

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La poética del instante

TESIS PROFESIONAL

que para obtener el grado de

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

Héctor Adahir Romero Ortega

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Sonia Torres Ornelas

Ciudad Universitaria, México DF., agosto 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, por creer en mí, y con un profundo agradecimiento a la Dra. Sonia Torres Ornelas, por su apoyo incondicional.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1. Tiempo y eternidad.....	9
Capítulo 2. Poesía y memoria.....	23
Capítulo 3. Un mundo ascendente.....	36
Capítulo 4. La poética de la acción.....	48
Capítulo 5. A modo de conclusión. Hacia una poética del instante.....	61
Bibliografía.....	72

Introducción

Tiempo: agua fluyendo como el río que se desliza cuesta abajo, manantial que arrebató el aliento, laberinto indescifrable. Son diversos los tratados y discursos que, a lo largo de la historia, se le han atribuido al concepto de temporalidad. Sin duda, el tiempo es un tema digno de análisis y por eso es común encontrar estudios al respecto. Heráclito, San Agustín y Nietzsche son una prueba fehaciente de ello. No obstante, es raro encontrar un estudio sobre el tiempo que aborde dicha temática desde una perspectiva estética, tal como ocurre con la poética de Gaston Bachelard.

El periodo que Bachelard dedicó a la implicación filosófica de la poesía fue sumamente extenso. Jugando con los elementos de la naturaleza, esbozó una teoría poética que alude siempre a los procesos de la antigua alquimia, que invariablemente le fueron sugerentes. Entre los elementos que abordó se encuentra el aire, en el cual encontró una nueva visión del tiempo. El aire –nos dice– es la posibilidad de romper con los lazos terrestres de la temporalidad común, emprendiendo el vuelo como gacela en busca del horizonte. La poesía, esa hélice que impulsa las palabras, es el medio idóneo para desencadenarse de los grilletes del tiempo de la vida. De tal manera, Bachelard realizó una concepción «metafísica» de la temporalidad a partir de dicha práctica literaria y tomando como piedra de toque el concepto de «instante poético», un instante que, a diferencia de los otros, acontece de manera vertical y no horizontalmente.

Sin embargo, pese a su genialidad, parece interesante poner en cuestión dicho postulado al tratar de demostrar que la rasgadura vertical del tiempo a la que alude no acontece únicamente en el quehacer literario, efectuado como él propone, sino también en algunas otras formas de arte. Considerando esta cuestión, el presente proyecto intenta poner en entredicho el carácter exclusivo de la concepción poética del instante en la filosofía de Bachelard, para mostrar algunos vestigios de esta teoría temporal en Nietzsche, Bergson y Deleuze. Para dicho cometido, esta investigación se presenta a través de cinco capítulos que permitirán un viaje del pensamiento por el mundo de la

atemporalidad, un mundo vertical en el que se pierden los límites terrestres del tiempo y que permite echar a volar la imaginación con el dinamismo propio de las imágenes proyectadas por el arte. Asimismo, se pretenden abordar algunas prácticas artísticas que corresponden, según esta misma hipótesis, al instante poético de Bachelard, para dejar una idea más comprensible de la tarea planteada.

El primer capítulo de la obra está constituido por el esbozo de la teoría temporal de Friedrich Nietzsche, autor en el que Bachelard encuentra resonancias, pues el «eterno retorno» es una pauta hacia el instante poético: la posibilidad de pensar el tiempo más allá de la linealidad, el acontecer en el «portal» del instante –aquel tan señalado en el *Zarathustra*–, en donde las dos líneas metafísicas del tiempo se unifican dando paso a la eternidad. Aquello que acontece es a la par lo que aún no sucede, la realidad más pura del instante en los brazos de lo eterno, de lo inextenso, de lo que se repite a sí mismo. El instante redonda sobre sí mismo, rompe con la horizontalidad a través de la circularidad; no retornan las cosas en su consistencia tangible, sino el propio retornar. Afirmar el eterno retorno implica afirmarlo todo en un instante y presentar una realidad inminente como voluntad de poder emancipadora de las formas a las que se han sometido todas las cosas del mundo, hasta el punto de que el tiempo gane existencia ya corrompido por el instante. El afán nietzscheano de romper con la concepción del tiempo sometido al movimiento como lo aborda la antigüedad es, sin duda, una de las teorías más subversivas de la era moderna, y su similitud con el instante poético de Bachelard es muy peculiar. En vista de ello, en el capítulo de apertura se buscarán las afinidades entre ambos autores, intentado mostrar que lo que mueve el proyecto nietzscheano es el problema de la temporalidad, en el que destaca el instante manejado como voluntad de poder, y ésta como acto creativo, es decir, lo que Bachelard llama instante poético.

