

# El acontecimiento poiético: el arte en vías de hacerse

Eduardo Pellejero | Universidad Federal de Rio Grande do Norte (Brasil) | edupellejero@gmail.com

---

## › RESUMEN

En 1937, en el College de France, Paul Valéry introducía de manera provocativa una nueva ciencia, cuyo objeto —las relaciones que se establecen entre la obra y el artista en el momento de la creación— desafiaba la oscuridad que tradicionalmente vela las conductas creativas. La ‘poiética’, en cuanto perspectiva crítica sobre la instauración del arte, envuelve a la fenomenología y la ontología, la sociología y la psicología, la antropología y la historia, en un intento por aprehender el gesto siempre renovado, siempre singular, de componer figuras capaces de resistir al tiempo.

El presente ensayo aspira a problematizar algunas dimensiones fundamentales de ese campo de investigación a partir de una aproximación a la perspectiva original sobre el acto de creación en la obra de Gilles Deleuze y de los procesos creativos de Francis Bacon y otros artistas que manifestaron puntos en común en el momento de la producción de la obra de arte.

**Palabras clave:** Poiética; Paul Valéry; Gilles Deleuze; Francis Bacon; Creación artística

## The poietic event: the instauration of the work of art

## › ABSTRACT

In 1937, Paul Valéry provocatively introduced a new science, whose object —the relationships established between the work and the artist at the moment of creation —challenged the obscurity that traditionally veils creative behaviors. ‘Poietics’, as a critical perspective on art, involves phenomenology and ontology, sociology and psychology, anthropology and history, in an attempt to achieve the ever renewed gesture or creation.

This paper aims to problematize some fundamental dimensions of this field of research, in dialogue with the work of Gilles Deleuze and the creative processes of Francis Bacon and other artists who manifest things in common at the moment of production of the artwork.

**Keywords:** Poietics; Paul Valéry; Gilles Deleuze; Francis Bacon; Artistic creation

---

*Continúo tal vez porque la obsesión se me escapa de las manos.  
La creación es una necesidad que borra todo el resto. Yo no pensaba  
ganarme la vida con la pintura, solo quería explicarme a mí mismo.  
La creación es como el amor, no se puede hacer nada contra ella.  
Es una necesidad, es eso. En el momento no sé muy bien cómo ocurren  
las cosas. Lo importante es que ocurren. Para mí mismo, y ya está.*

Francis Bacon

En 1937, en el *College de France*, Paul Valéry introducía de manera provocativa el programa de una nueva ciencia, cuyo objeto —las relaciones que se establecen entre la obra y el artista en el momento de la creación— desafiaba la oscuridad que tradicionalmente vela las conductas creativas. La ‘poiética’, en tanto perspectiva crítica sobre la instauración del arte, envuelve a la fenomenología y la ontología, la sociología y la psicología, la semiología y la historia, en un intento por alcanzar el gesto siempre renovado, siempre singular, de componer figuras capaces de resistir al tiempo.

Articular los dominios de la estética y de la filosofía del arte, por un lado, y el campo de la antropología de los comportamientos creativos por otro, es sin dudas una aspiración del pensamiento crítico en un área del conocimiento filosófico cuya importancia es fundamental al menos desde finales del siglo XVIII. Al mismo tiempo, pone en evidencia los lazos esenciales que esa disciplina mantiene con los estudios dedicados a la filosofía de la instauración de los diferentes modos de existencia (Souriau, 2017).

Incluso cuando Valéry articuló su curso en torno a la actividad literaria, el concepto de poiética puede extenderse sin problemas al arte en general. Lejos de limitarse a las artes del lenguaje, el propio Valéry afirmaba que el hacer, el *poiein* del cual pretende ocuparse, es aquel que acaba en una obra —en una de esas obras que habitualmente denominamos obras del espíritu (Valéry, 1937: 1342). Más cerca de nosotros, intentando definir esa ciencia problemática, Richard Conte (1996: 34) afirma que “la poiética constituye el campo posible de un conocimiento comunicable del arte en vías de hacerse”, “un pensamiento endógeno a la creación”, “una filosofía de las conductas creadoras”. En el fondo, la ciencia que entreveía Valéry estaba asociada a “una idea general de la acción humana completa, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos” (Valéry, 1937: 1311). Luego, la poiética movilizará estudios sobre la invención y la composición, el rol del acaso, el papel de la reflexión, el lugar de la imitación, y también sobre la importancia de la cultura y del medio, en no menor medida que el análisis de las técnicas, de los procedimientos, de los instrumentos, de los materiales y soportes, etc. En última instancia, es necesario entender por poiética el estudio de la génesis de la obra, es decir, del proceso diacrónico de su creación.

La poiética quizá encuentre un antecedente en la filosofía de la composición, de Edgard Allan Poe, en la cual se colocaba la cuestión de la marcha progresiva que una composición cualquiera conduce, entre las diversas variaciones que se presentan al espíritu, hasta llegar a su forma definitiva. Y seguramente encontrará numerosos continuadores —como es el caso de Maurice Merleau-Ponty

describiendo los procedimientos creativos de Matisse y de Cézanne<sup>1</sup>. Lo importante es que, ante la figura final que gana una obra cualquiera, la poética privilegiará la vacilante actividad del artista en el proceso de su instauración.

