consigo mismo y descubre la otra parte de su dimensión creante: el yo que destruye. Es inevitable ignorar las contradicciones de su mutante historia, esa ambigüedad congénita que sobrelleva a cada paso.

Podemos perfilar el papel de este yo (revelado su origen inacabado, demoníaco), como intermediario, como fuerza vinculante que, además de dotarlo de cierta persuasión anímica, le permite establecer una tensión, requisito ineludible cuando de emociones se trata. Introduce, como ocurre con el erotismo, “un elemento de placer y de fiesta, pero también de desorden y destrucción” (Gaitán, 1997: 13). Hay en ello una peligrosa ansiedad, a veces suicida, otras reposada: ese espacio entre el querer que *sea* y el *es* de las cosas; movilidad atrayente que reside en el querer mismo. “El deseo nos pone en obra”, nos gusta muchas veces oír en Hernández Sanjorge (2001): “nos empuja, nos dirige, nos coloca en la situación de búsqueda”, e invitándonos a salir “de nosotros mismos, nos pone en contacto con lo otro y por lo tanto con nuestro límite pero también con nuestra posibilidad de ser” (2).

Irremediablemente nos encontramos en la espiral de la co-creación perceptiva. Este eros, obsesionado con la corporeidad, rompe los límites y se arriesga a extender los dedos, traspasando la metáfora del tacto para personificar el contagio, en ese no tocar-tocando que lo particulariza. Es un crear modelador pensado para su posterior des-crear, como quien posee la habilidad de edificar imponentes torres sólo por el gusto de destruirlas impasiblemente. Con la misma fragilidad con la que caen estos castillos evanesce la fugacidad; como testimonio procaz de ese yo, ahora descubierto, queda la intención manifiesta de la inoculación: los cuerpos fragmentados del yo escindido deambulan. El yo, más que participar, hace viable el juego de oposición. Un *furor* (un sustraer, robar y apropiarse *indebidamente* del mundo) relacionado con el atrevimiento de un yo que se desborda, que se convierte en pasión y delirio. El momento de

la no razón es la meta, el lugar de partida y llegada, nacimiento del *yo* y lugar de su muerte: destruir todo poder absoluto y ubicuo en la significación del poema.

Estamos de acuerdo con las estéticas que afirman que las significaciones del poema se configuran, se completan, cuando el lector entra en el juego propuesto, en la insinuación representada. El *yo* lo sabe, sabe que su insinuación es tentadora a causa del material con que la ha modelado; sabe de la atracción y el embrujo. ¿Cuál es el papel entonces del *sugestionado*? ¿Qué lugar hay en él, como existencia corpórea, para la epifanía del poema? El lector-sentidor, así lo quisiéramos, no jugará ya únicamente a la polivalencia de los significados, sino a la ampliación de los sentidos, comprometiéndose, como realidad orgánica, en el acontecimiento poético (que sólo lo será de acuerdo a esta experiencia). Como los objetos seducidos, será palabrizado y podrá crear su poema, materializando un nuevo instante poético. Se negará a creer en la validez de una objetivación, de un sentido final entre las fibras del poema. Pero es esta, al fin y al cabo, nuestra palabrización: deberíamos dejar siempre a los poemas defenderse solos; mejor que nadie ellos conocen las marcas de colmillos en el cuello. La mesa está dispuesta y la invitación al contagio deja abierta las posibilidades, el siempre *tal vez*: un abandono de las cordurizaciones teóricas, puerta de entrada a la somatización. Después de todo, la nuestra también ha sido una metáfora de otras metáforas.

Bibliografía

- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. 3ed. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños*. México: FCE.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. México: FCE.
- Benveniste, E. (1991). "El aparato formal de la enunciación". En *Problemas de lingüística general*. 3ed. México: Siglo XXI, vol. II, pp. 82-91.
- Cassirer, E. (1963). *Antropología filosófica: una introducción a la filosofía de la cultura*. México: FCE.
- Éluard, P. y Breton, A. (2004). "La poesía". En Blaise, Cendrar. (Ed.) *Actas surrealistas*. Buenos Aires: Quadrata, pp. 15-18. (Traducción de Alberto Ezcurdia).
- Espinoza, D. (2006). "El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática". *Escritos*, nº 33 (Enero-Junio), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 65-77.
- Gaitán Durán, J. (1997). "El libertino y la Revolución". En *Sade*. Bogotá: Seix-Barral, pp. 13-44.

- Hernández, G. (2002). "Del deseo como lugar del objeto". *A parte rei*, 18 (Enero): <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/deseo.pdf> [Consultado el 20 de abril de 2010].
- Huidobro, V. (1988). "Manifiesto de manifiestos". En Osorio, Nelson. (Ed.) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 176-186.
- Huidobro, V. (1992). "La poesía". En *Altazor-Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, pp. 177-9.
- Nietzsche, F. (2000). *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*. Madrid: Tecnos.
- Paz, O. (1993). *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Salazar, L. (2007). "La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard", *Synthesis*, n° 41 (Enero-Marzo), pp. 41-52.