En el segundo apartado de la obra se aborda la filosofía temporal de Henri Bergson a partir del concepto de «memoria», en la búsqueda de algunos rasgos que permitan aproximarlos al instante poético de Bachelard. Si bien en algunos momentos pareciera que ambos autores distan el uno del otro –de modo que inclusive pareciera que Bachelard refuta a Bergson–, basta realizar una lectura atenta de ambos planteamientos

para encontrar cercanías sugerentes. La teoría de la duración de Bergson incluye dos planos, el de las rupturas artificiales y el de la continuidad real. Desde el punto de vista de las rupturas, Bergson se distancia del instante poético de Bachelard, pero, teniendo en cuenta la reciprocidad de los dos planos, se vuelve visible la co-pertenencia de pasado y porvenir, pues la duración bergsoniana es un impulso vital que contrae en el presente lo que aparentemente estaba fisurado. El peso específico del problema en los dos autores radica en señalar la virtud del instante en el todo temporal. La diferencia decisiva estriba en que Bergson piensa el tiempo a partir de la duración, mientras que Bachelard lo hace a partir del instante. En Bachelard, pasado y futuro son dos elementos que hemos habituado y lo interesante es lograr desprendernos de ellos, para lo cual se requiere de la realidad del instante. Pero cada vez que Bergson se refiere a la continuidad que se distiende, esa duración inapelable invoca una discontinuidad que no cesa de reconstituirse; en ello reside gran parte de su similitud con Bachelard, para quien la duración, el hábito y el progreso no son otra cosa que agrupamientos de instantes que se renuevan una y otra vez, lo que sin duda desvirtúa la propuesta de Bergson, puesto que agrupar es conjuntar, yuxtaponer, algo que pertenece solamente al plano metodológico. El pasado es germen de presente, en él reside la novedad. La duración, en este sentido, es pura memoria, entendida como una condensación de lo que ya fue con lo que no ha sido.

En el capítulo tres del proyecto se abordará a Gilles Deleuze y su teoría de temporalidad ascendente, a partir de sus definiciones de «Cronos» y «Aión». Ambas definiciones son complejas y es impresionante la amplitud y maestría con la que Deleuze logra diseccionarlas. De entre estos dos conceptos, el que alude al instante poético es el de «Aión. El Aión es la producción «metafísica» que acontece en la piel del mundo, entre el cielo y la tierra, en el adentro y el afuera; la paridad de los dos sentidos a la vez, tal como ocurre en Bachelard. El Aión es inseparable del azar y de la necesidad, de lo dionisiaco y lo apolíneo; la necesidad afirmada por azar, no al revés. Lo dionisiaco venido de Nietzsche al pensamiento de Deleuze no es otra cosa que la transgresión de las formas, entre tantas, la aparente linealidad que resguarda el tiempo; esta ruptura es también lo que permite la creación artística. Aión es la paradoja del tiempo, la

afirmación de pasado y futuro a la vez, en la realidad del instante. El Aión está presentado por Deleuze como aquello que ya fue, pero aún no ha sido; es atemporalidad, rasgadura, forma vacía que siempre falta a su lugar. En Deleuze se trata de un instante que carece de extensión y que subdivide cada presente en pasado y futuro, en vez de presentes relativos y espesos que comprenden relativamente pretérito y porvenir, es por ello que alude a una verticalidad semejante a la presentada por Bachelard.

En el cuarto apartado de la presente obra, la tesis del instante poético se dirige a otros horizontes para sugerir la viabilidad de trasladarla a otras prácticas artísticas. Confrontar la concepción de Bachelard con otras formas de arte parece, en primera instancia, nada sencillo; no obstante, hay una tendencia que bien se puede acoplar a la misma. Actualmente existen formas de arte que ponen en jaque diversos procedimientos, como las llamadas «artes de acción». El Performance, por ejemplo, es una actividad subversiva que impacta profundamente a los espectadores y demuestra que no hay distinciones últimas entre el ámbito estético y la vida: el arte es la vida misma, no hay dicotomía, la ambivalencia acontece como ocurre en Bachelard y en Deleuze. A la par, pone en marcha un cuestionamiento del discurso masificado de arte y desautoriza la objetividad que se le adjudica, llevando la praxis artística a lugares poco comunes y consiguiendo con ello denunciar la función reductora de la institución. El carácter subversivo del performance permite crear una rasgadura a distintos niveles. El más relevante, en lo que al presente proyecto respecta, es el de crear una ruptura en el tiempo. Mientras acontece el acto performativo –un hombre arrastrando cadenas, desnudo, por ejemplo– algo ocurre en el espectador. Emociones, traumas, recuerdos, todo emerge en el Performance. El performer transgrede la realidad del individuo a partir de lo inesperado, crea un tiempo ascendente que desprende al «otro» del mundo, ese otro respecto del performer, que es el espectador. Desde una perspectiva lineal, performer y espectador constituirían la separación de sujeto-objeto, la cual se disuelve en el instante liberado de las cadenas de la sucesión: el instante propiamente poético. El Performance es el arte de la improvisación que busca perpetuarse en el otro, dejando que éste viva e interprete de una y mil maneras el acontecimiento del que ha sido

partícipe. En relación con esto, el acto performativo está enteramente relacionado con el instante poético de Bachelard.