René Passeron (2004: 12) destaca tres diferencias específicas que, en el cuadro general de la producción o instauración de la obra, caracterizan el gesto poético: 1) se crea un objeto singular (incluso cuando admita una multiplicidad de instancias); 2) ese objeto toma la posición de un 'pseudo-sujeto'; 3) ese objeto involucra a su autor. Pero, ciertamente, la conducta creadora no se encuentra sometida a una estructura fija, por lo que es importante estar atento tanto a las diferencias como a las semejanzas. Al fin y al cabo, fiel a la pluralidad inagotable de obras y de procedimientos, la investigación deberá estar abierta a revisar, modificar y ampliar esas dimensiones avanzadas preliminarmente.

Si la originalidad todavía posee algún sentido para nosotros, pasa, como creía Valéry, por la laboriosidad de la búsqueda y, como tal, comporta un desafío para todas las disciplinas que, de la fenomenología de la experiencia estética a la historia del arte, pretenden dar cuenta de lo que es y significa la creación poética, esto es, de esa actividad que hace resonar, con la instauración de cada obra, el grito de los orígenes –como decía Merleau-Ponty (1974: 68).

\* \* \*

Preguntándose por lo que constituye el acto de creación, Gilles Deleuze desplazaba la cuestión poética sobre el plano de la génesis del pensamiento. ¿Qué es tener una idea en cine, en música, en literatura? Esto es, no qué es tener una idea en general, sino qué es tener una idea en función del medio en el cual se mueve un artista cualquiera —movimiento y duración, líneas y colores, tiempo y armonía, ficción y dicción, etc. El arte piensa, pero no a partir de cualquier cosa ni de cualquier manera, y sobre todo no lo hace abstractamente<sup>2</sup>. Menos una cámara en el hombro y una idea en la cabeza, que una idea en la cámara (o en la sala de edición)<sup>3</sup>. Fellini: “Tengo la sensación mortificante de que, hablando de la película antes de hacerla, fallo con la discreción, como esos fanfarrones vanidosos, que se ponen a hablar sobre una mujer que acabaron de conocer” (Fellini *apud* Salles, 2014: 117).

---

1 Judith Robinson-Valéry (1994) afirmaba que la poética era una precursora de la crítica genética, tal como fundada por Louis hay en el Centre National de Recherche Scientifique. De hecho, la crítica genética se propone reconstruir, con los materiales disponibles, la génesis de la obra, esto es, analizar los procedimientos y mecanismos que se encuentran por detrás de su producción. En sus mejores ejemplos, la crítica genética es ciertamente fiel al proyecto de Valéry, pero en su consolidación como disciplina académica tiende a negligenciar la inclinación filosófica e indisciplinar (o incluso indisciplinada) del programa poético. Una ciencia de lo singular es un oximoron; como tal, solo puede ser fundada provisoriamente a cada intento, es imposible de instituir, por lo cual su definición disciplinar solo puede ser un equívoco. De la misma forma que la historia ante la imagen (Didi-Huberman), la crítica ante la creación debe incorporar necesariamente la variación perspectiva, la experimentación formal y la invención conceptual.

2 La idea no es proyecto, ni siquiera el proyecto del artista, sino una síntesis pasiva que ni siquiera depende totalmente de la inteligencia: campo magnético o cristal, impone un orden o configura una constelación entre las singularidades envueltas en la obra. En el fondo, nos haríamos una idea muy pobre del arte si la considerásemos como realización del gran proyecto del artista, como una condensación de los principios éticos y estéticos que direccionan su hacer. La pasión del artista, como señalamos en otro lugar (Pellejero, 2020), implica una suspensión de todos los compromisos que el artista mantiene con las convenciones estilísticas, las jerarquías sociales, los proyectos políticos, inclusive consigo mismo –con sus principios éticos y poéticos. Berger afirmaba, en ese sentido, que el pintor interroga lo real con su pincel: si olvida el resto, tal vez lo encuentre en su obra (Berger, 2004, p. 20). El proyecto será, en todo caso, el objeto de la visión totalizante o retrospectiva de la poética sobre la obra del artista, no la de la poética.

3 El propio Glauber Rocha experimenta las cosas de esa manera. Incluso cuando su cine abraza la carencia de recursos técnicos, hace de esa carencia un medio de invención (en el propio medio), tal como es defendido por la estética del hambre y por el cine nuevo como movimiento. Las ideas –incluso pobres, o, mejor, famélicas– nacen (y mueren), se sostienen o no, en la propia obra, carecen de otro soporte. Eso se manifiesta, por ejemplo, en un balance que Rocha hace en 1968: “Yo tenía una concepción muy vanguardista, en el mal sentido de la palabra, e hice cortometrajes en ese espíritu: fueron *Pátio* y *Cruz na praça*, película que no terminó, porque cuando vi el material montado comprendí que esas ideas no funcionaban más, que mi concepción estética se había transformado” (Rocha *apud* Ventura, 2000: 78).