El último capítulo pretende, a manera de conclusión, priorizar la tesis del instante poético de Gaston Bachelard, de manera que se logre crear la idea de una «Poética del instante» que se propone localizar esta vertiente del pensamiento en el paso de la teoría a la praxis. Así, la propuesta de este trabajo reside en la posibilidad de desprender de lo esbozado por Bachelard procesos poéticos en otras artes diferentes a la poesía misma, para mostrar la vigencia de su pensamiento, aún si no es citado en su totalidad.

El instante poético es decisivo en la poética de Gaston Bachelard, pues encierra lo más vasto e interesante de su pensamiento, debido a que redimensiona el ámbito de la estética al erigir el arte como una de las potencias más elevadas del alma humana. En este sentido, el presente trabajo procura brindar otra visión de los alcances de un pensamiento tan comprometido con la creatividad artística, que es capaz de sondear las alturas y tener una visión del abismo al mismo tiempo, ambos espacios vacíos que pueden llenar de aire fresco nuestros pulmones, no sin antes provocar trastornos en los ritmos cardíacos.

La presente obra es, finalmente, una breve bocanada de aire para quienes estén seducidos por los mundos aéreos; es un aliciente para olvidar que somos seres sólo terrestres, una invitación a aventurarnos y experimentar los efectos que la tropósfera de las letras, la ingravidez de las palabras, nos puede ofrecer, para sabernos capaces de explorar el cielo y sus infinitas alturas, donde reside lo aparentemente insondable.

1. Tiempo y eternidad

“...Y esa araña que se arrastra con lentitud a la luz de la luna, y esa misma luz de luna, y yo y tú, cuchicheando ambos junto a ese portón, cuchicheando cosas eternas, ¿no tendremos todos nosotros que haber existido ya? [...] y venir de nuevo y correr por aquella otra calle, hacia adelante de nosotros, por esa horrenda, larga calle, ¿no tenemos que retornar eternamente?”.

Friedrich Nietzsche. “De la visión y el enigma” en *Así habló Zaratustra*.

I

La poética de Gaston Bachelard es una poética instantánea. Sus textos son ricos en contenido y forma, de manera que, con una breve composición de palabras, el autor nos devela ya una promesa de nuevos mundos, a través de una filosofía casi lírica. Si bien su poética es metafórica, no implica que carezca de lógica y sentido. Sus argumentos son tal vez oscuros a primera vista, pero basta experimentar con los elementos alquímicos de su constitución argumentativa, para encontrar innumerables planteamientos. Uno de los más pletóricos es su «metafísica del instante», en la cual desarrolla un interesante análisis de la temporalidad en la poesía.

En su texto *La intuición del instante*, Bachelard plantea la posibilidad de una ruptura del tiempo –en un sentido metafísico– a través de la poesía. Esta ruptura del tiempo común, aquel que transcurre horizontalmente, es posible mediante el «instante poético», es decir, la creación de un tiempo ascendente que transcurre verticalmente y acontece en dicha práctica literaria. El instante poético es, en este sentido, la rasgadura vertical que rompe con la temporalidad lineal y deviene en nuevas constelaciones temporales. Esta rasgadura del tiempo horizontal ocurre mediante una relación armónica de dos opuestos, es decir, gira en torno a la ambivalencia. El ordenamiento de las ambivalencias en la poesía es, para Bachelard, un tiempo en el cual el poeta se desprende del tiempo de los

otros, del tiempo de la vida y del propio mundo: el tiempo no corre, brota. De tal manera, la poesía es el arte de la atemporalidad:

En todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa [...] En esencia, el instante poético es una relación armónica de dos opuestos; es, cuando menos, conciencia de una ambivalencia. Pero es más, porque es una ambivalencia excitada, activa, dinámica.¹

El instante poético es el dinamismo que surge de la antítesis del pasado y el porvenir, dando paso no a una nueva ramificación temporal, sino dando cuenta de la realidad propia del instante.

Pero una concepción de esta índole siempre es difícil de digerir. Justo ahora, en el momento en que redacto estas letras, me es completamente imposible dejar de lado el transitar del tiempo. Cada que agrego una nueva palabra, que presiono una tecla más del computador, *Cronos* me arrebatara el aliento. Pensar acaso en una posible disolución, en una posible transfiguración o una fuga que impida el paso temporal, es casi imposible. En este fluir etéreo, metafísico², me descubro atrapado en una sucesión algebraica en la cual, al parecer, estoy inmerso sin promesa de tregua. A su vez, me comprendo como siempre distinto a mí mismo conforme avanzan los segundos, y deviene en mí la figura perpetua de la fugacidad; ¿pero no acaso este devenir bien podría ser una mera ilusión? ¿No será que el encontrarme a mí mismo como un ser nuevo y renovado es el resultado de una mera repetición, un devenir siempre eterno?

La concepción de eternidad en Nietzsche es tan compleja como innovadora, la podemos ver ya manifestada en otros textos, además del *Zaratustra*, como la *Gaya ciencia* y *Ecce Homo*. La forma retórica en la que es expuesta la tesis del «eterno retorno» por el autor

¹Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 94

² Un término acotado a la manera del propio Bachelard, en donde no se alude la metafísica tradicional.

es un tanto obscura, lo que da pauta a un gran número de interpretaciones. No obstante, si en algo coinciden todas, es en que el eterno retorno es una propuesta digna de análisis.