La pregunta por la génesis del pensamiento (acabe o no en una obra) se convierte, por lo tanto, en una pregunta que dice respecto a aquello con lo cual un artista trabaja, o, mejor, tiene por objeto las formas singulares que determinan su modo de condensar el espacio y el tiempo —el espacio y el tiempo bajo todas las variaciones a las que dan lugar las tensiones entre la experiencia y la memoria, la sensación y el sentido, la fuerza y la figura.

Los diferentes bloques, que más tarde Deleuze caracterizará de manera general como conjuntos de perceptos y afectos, condensan y modulan siempre el tiempo y el espacio. Es lo que las artes tienen en común con la experiencia y el pensamiento, tal como Deleuze entiende esas cosas, y con la política y la división de lo sensible, tal como las entenderá Rancière, y es también lo que existe de común entre ellas, más allá de la pluralidad de los modos, de las maneras, de las técnicas y de los procedimientos que definen el ejercicio siempre singular de la creación artística.

Por lo demás, tener una idea en cine no es lo mismo que tener una idea en pintura (los ensayos de Deleuze sobre el cine y la reflexión de Derrida sobre la verdad en pintura, para ofrecer solo un ejemplo, dan muestras de esa diferencia, de esa diversidad). Hay ideas que solo pueden ser cinematográficas. Evidentemente, hay ecos entre diferentes artes, transposiciones de un dominio a otro —grandes encuentros, como señala Deleuze (2007: 284). Y seguramente también contagio, esto es, incubaciones de una forma de pensamiento en otra, como, por ejemplo, las figuras de cine potencial en la literatura de Marguerite Duras, los vislumbres de pintura contingente en el cine de Agnes Varda, los pasajes de poesía conjetural en la danza de Pina Bausch<sup>4</sup>.

Ahora, como nos recuerda Jean-Luc Nancy (2008), no hay una musa, sino musas, en plural, que diferencian el pensamiento ya antes de la instauración de la obra, y sugieren unos caminos en detrimento de otros, propician comportamientos creativos y determinan muchas veces un medio. En otras palabras, no se da primero la inspiración y después el laborioso proceso de experimentación formal, sino una compleja operación material y espiritual a través de la cual el pensamiento nace en el pensamiento y en el mundo —¡al mismo tiempo! Dice el Sócrates de Valéry sobre las bailarinas: “¡Qué viva y graciosa introducción a los más perfectos pensamientos... sus manos hablan y sus pies parecen escribir!” (Valéry, 2005: 5).

Porque las ideas en arte no son separables de los medios y de los procedimientos a través de los cuales ganan cuerpo y figura, y porque la irreductible diversidad de los materiales y de las técnicas impide cualquier forma de totalización, el acto de creación no puede ser apenas un objeto de reflexión. Deleuze es consciente de eso: “¿Qué es eso que solamente el cine puede hacer? No digo que el cine lo deba hacer, sino que el cine lo hizo dos o tres veces, que fueron grandes cineastas que tuvieron esa idea” (Deleuze, 2007: 286). En resumen, reconocemos las ideas, las pensamos, a través de procedimientos concretos, perfectamente diferenciados, que solicitan de nosotros los medios por los cuales se constituirán como tales ideas —y no como otras<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Hay ahí un horizonte de investigación en abierto, al cual seguramente los conceptos deleuzianos tendrían mucho que ofrecer, incluso si la obra de Deleuze no se adentró en la densa materia de sus variaciones.

<sup>5</sup> La disyunción de la imagen y del sonido en el cine de los Straub para dar cuenta de aquello que se agita debajo de la tierra desierta, así como el grito tal como se configura en la música de Bach para resistir a la comunicación, son buenos ejemplos de la fenomenología que Deleuze conduce en su aproximación al arte. Pero

No avanzar en el sentido de esa exploración material de aquello que quiere ser pensado en un acto de creación es condenarnos a permanecer en la esfera de lo impensado, o, inclusive, de lo impensable. En el caso de los artistas, eso significa la frustración de una obra que no avanza, que no cuaja. En el caso de los lectores, de los espectadores y de los oyentes, el desentendimiento bajo las formas de la apatía o de la mistificación.

\* \* \*

Si al crear siempre se ordena o se configura (Ostrower, 2001: 5), y si Deleuze está en lo cierto y el agenciamiento de bloques de espacio-tiempo se encuentra en el corazón de la actividad poética, tal vez debiésemos considerar una instancia anterior en orden a captar su origen (contingente) y su proveniencia (sin determinación). No partir de las ideas, sino del campo diferencial adonde fulguran las singularidades que eventualmente se articularán en la constelación que determina una idea. Ese espacio, adonde lo sensible late, guiña, avanza y retrocede, todavía sin regla ni estructura, para el artista que se sumerge en su magma, es el dominio de la percepción, de las pequeñas percepciones<sup>6</sup>. Crear es, en el fondo, un movimiento que va de las pequeñas percepciones a las grandes ideas — nunca al contrario.