En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche devela un mundo nuevo: la posibilidad de pensar el tiempo fuera de la linealidad secuencial, a partir del vuelco que imprime al concepto de lo eterno, pues ya no recurre a él para definir lo inmutable, sino a aquel acontecimiento del instante al que llama «portón»:

¡Mira ese portón!, ¡enano!, seguí diciendo: Tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí, nadie los ha recorrido aún hasta su final. Esa larga calle hacía atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia adelante es otra eternidad. Se contraponen dos caminos; chocan derechamente de cabeza, y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: “Instante”.³

Aquella extensa calle que yace detrás de nosotros alberga una eternidad, al igual que aquella calle que se encuentra adelante. En este sentido, el tiempo se extiende sin límites, de manera que aquello acontecido es a su vez lo que aún no sucede. El instante es un lugar inextenso, un lugar de encuentro en donde germina un universo. El tiempo, entonces, se presenta como una incesante repetición de sí mismo. En este sentido, el planteamiento de Nietzsche parecería restituir la idea de que vivimos a la vez pasado y porvenir, una y otra vez, inmersos en una eterna esfera de lo mismo, como si las existencias individuales se reprodujeran sin cesar. Sin embargo, esto no es más que un recurso crítico para abandonar la tesis de la temporalidad cíclica elaborada por la antigüedad, según la cual el tiempo se concibe como orden mensurable del movimiento: el tiempo como esfera que lo abraza todo, o como la «imagen móvil de la eternidad», según Platón. Nietzsche elabora la teoría del eterno retorno siguiendo a Heráclito: el retornar es un «sí» pletórico del mundo, una afirmación cósmica a la que da el nombre de «espíritu dionisiaco», la cual glorifica la vida. Un retorno afirmativo del mundo al

³Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, Alianza, p. 230

que hay que comprender como devenir, un devenir que no conoce saciedad ni disgusto, ni fatiga. El eterno retorno supone un ámbito diferente al de la historia:

Cada una de las cosas que pueden correr, ¿no tendría que haber recorrido ya alguna vez esta calle? Cada una de las cosas que pueden ocurrir, ¿no tendría que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez? Y si todo ha existido ya: ¿Qué piensas tú, enano, de este instante? ¿No tendría también este portón que haber existido ya? ¿Y no todas las cosas anudadas con fuerza, de modo que ese instante arrastra tras sí todas las cosas venideras? ¿Por lo tanto, incluso a sí mismo?⁴

Así, la recurrencia alberga todo lo existente. Todo acto humano, cada palabra, cada parpadeo, cada aleteo de la mariposa, habría acontecido y habrá de acontecer de modo ineludible. Pero la verdadera relevancia del eterno retorno, para Nietzsche, reside en el ser del instante que excluye la fatalidad del curso de las cosas. El instante, como repetición pura, es inseparable de la eternidad, una eternidad fluyente.

II

En Nietzsche, retornar eternamente implica la noción de «voluntad de poder», una voluntad no volitiva y un poder no subjetivo, pues la voluntad de poder es la esencia de todas las cosas y se afirma como un querer ausente de carencia, ya que lo único que quiere es retornar infinitamente, perseverar en su ser. Este querer ser de la voluntad de poder imprime un matiz ético a la noción del eterno retorno, en la medida en que concierne a una selección, puesto que, de acuerdo con la lectura que realiza Gilles Deleuze, retornan las fuerzas, pero no todas las fuerzas, sino exclusivamente aquellas que han ido hasta el final de su potencia, en cuyo caso la pregunta que formula Zaratustra al enano tendría que responderse con un «no»: no se trata del retorno de todas

⁴ *Ídem.*

las cosas que han circulado por la calle del pasado; al prolongar la tesis del eterno retorno nietzscheano, Deleuze señala que retorna el propio retornar.

La alianza del eterno retorno con la voluntad de poder hay que entenderla como una fuerza creativa, puesto que todas las cosas del mundo (los objetos, las apariciones) son voluntad de poder cuyo modo de ser es retornar. En otras palabras, el sentido del ser es el eterno retorno, no un presente reposado que garantizaría la presencia, tampoco una sucesión de «ahoras», sino justamente el instante que redundaba sobre sí mismo, el pórtico mismo. El eterno retorno no es nada más que un querer transgredir lo acontecido:

Es el *pensamiento* del eterno retorno quien selecciona. Hace del querer algo eterno. El pensamiento del eterno retorno elimina del querer todo lo que cae fuera del eterno retorno, hace del querer una creación, efectúa la ecuación querer = crear.⁵

Quien selecciona es el pensamiento del eterno retorno, es decir, no selecciona una voluntad subjetiva, sino el hecho de pensar ontológicamente el choque de las dos líneas infinitas, la del pasado y la del futuro, cuya consecuencia es la no fijación de ningún presente y ninguna presencia; es por ello que Nietzsche llama «pórtico» al instante, ya que se trata de una puerta, una apertura.