En sus obras, Juan José Saer intenta ofrecer muchas veces una traducción literaria directa de ese momento antecategorial de la percepción. En *El limonero real*, por ejemplo, encontramos una fabulosa descripción de la llegada de las hijas de Agustín a la fiesta, observadas con el extrañamiento de una mirada fascinada por la deflagración de lo sensible, fiel a su multiplicidad asignificante: “Wenceslao mira el camino amarillo y ve tres manchas movedizas —una colorada, una azul y una verde— que rebrillan al sol. (...) Verde, azul, colorada: las tres manchas movedizas se despegan del vértice final del camino, contra el horizonte de árboles. Relumbran y parecen moverse en el mismo punto, sin progresar, pero se puede sin embargo percibir una separación delgada, una pátina de vacío entre los árboles del fondo y esas manchas que miradas rápido y sin atención parecen empastadas contra ellos” (Saer, 2008: 46). En *Lo imborrable*, la tentativa de capturar esa elusiva dimensión de la experiencia también incorpora el carácter conjetural o embrionario del sujeto de la percepción: “El puesto de observación móvil, arropado en capas superpuestas de lana, que en otras épocas sabía llamar «yo», se desplaza en la calle oscura, y los puntos luminosos que señalan cada esquina y se pierden hacia el fondo de la calle, no parecen haber disminuido en cantidad a pesar de que he dejado atrás tres de ellos, cuando doblo la esquina para volver en dirección al centro” (Saer, 2003: 17).

La fenomenología de Saer ilumina eso que tantas veces escapa a nuestra atención al abordar el proceso creativo y, de manera oblicua, lanza luz sobre uno de sus ejemplos más paradójicos. En el relato que hace del descubrimiento de la pintura abstracta, Wassily Kandinsky, desconociendo su obra por un momento, se describe a sí mismo en un estado de contemplación asombrada ante algo que, capturando

---

quizá la fenomenología no baste para dar cuenta del encuentro que se da entre el artista y la obra en el momento de su instauración, no para arrancarnos de la abstracción que muchas veces sobredetermina nuestra experiencia estética. El texto de Deleuze cierra con una referencia a Paul Klee, un texto que la filosofía deleuziana convirtió en un verdadero programa para el arte. Sin embargo, los cuadernos de Klee, su constante búsqueda y experimentación, hablan más y mejor de su resistencia, de su pensamiento y de su relación con lo real a través de la pintura. En ese sentido, es quizás en su libro sobre Francis Bacon adonde Deleuze irá más lejos, apoyándose en las entrevistas de David Sylvester.

<sup>6</sup> Se trata del ámbito de una conciencia ampliada o no alienada. No la conciencia reduccionista, represiva y aplastante que impera en nuestra cultura, imponiendo una deformación de lo consciente, como señala Fayga Ostrower (2001: 6), sino su forma trascendental o potencial, espacio de revelación o de abertura, de devenir (como en la frase: “el devenir de la conciencia”).

su atención, no termina de desvendar su secreto (que vendrá a convertirse en la llave de toda su obra futura): “Quedé encantado por un espectáculo inesperado con el cual fui confrontado en mi atelier. Era la hora del crepúsculo. Volvía a casa, todavía alucinado y absorto por el trabajo que había acabado, cuando de repente vi una pintura indescriptiblemente bella, que emanaba un brillo interior. Al principio me detuve abruptamente, pero de inmediato me aproximé de la misteriosa pintura, en la cual podía discernir solo formas y colores, y cuyo contenido era incomprensible. De repente, descubrí la clave del enigma: era una pintura que yo mismo había pintado, apoyada de lado contra la pared” (Kandinsky *apud* Lindsay-Vergo, 1994: 369).

En resumen, los gestos vacilantes que atribuimos al proceso de agenciar o dar forma –relacionar, ordenar, configurar, significar– se encuentran precedidos por un movimiento constante (y habitualmente desapercibido), a través del cual todo aquello que nos afecta —“movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones” (Greco *apud* Pellejero-Pellejero, 2020: 133)— deja marcas en nuestra sensibilidad (más o menos profundas, más o menos significantes). Somos seres en permanente estado de excitabilidad sensorial y, siendo imposible la inscripción de lo infinito en lo finito, de la miríada de estímulos que nos afectan, nuestra percepción preserva algunos sobre otros (el reflejo de la luz sobre el calor que trae consigo, el estrépito del pregón de la vendedora de pescado sobre el apetecible contenido de su oferta, el peso de la moneda depositado en el seno de la mano sobre su valor nominal) (Ostrower, 2001: 8). La lógica de ese tamizado es pre-conceptual, incluso si no es gratuita. Algo próximo a lo que Fayga Ostrower denomina “movimiento latente selectivo” (Ostrower, 2001: 8): un complejo de expectativas, deseos y miedos, así como de líneas de fuerza de nuestra formación y de nuestro horizonte cultural, que orientan nuestra atención entre las diversas y concurrentes sollicitaciones de lo sensible.

En todo caso, siendo imposible totalizar todos esos factores en el momento de la experiencia —de esas experiencias que decimos fecundas—, aquello que nos toca, nos mueve o nos conmueve se impone a nuestra sensibilidad al mismo tiempo que escapa a nuestra comprensión —o conoce razones que la razón desconoce. Bacon: “No conocemos el motivo por el que nos emocionan ciertas cosas. Es verdad, adoro los rojos, los azules, los amarillos, la grasa de la carne. Somos de carne, ¿no es cierto? Cuando voy a la carnicería siempre me parece sorprendente no estar ahí, en el lugar de los trozos de carne. Y después hay un verso de Esquilo que atormenta mi espíritu: ‘El hedor de la sangre humana no deja mis ojos’” (Bacon *apud* Maubert, 2010: 30).

Sensibilidad de los pintores a colores que me pasan desapercibidos, que confundo sin darme cuenta; atención de los músicos a las superposiciones de tonos, a las relaciones rítmicas y armónicas, que acompaño y disfruto sin conciencia clara y distinta; abertura de los escritores al reverso del lenguaje, a las aliteraciones, rimas, giros, modismos que, quiero creer, no me son indiferentes.

¿Debemos considerar, por lo tanto, como precursor oscuro del acontecimiento poético, una actitud poética, esto es, una actitud que posee la subjetividad artística en las vísperas del acto de creación? En la actitud poética, la percepción, apurada o intensificada por la necesidad de dar forma, de resistir al tiempo o hacer sentido, se sumerge en el vórtice de lo real sin imágenes de un objeto o un fin a alcanzar, pero en ese vórtice fija puntos (de inflexión, de saturación, de ruptura), traza líneas (melódicas,

estructurales, libres o pasantes), y en general arranca fragmentos asignificantes (con todo, significativos) al caos<sup>7</sup>.

No es un agenciamiento todavía, apenas un devenir. El artista y la incandescente multiplicidad de lo real entran en un devenir sensible, en un intercambio sin ganancias ni pérdidas cuya única regla es la intensificación de la experiencia y la abertura del mundo al mundo<sup>8</sup>. En sentido estricto, la percepción que en ese proceso tiene lugar excede las condiciones de la experiencia posible, incluso si las categorías y los conceptos, las formas y las figuras que la tradición dispone puedan venir a ser utilizadas más tarde para dar consistencia a lo visto, oído y sentido en ese trance, o vengán a ser utilizadas para reallimentar la experiencia en orden a que supere niveles de complejidad e intensidad. También el mundo se desconoce a sí mismo en ese vértigo de las fuerzas deshaciendo las formas dadas para dar lugar a otras formas —mundo de metamorfosis constantes, de procesos reversibles, de síntesis no dialécticas.

Lo real acecha en todos lados, en el sentido en que Borges decía que la belleza nos busca todo el tiempo (Borges, 1989: 264). Rostros y paisajes, voces y gestos, momentos y lugares se dirigen a nosotros, como si buscaran decirnos algo, y esa inminencia de una revelación en el momento en que todavía no nos fue comunicado secreto alguno, define la actitud poética —y quizá también el *factum* estético en general<sup>9</sup>. No se trata de algo que se dirija a la vista, al oído o al tacto en particular, sino algo que, puro *pathos*, es sentido por el cuerpo entero —incluso cuando un oído apurado, un ojo ejercitado o una sensibilidad a flor de piel puedan ayudarnos a experimentar mejor y más intensamente sus sollicitaciones, su don<sup>10</sup>. En el fondo, se trata de una especie de fenómeno climático antes de constituir una disposición subjetiva —todo conspira.

Hablar de actitud poética, por lo tanto, quizás no llegue a definir lo que tiene lugar en esa zona de indiferenciación en la cual la subjetividad se desmiembra en una serie de aprehensiones fugaces no totalizables y el mundo emerge de, y zozobra en el fondo sin fondo de la existencia.

En esa intemperie, como en la isla de Tournier, el artista, alejado de todo y de todos, se abre sin reparos a los otros y al mundo, y es abrazado, en todos los sentidos, por ellos. En efecto, son abrazados todos sus sentidos, al punto en que lo percibido ahí es un acontecimiento de la percepción, o, mejor, la percepción como acontecimiento. El ojo, que pasara miles de veces sobre las mismas superficies, es arañado por

---

7 Caos y orden no son polos opuestos, sino que funcionan según una lógica próxima a la que Nietzsche identificaba entre lo dionisiaco y lo apolíneo, en un movimiento no dialéctico en que figuras individuales emergen y se disuelven implacablemente en el fondo sin fondo de la existencia. Y no es necesario entender eso en sentido metafísico; el caos bien puede ser el caos de nuestro mundo, de nuestras vidas, etc. Por ejemplo, el fabuloso caso de Maurice Béhart rescatado por Salles, que no solo ilustra bien esa relación entre figura y fondo, sino que ofrece una imagen perfecta del papel de la percepción y de la actitud poética de la que estamos hablando: "Oía la música de Webern que encontró por acaso. Observaba, por la ventana, a las personas andando. "Se producían puntos de sincronismo entre los movimientos de las personas abajo y los de la música. ¡Era uno de los mejores ballets que viera, elaborado al acaso!" (Béhart *apud* Salles, 2014: 34).

8 Es cierto que, por ejemplo, Bacon afirma que siente que quiere ganar, incluso cuando pierda siempre (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 51).