El eterno retorno es una manera de dar una función práctica a la noción de voluntad. “El eterno retorno hace de la voluntad nihilista una voluntad completa y total”, escribe Deleuze, y ello se debe a que el nihilismo, como eterno retorno, se transgrede a sí mismo. Es por eso que Zarathustra canta a aquel que quiere su propio ocaso,⁶ pues sólo el ocaso, la negación de sí, da paso a la renovación, a la afirmación dionisiaca:

Nietzsche habla entonces de la eterna alegría del devenir, esta alegría que lleva aún en ella la alegría del aniquilamiento; la afirmación del

⁵ Gilles Deleuze. *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, p. 39

⁶ Véase el prólogo de *Así habló Zarathustra*.

aniquilamiento de la destrucción, lo que hay de decisivo en una filosofía dionisiaca...⁷

Y lo que hay de decisivo en una filosofía dionisiaca es la transmutación del valor de lo negativo, la transformación de todo lo que «es» en *dynamis*. Lo dionisiaco, en filosofía, consiste en afirmar lo que antes se había negado: lo móvil, lo que siempre falta a su lugar, aquello que había sido nombrado bajo el rubro de lo sensible. De tal modo, el nihilismo, esa voluntad de nada cifrada en la negatividad esencial, es vencido por el eterno retorno, haciendo entrar en el Ser lo que no podría hacerlo sin tener que cambiar de naturaleza.⁸ Esto que entra en el ser es el «no» que se ha puesto al servicio de la afirmación.

En Nietzsche, transmutar los valores significa una filosofía afirmativa que cobija lo negativo, la negación transmutada. Deleuze elabora una tipología de las fuerzas a partir de los esbozos del eterno retorno nietzscheano: las fuerzas, su sentido y su valor; sentido activo y reactivo, valor afirmativo y negativo. Pero lo negativo en las fuerzas reactivas se refiere, de todos modos, a la conservación inseparable del instinto de crecimiento de las fuerzas activas. Así pues, el eterno retorno es la manifestación de las fuerzas activas-afirmativas, es «valor que ataca». Afirmar en vez de negar (negación transmutada), este es el mecanismo con que opera el eterno retorno:

Si el eterno retorno fuera el retorno de las fuerzas reactivas, se convertiría en contradictorio. El eterno retorno nos enseña que el devenir-reactivo no tiene ser. Y es también él quien nos enseña la existencia de un devenir-activo.⁹

⁷ Gilles Deleuze. *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, p. 40

⁸ Este es uno de los pensamientos inclusivos más notorios en Nietzsche.

⁹ Gilles Deleuze. *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, p. 41

Este «devenir-activo» es un devenir universal, pues todo se afirma, al unísono, en un solo momento. Afirmar el eterno retorno implica afirmarlo todo en un instante, “el todo se aplica a un único momento”.¹⁰

III

Ahora bien, dicha afirmación no necesariamente reduce el carácter repetitivo del instante, de manera que, como dice Klossowski (quien da el nombre de «círculo vicioso» al eterno retorno), el instante mismo se refleja en un pasaje de espejos, pues estamos condenados a vivir una y otra vez de manera irreversible. Dado que no es posible remontar el curso del tiempo, el remedio de Zaratustra es «querer» lo «no querido», afirmar enteramente aquello consumado para consumarlo una y otra vez *ad infinitum*:

El remedio de Zaratustra: volver a querer lo no querido por el afán de asumir el hecho consumado –convertirlo en no consumado–, volviendo a quererlo innumerables veces. Astucia que sustrae al acontecimiento su carácter de “una vez para siempre” si todas las cosas vuelven de acuerdo con la ley del círculo vicioso, todo obrar voluntario equivale a un no-obrar real, o todo no-obrar consciente a un obrar ilusorio. A nivel de la decisión consciente, no obrar responde a la inanidad de la voluntad individual.¹¹

El eterno retorno es inseparable del olvido, bajo la condición de considerar el olvido desligado de la memoria, fuera de los juegos de la misma. Olvido sin más, olvido que provoca que las creaciones viejas se vuelvan nuevas. El eterno retorno es la «visión del más solitario». El Ser es renovado en el retorno, en el tiempo circular.

La circularidad planteada por Nietzsche es compleja. En el parágrafo “De la visión y enigma”, Nietzsche derroca la clásica concepción circular del tiempo mediante la

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ Pierre Klossowski. *Nietzsche y el círculo vicioso*, Altamira, p. 73

metáfora del pastor a quien se le metió la serpiente en la garganta, y quien, valeroso, da un mordisco para arrancarle la cabeza. Una serpiente descabezada implica circularidad transgredida, y a su vez, la risa del pastor. Esto es, precisamente, lo que aporta Nietzsche, pensar el eterno retorno fuera de la norma de la circularidad cíclica. En este sentido, si Klossowski utiliza el término de «círculo vicioso» habría que leerlo como la curvatura propia de toda verdad. Justo lo que el enano había pronunciado en “De la visión y enigma”: todas las cosas derechas mienten:

Los dos caminos opuestos se hacen UNO. Una eternidad los separa. Los individuos, las cosas, los acontecimientos ascienden por uno, descienden por el otro y se vuelven los mismos bajo la puerta del Instante, habiendo dado la vuelta a la eternidad: sólo quien se detiene bajo ese “pórtico” es capaz de aprehender la estructura circular del tiempo eterno...¹²

Sólo quien quiere nuevamente, cambia. Permanecer en el portal del instante es ser uno y otro constantemente, faltar siempre a sí mismo. Sin embargo, lo que Nietzsche busca no es hacer una resignificación del individuo, sino de la voluntad. ¿Qué otra cosa es volver a querer lo consumado sino voluntad de poder? No se trata sólo de cualquier voluntad, sino de una voluntad creadora: voluntad de crear.