9 "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético." (Borges, 1989b: 12)

10 También las ideas y los conceptos pueden ser objeto de la percepción. Siempre podemos hacer la genealogía, la historia o la crítica de la idea de la que pretendemos apropiarnos, pero eso es siempre un segundo momento; el primero es que seamos afectados por ellas, a través del medio por el cual esas ideas ganan cuerpo y consistencia. Y en la idea, en cualquier idea, siempre destellarán para nosotros ciertos elementos sobre otros, con los cuales trabajaremos cuando sea nuestro turno. El tardío intento deleuziano de separar la creación de conceptos del ámbito de lo sensible, de los perceptos y afectos del arte, no solo no termina de convencerme, como deja de lado la fecunda vida de las ideas que permeaba sus elaboraciones sobre la ontología y la literatura, así como sus textos sobre la filosofía y el cine.

sus astillas; las manos, que palpan siempre temerosas las agudas arestas de lo desconocido, son envueltas en su tepidez uterina.

Al mismo tiempo, esa tierra no trillada se aferra a la piel de la subjetividad, como los abrojos en una caminata a campo traviesa; aquello que fue visto, oído o sentido ya no se despegará del intruso en su retorno al dominio de lo conocido y de lo aceptado, de lo establecido y lo compartido. El desorden, que hasta entonces minara silenciosamente los proyectos mejor pensados, se instalará como un *tinnitus* en el oído del artista; el caos, que operara siempre insidiosamente bajo los cimientos de lo humano, ganará el elusivo cuerpo de una imagen recurrente. Aún más: si aquel que osa exponerse de ese modo posee también el coraje de persistir, de resistir a las tensiones, torsiones y dolores que semejante exposición imponer, todo ese ruido blanco, todas esas fulguraciones y toques fantasma pueden venir a ganar consistencia y llegar a instalarse en el espacio y en el tiempo bajo la forma de una obra —o continuar a asombrar, con su carga de perturbación y desmesura, sobre los gestos vacilantes e inconclusivos que configuran lo que Blanchot llamaba *desobra*.

\* \* \*

Entre la percepción y la idea, en todo caso, podemos imaginar al menos otra instancia, otro movimiento u operación poética. Ante aquello que intenta captar, ante el objeto que lo obsesiona y le escapa, Francis Bacon apela al acaso, a lo accidental o a lo involuntario como mediación. Es que al comenzar a pintar raramente sabe adónde se dirige (Bacon *apud* Maubert, 2010: 36). Buscando una salida, por lo tanto, se confía a una serie de trazos que escapan a su dominio, en orden a obtener una “visión desorientada” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 53) y encaminar la pintura de modo no ilustrativo.

Paso intermedio, el accidente tiene lugar, sea cuando frota la tela con exasperación con un trapo o una escoba, sea cuando hace esbozos con impaciencia o irritado, diseminando marcas que no responden a la lógica de la figuración, sea cuando pinta distraído, sin atención, sea cuando está borracho. Todos esos procedimientos pueden funcionar o no — “en general no funcionan, evidentemente” (*ibidem*)—, pero es apenas pasando por ellos que Bacon llega a sentir que “pueden pasar muchas cosas” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 16).

En esos momentos en los cuales Bacon trabaja sin saber conscientemente lo que está haciendo y en los cuales, paradójicamente, siente que abre una vía más profunda para ir al encuentro de sus visiones —esas visiones exacerbadas que le impone la vida: “una vecino de hospital, de asilo, a veces de sí mismo” (Maubert, 2010: 10) —, en esos momentos el pasaje de las pequeñas percepciones al agenciamiento de la idea sobre la tela tiene lugar contra el sentimiento de imposibilidad y desesperanza que acostumbra dominarlo al pintar<sup>11</sup>. Entre lo impersonal y lo autoral, entre la revelación y el juicio (que Bacon estima<sup>12</sup>), lo animal, lo instintivo: “de repente sucede algo que nuestro instinto agarra, y que es la cosa que podemos comenzar a desarrollar” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 54).

---

<sup>11</sup> ¿Sabe usted?, mucha gente me dice que soy un gran pintor. Pero yo no sabré nunca si soy un gran pintor... Pinto sólo con el instinto. Nunca sé cómo hacer un cuadro. La idea me viene —o no me viene— trabajando.” (Bacon *apud* Maubert, 2010: 35)

<sup>12</sup> “[Beber] nos deja más libres, pero, por otro lado, anula el juicio que tenemos sobre lo que hacemos. No creo que la bebida y las drogas me ayuden. Quizás ayuden a otras personas, pero no a mí.” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 54)



Lo cierto es que, si el objetivo es “una imagen muy ordenada” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 56), el proceso para llegar a ella no depende apenas de la voluntad, de la conciencia o de la razón. Esto es así porque, al mismo tiempo que trata de dar figura a una imagen, Bacon está siempre a la búsqueda “del realismo más total”<sup>13</sup>, de un contacto directo con lo real. De ahí una lógica de varios pasos. Primero: la obsesión por “todo aquello adonde lo real abandona sus fantasmas” (Bacon *apud* Maubert, 2010: 50). En seguida: las manchas, que se constituyen (solas) sobre la tela (Maubert, 2010: 79). Después: la propia cosa “considerada como un diagrama” (Deleuze, 2013: 40). Por fin: el momento de las decisiones –por ejemplo, “la boca podría ir de un extremo al otro del rostro” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 56).

Todos los pasos son esenciales. Basta negligenciar uno de ellos para que la inteligencia se imponga dictando formas significantes, cuando de hecho la pintura no ilustrativa perseguida por Bacon actúa en primer lugar sobre la sensibilidad y solo conduce poco a poco a su objeto, manteniendo “la brutalidad de los hechos” (Bacon *apud* Sylvester, 1999: 182), la ambigüedad propia de las apariencias y la reversibilidad de la percepción hasta el final<sup>14</sup>.