En este sentido, la voluntad de poder es emancipadora de las formas a las que se han sometido todas las cosas del mundo. Incrustarse en el pensamiento afirmativo de la repetición del instante-eternidad abre el desafiante proceso de transgresión, más allá del querer constreñido del individuo:

De buenas a primeras, la anunciación abrumadora del recommienzo *ad infinitum* de los mismos actos, de los mismos sufrimientos, aparece en adelante como la redención misma, a partir de que el alma sabe que ya recorrió y que está destinada a recorrer aún otras individualidades,

¹² *Ídem*

otras experiencias que profundizarán y enriquecerán la única que ella conoce *hic et nunc*, a través de éstas que la han preparado y que la preparan para otras, insospechadas por la conciencia. Volver a querer, adhesión pura al círculo vicioso: volver a pretender toda la serie una vez más, todas las experiencias, todos sus actos no como míos, ese posesivo precisamente ya no tiene sentido ni representa un fin. El sentido y el fin son liquidados por el Círculo. De ahí, el silencio de Zaratustra, la interrupción de su mensaje. Excepto por una carcajada que manifiesta toda su propia amargura.¹³

Dicha carcajada, aquel gozo en la penumbra, es lo que Gaston Bachelard llama «lamento sonriente».¹⁴ Es en este silencio en donde ocurre la verdadera transmutación. El eterno retorno suprime las identidades y estar sujeto a él requiere la aceptación de la disolución de las formas, para dar paso a otras nuevas.

Así, esta noción circular se nos presenta como un salto de una eternidad a la otra en forma sucesiva, apegada a la transformación del Ser, pero ¿cómo puede ser querido un acontecer de tales magnitudes? La revelación del eterno retorno es súbita, y dicha revelación basta para vivir conforme al precepto: volver a querer esa misma experiencia implica ya haber vivido todas las experiencias vividas:

La revelación del Círculo se vuelve súbitamente consciente: permanecer en esa consciencia basta para vivir conforme a la necesidad del Círculo: volver a querer esa misma experiencia (el instante en que uno es iniciado en el secreto del Círculo vicioso) supone que ya se han recorrido todas las experiencias vivibles; luego, hacen falta todas las existencias previas a ese instante que privilegia una existencia entre mil, no menos que todas las que seguirán.¹⁵

¹³ *Ibíd.* p. 75

¹⁴ Véase *La intuición del instante*, “Instante poético e instante metafísico”, p. 98

¹⁵ Pierre Klossowski. *Nietzsche y el círculo vicioso*, Altamira, p. 76

Hay que volver a vivir todas las experiencias. Desear de nuevo todo acto, cada palabra, cada silencio, cada sonrisa, cada sufrimiento, quiere decir, en primera instancia, que cualquier acto vivido justo ahora es precedido por una serie de acontecimientos, para poder encontrarse consigo mismo una vez más en su completa diferencia. Desear el eterno retorno implica desear todas las series anteriores y posteriores a su existencia. De forma que:

El sentimiento de eternidad y la eternización del deseo se confunden en un solo instante: la representación de una vida anterior y de una vida ulterior no concierne ya a un más allá ni a un yo individual que accedería a ese más allá: sino a la misma vida vivida, experimentada por diferencias individuales.¹⁶

El eterno retorno, como tal, es un pensamiento abismal: la afirmación de la repetición, del carácter profundamente serial del tiempo, ineludiblemente nos conduce al abismo, ¿pero no acaso necesitamos del abismo para alcanzar las alturas? Lo importante es dejar en claro que el eterno retorno, como tal, no es sólo una representación ni un postulado, sino un hecho vivido y un pensamiento súbito, casi poético, que acaece en la completa ambivalencia. De tal manera, el eterno retorno de Nietzsche y el instante poético en Bachelard no distan el uno del otro, en tanto ambos son un intento de romper la continuidad del tiempo lineal por medio de la creación (disolución de la repetición por medio de la voluntad) inmersa en la ambivalencia.