¿Qué es el arte para Bacon? Cualquier cosa capaz de capturar, de aprehender bien vivo un hecho real, al mismo tiempo que es profundamente sugestiva y abre dominios sensibles –desarreglando los sentidos, como decía Rimbaud. Es una buena definición, sin dudas.

Su procedimiento, por otra parte, ilumina el trabajo oscuro de la imaginación al cual Kant se refería en su análisis del esquematismo, dándole una materialidad y una delimitación concreta, que nos permite adentrar en el misterio de la creación sin mistificaciones. De alguna manera, las marcas o manchas que realiza instintivamente dan cuenta de la búsqueda inconsciente de una regla de desarrollo no ilustrativa para las visiones que lo asombran. Si el proceso tiene éxito —en general no lo tiene, como sabemos—, en ese campo de variación fulgurará un diagrama, a partir del cual, sí, ya la conciencia, la voluntad y, en última instancia, el oficio, asumirán el trabajo necesariamente paciente de dar una forma sugestiva a aquello que el trabajo ciego del instinto contribuyó para que pasara de la niebla de la percepción a la tensa superficie de la tela.

Incluso siendo absolutamente singular, el procedimiento de Bacon encuentra numerosos ecos en los procedimientos de otros artistas y disciplinas. Recuerda de inmediato, para colocar solo un caso, la pulsión de la *notatio* en el elaborado análisis del proceso creativo que Roland Barthes ofrece en *La preparación de la novela*. Según Barthes, notar es al mismo tiempo observar, captar con la mirada, y también marcar, escribir (Regis, 2019, p 233); y, así como en Bacon, responde a la necesidad de arrancar a la vida una tajada –para Barthes (2008: 185), una tajada del presente.

Incalculable y atravesada por el acaso, la pulsión de la *notatio* supone un sujeto que mantiene una *atención fluctuante* ante un *fenómeno notable* que lo interpela, y tiene por correlato su inscripción en

---

<sup>13</sup> Cf. Bacon *apud* Maubert, 2010: 22: “«Clínico» es estar lo más cerca posible del realismo, en lo más profundo de uno. Algo exacto y tajante. El realismo es algo que te turba”.

<sup>14</sup> Deleuze (2013: 56) comenta: “[Bacon] no es atraído por una pintura que tiende a substituir al diagrama involuntario por un código visual espiritual (ni aun cuando haya ahí una actitud ejemplar del artista). El código es forzosamente cerebral, y le falta la sensación, la realidad esencial de la caída, o sea, la acción directa sobre el sistema nervioso”.

una escritura urgente, en una nota breve o palabra pasajera: la *notula* (*ibidem*). Como las manchas instintivas que Bacon hace sobre la tela, las notas del escritor en su pequeño cuaderno de bolsillo remiten de forma no significativa a aquello que furtivamente captó su atención en la calle, en una conversación o en el tumulto del sueño —carece de elaboración, anticipa la reflexión, y en su momento exigirá recogimiento y elaboración para encontrar su desarrollo como idea (Regis, 2019: 233).

(La *notula*, tal como definida por Barthes, no se agota como mediación para la escritura ni la escritura está confinada a su procedimiento. La mediación entre la percepción y una obra es en tal medida compleja que los escritores apelan a los más diversos procedimientos para hacer la travesía. Kafka esboza sus muñecos en el margen de la hoja para intentar captar la lógica de los gestos y las posturas que lo obsesionan, Tolstoi y Dostoievsky dibujan auténticos estudios para desvendar el secreto de una fisionomía<sup>15</sup>. De la misma manera, Klee acostumbra tomar notas en su cuaderno en cuanto experimenta técnicas y soportes, y Bacon recurre a la fotografía instantánea para sorprender los rostros en su espontaneidad rebelde.)

\* \* \*

No pretendo sugerir de modo alguno que estos tres momentos, sumariamente —y quizá livianamente— asociados a la percepción, el instinto y la idea, puedan agotar las instancias que estructuran los procesos creativos<sup>16</sup>. El arte es una visión, un trance y una forma de pensamiento, pero es también muchas otras cosas<sup>17</sup>. La instauración de la obra, o su dilación indefinida bajo el modo de la desobra, plantean problemas siempre singulares, ante los cuales la necesidad y la astucia mueven a los artistas a improvisar constantemente nuevas maneras de encarar eso que, de un punto de vista meramente intelectual, constituye una tarea imposible.

Nos sorprende, por ejemplo, no deja de sorprendernos que ese mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos que es el lenguaje sea capaz de representar con precisión todos los misterios de la memoria y todas las agonías del deseo —“matices del alma más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal” (Chesterton *apud* Borges, 1989b: 87). Pero confrontados con esa empresa inhumana los escritores nunca dejaron de intentar darle la vuelta a lo que no conoce reverso, imponiéndose procedimientos literarios y extra-literarios, protocolos de experiencia y ejercicios espirituales, introduciendo ideas inéditas y expedientes verbales loquísimos, torciendo la vida y el lenguaje. Barthes afirmaba: “lo real no es representable, y es porque los seres humanos insisten en representarlo por palabras que hay una historia de la literatura” (Barthes, 2013: 22). De la misma manera, esa tensión irreductible abre el campo de investigaciones que Valéry nos legó bajo la categoría de poética.

---

<sup>15</sup> Sobre el dibujo como momento de la escritura, ver: Mendelsund, 2014.

<sup>16</sup> Tampoco pretendo que exista un orden establecido entre estas instancias. La percepción, el instinto y la idea son singularidades en el plano de la topología de la creación que pueden ser recorridas en cada proceso singular de las más diversas maneras, y que así como suponen la posibilidad del desvío y del descubrimiento de otras fuentes, comportan frecuentemente la redundancia, la reversibilidad, el salto, etc.

<sup>17</sup> La obra de Ostrower esboza otras instancias a considerar. Por ejemplo, la percepción de sí mismo dentro de la acción como dimensión relevante en el proceso de creación, o la potencia anticipadora de la percepción que, más allá de resolver situaciones inmediatas es capaz de anticiparse a ellas para considerar ciertos problemas en la instauración de la obra (Ostrower, 2001: 9). Salles, por su parte, llama nuestra atención sobre las instancias singulares que comportan los procesos colectivos —procesos que envuelven relaciones inter-subjetivas específicas, formas de comunicación de diversos tipos, etc. (2014: 51).

Caso a caso, sin recurso a generalizaciones de ninguna especie, esa ciencia de lo singular promete abrirnos a lo que de más asombroso hay en el mundo: el ser viniendo al ser incansablemente, la instauración vacilante de las existencias contingentes, y la posibilidad inaudita del recomienzo –como en la frase de Agustín: “Para que hubiese un inicio fue creado el ser humano, antes del cual nada existía”.

Ciertamente, así como no todo nacimiento renueva la humanidad, no toda obra de arte transfigura el mundo (o restituye en nuestras vidas lo real perdido). Pero en cada nacimiento, en cada obra de arte late la potencia de la renovación, del principio –“ahí adonde todo parecía haber concluido” (Arendt, 1995: 29). Acontecimiento excepcional y, al mismo tiempo, milagro cotidiano, que seguramente excede las demarcaciones disciplinares de la estética y de la crítica, de la historia y de la filosofía del arte, porque en él está en juego “la esencia de la libertad humana” (Arendt, 1995: 43).

## › Bibliografía

- › Arendt, H. (1995). *De la historia a la acción*. Paidós.
- › Barthes, R. (2008). *A preparação do romance*. Martin Fontes.
- › Barthes, R. (2013) *Aula*. Cultrix.
- › Berger, J. (2004). Passos em direção a uma pequena teoria do visível. Em *Bolsões de resistência*. Editorial Gustavo Gilli.
- › Borges, J. L. (1989). *Obras Completas*. Vol. I. Emecé Editores.
- › Borges, J. L. (1989b). *Obras Completas*. Emecé Editores.
- › Buck-Morss, S. (1996). Estética e anestésica. O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, 33.
- › Chateau, D. (2011). L’expérience esthétique. Intuition et expertise. *Marges*, 12.
- › Conte, R. (1996). La poétique de Paul Valéry. *Recherches poétiques*. Presses universitaires de Valenciennes.
- › Deleuze, G. (2013). *Lógica de la sensación*. Arena.
- › Deleuze, G. (2007). ¿Qué es el acto de creación?. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-textos.
- › Deleuze, G. y Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?*. Editora 34.
- › Kandinsky, W. (1994). *Complete Writings on Art*. Da Capo Press.
- › Maubert, F. (2010). *Conversas com Francis Bacon: O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Zahar.
- › Mendelsund, P. (2014). *What we see when we read*. Vintage.
- › Merleau-Ponty, M. (1974). A linguagem indireta. En *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Edições Bloch.
- › Nancy, J-L. (2008). *Las musas*. Amorrortu.
- › Ostrower, F. (2001). *Criatividade e processos de criação*. Editora Vozes.
- › Passeron, René. (2004). A questão poética. *Porto Arte: Revista de artes visuais*.
- › Pellejero, E. (2020). *Justicia Poética*. Carcará.

- › Pellejero, E. y Pellejero, P. (2020). *La aventura de lo real. Escritos de Alberto Greco*. Ediciones Julián Mizrahi.
- › Rregis, J. (2019). La notación en la obra de Barthes. Usos, significados y variaciones. *Estudios de teoría literaria*, 16.
- › Robinson-Valéry, J. (1994). Valéry précurseur de la génétique. *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 5.
- › Saer, J. J. (2008). *El limonero real*. Seix Barral.
- › Saer, J. J. (2003). *Lo imborrable*. Seix Barral.
- › Salles, C. A. (2014). *Gesto Inacabado. Processo de criação artística*. Editora Itermeios.
- › Souriau, E (2014). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.
- › Sylvester, D. (1999). *Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson.
- › Valéry, P. (2005). *A alma e a dança e outros diálogos*. Imago Editora.
- › Valéry, P. (1937). *Œuvres*. Bibliothèque de la Pléiade.
- › Ventura, T. (2000). *A poética polytica de Glauber Rocha*. Funarte.