IV

El poeta, al igual que Zaratustra, rompe su propio silencio con una carcajada llena de amargura:

...todo aquello que nos desliga de la causa y de la recompensa, todo aquello que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo aquello

¹⁶ *Ibíd.* p. 77

que devalúa a la vez el pasado y el porvenir está allí, en ese instante poético. [...] Que se tome el instante poético del *lamento sonriente*, en el momento mismo en que la noche duerme y estabiliza las tinieblas, en que las horas apenas respiran y en que la soledad por sí sola es ya un remordimiento. Los polos ambivalentes del *lamento sonriente* casi se tocan. La menor oscilación sustituye al uno por el otro. El *lamento sonriente* es por tanto una de las ambivalencias más sensibles de un corazón sensible. Pues bien, con toda evidencia se desarrolla en un tiempo vertical, puesto que ninguno de los dos momentos, ni la sonrisa ni el lamento, es su antecedente... la sonrisa lamenta y el lamento sonrío.¹⁷

Figura nocturna que yace en los brazos de futilidad –no hay nada más bellamente fútil que las palabras–, el poeta lanza una carcajada abismal en la que ambos polos a la vez, la risa que se lamenta y el lamento que ríe, son uno mismo. Tal como Nietzsche, Bachelard pretende romper con la concepción lineal del tiempo por medio de la creación. Si bien la petición del eterno retorno apunta hacia una filosofía de la transmutación, el instante poético no sólo busca transmutar, sino romper, revocar y dar marcha aérea al tiempo, por medio de las alas infinitas y ambivalentes de la creación:

En equilibrio a la medianoche, sin esperar nada del soplo de las horas, el poeta se despoja de toda vida inútil; siente la ambivalencia abstracta del ser y del no ser. En las tinieblas ve mejor su propia luz. La soledad le brinda el pensamiento solitario, un pensamiento sin desviación, un pensamiento que se eleva y se apasiona exaltándose puramente [...] El tiempo vertical se eleva. A veces también se hunde [...] Raras son las noches en que tengo el valor de bajar hasta el fondo, hasta la duodécima campanada, hasta la duodécima herida, hasta el duodécimo recuerdo [...] Entonces vuelvo al tiempo llano; *encadeno*, me re-

¹⁷ Gastón Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 98.

encadenado y vuelvo al lado de los vivos, vuelvo a la vida. Para vivir es preciso traicionar fantasmas...¹⁸

¿Qué es el eterno retorno sino una poética de la temporalidad, en la cual Nietzsche busca una liberación, un antídoto al veneno corrosivo de los pasos precipitados de *Cronos*? Ambos, tanto Bachelard como Nietzsche, fueron portadores de la llama de *Aión*.

V

En *Así habló Zaratustra*, podemos encontrar a un Nietzsche tan místico como poético. Zaratustra bien podría ser un mago medieval o un goliardo, siempre dispuesto a seducir los oídos de las doncellas y a curar el alma de los necios. Bachelard es un alquimista, toma los elementos de la naturaleza para transmutar los metales brutos en piedras preciosas. Ambos son encantadores de palabras.

El eterno retorno es un gesto jovial destinado a traspasar la voluntad individual y conquistar la voluntad de poder como pura creatividad, ¿pero ser capaces de pensar la compleja circularidad del tiempo, supone también poder rasgarla? La respuesta de Nietzsche sería que, ineludiblemente, casi hundidos en un fatalismo, no podemos escapar de las fauces del tiempo. No obstante, en ese afán tan poético de hacer de nuestro querer una resonancia del querer-ser pleno, nos encontramos a punto del quiebre de la temporalidad lineal. Nietzsche sabía que era preciso pensar el tiempo más allá de la linealidad.

Indudablemente, Bachelard leyó a Nietzsche, prueba de ello es el apartado que le dedica en su texto *El aire y los sueños*, en el cual denomina al filósofo alemán como un «poeta ascensional». En su búsqueda poética, logró retomar parte de esta concepción del tiempo, echando a volar la imaginación. Bachelard es un soñador de palabras:

¹⁸ *Ibíd.* p. 97

En efecto, soy un soñador de palabras, un soñador de palabras escritas. Creo leer. Una palabra me detiene. Dejo la página. Las sílabas de la palabra empiezan a agitarse. Los acentos tónicos se invierten. La palabra abandona su sentido como una sobrecarga demasiado pesada que impide soñar. Las palabras toman entonces otros significados como si tuviesen el derecho de ser jóvenes. Y las letras van, entre la espesura del vocabulario, buscando nuevas, malas compañías. Muchos conflictos hay que resolver cuando, en la ensoñación vagabunda, se vuelve al vocabulario razonable.¹⁹

El sentido mismo del lenguaje, de las palabras, es un enjambre; la imaginación es un hormiguero y las palabras brotan como hormigas al unísono del depredador. El instante poético es esa bocanada de aire, esa ansiedad por el resplandor del sol a media noche, en el frío de la madriguera. Si Bachelard alude a la ruptura del tiempo lineal, es porque sabía, como Nietzsche, que no hay sólo una forma de mirar; el tiempo es un caleidoscopio, un prisma que cambia de color con la luz. El poeta es un fractal que sueña jugar con las palabras; en su pluma encierra los misterios del mundo, los guarda y cuando los devela, un mundo nuevo nace, con todo y su temporalidad. La imagen poética es su escalera, la voluntad creativa es cada nuevo peldaño; poesía es el arte de escalar.

Nietzsche ya lo vislumbraba en *El nacimiento de la tragedia*. El arte, en su más pura esencia, es dionisiaco; ¿no suena razonable entonces que, si *Dionisos* guía al artista en la penumbra de la noche como estrella en el firmamento, el poeta decida volar sobre los instantes? Como bien lo dice Bachelard, la poesía es una metafísica instantánea:

La *Poesía* es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo. Si sigue simplemente el tiempo de la

¹⁹ Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*, FCE, p. 34

vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida [...] Mientras todas las demás experiencias metafísicas se preparan en prólogos interminables, la poesía se niega a los preámbulos [...] Cuando mucho necesita un preludio de silencio [...] Y para construir un instante complejo, para reunir en ese instante gran número de simultaneidades, destruye el poeta la continuidad simple del tiempo encadenado.²⁰

Nietzsche no dista mucho de esta idea. Ese hombre colocado justo en el portón que divide al pasado del porvenir, aquel al que le siguen siempre su águila y su serpiente, ese que yace al mediodía y a la media noche en espera de la hora en que calle el mundo, es al que Bachelard llama poeta; la poesía es atemporalidad:

Si alguna vez desplegué cielos tranquilos encima de mí, volando con mis propias alas en mi propio cielo:

Si he nadado jugando en profundas lejanías de luz, si la sabiduría de pájaro de mi libertad ha llegado:

—Porque así habla la sabiduría del pájaro: “Ved, ya no hay arriba, no hay abajo, ¡Arrójate aquí y allí, adelante, atrás, tú que eres ligero! ¡Canta! ¡No hables más!

—¿No están hechas todas las palabras para quienes son pesados? ¿No mienten todas las palabras al que es ligero? ¡Canta! ¡No hables más!²¹

²⁰ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 93

²¹ Friedrich Nietzsche. *Así hablo Zaratustra*, Alianza, pp. 322-323

2. Poesía y memoria

“¿Dirá alguien que no se trata de una suerte, que es la semejanza de las imágenes lo que hace que se llamen unas a otras, mecánicamente, según la ley general de la asociación? [...] las imágenes que se suceden pueden precisamente no tener ninguna similitud exterior entre sí: su semejanza es completamente interior; es una identidad de significación, una igual capacidad de resolución de un determinado problema frente al que ocupan posiciones análogas o complementarias, pese a sus diferencias de forma concreta”.

Henri Bergson. *Materia y memoria*.

I

La discontinuidad del tiempo lineal parece, en Bachelard, un intento bastante atrevido de romper con las dicotomías. Pero no se trata de una ruptura que da como resultado la unidad de ambas partes; la ambivalencia es, en nuestro autor, resultado de la afirmación de ambos sentidos a la vez. Sólo en el «lamento sonriente» puede acontecer la poesía. Ahora bien, si dicha ruptura implica una ascensión en el tiempo, una rasgadura del tiempo horizontal, ¿tiene cabida la duración dentro de esta metafísica instantánea?

En *La intuición del instante*, Bachelard sostiene lo que pareciera una discusión con Bergson. Si bien la duración es continuidad, para Bergson implica mucho más; es aquí donde el autor de *El aire y los sueños* y el creador de *Materia y memoria* aparentan distanciarse. Sin embargo, esta aparente distancia permite formular la hipótesis de que, en realidad, existe entre ellos una proximidad sugerente que se destaca, en primera instancia y paradójicamente, debido a las diferencias.

Bachelard considera la filosofía de Bergson como una filosofía de la duración, en la cual el instante no es otra cosa que una ruptura artificial, una estrategia de la inteligencia para espacializar el tiempo y de ese modo volverlo susceptible de análisis:

¿Qué es el instante para Bergson? Ya no es sino una ruptura artificial que ayuda al pensamiento esquemático del geómetra. En su falta de aptitud para seguir lo vital, la inteligencia inmoviliza el tiempo en un presente siempre facticio. Ese presente es una nada pura que ni siquiera logra separar realmente el pasado y el porvenir. En efecto, parecería que el pasado llevara sus fuerzas al porvenir, y también parecería que el porvenir fuera necesario para dar salida a las fuerzas del pasado y que un solo y único impulso vital solidarizara la duración [...] la filosofía bergsoniana reúne indisolublemente el pasado y el porvenir [...] El tiempo está en la fuente misma del impulso vital. La vida puede recibir explicaciones instantáneas, pero lo que en verdad explica la vida es la duración.²²

Pasado y porvenir son fuerzas que no subsisten una sin la otra. La duración es un impulso vital que armoniza la dicotomía pasado-futuro. Pero pareciera que la idea de Bachelard es otra cuando afirma que la experiencia del tiempo no es la experiencia de la duración, de esa síntesis entre pasado y porvenir. Para él todo, incluso aquello que es durable, posee la virtud de un instante, y prueba de ello es que el recuerdo de la duración es de los recuerdos más fugaces:

La experiencia *inmediata* del tiempo no es la experiencia tan fugaz, tan difícil y tan docta de la duración, sino antes bien la experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su inmovilidad. Todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que es incluso durable, es el don de un instante. [...] El recuerdo de la duración está entre los recuerdos menos durables. Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado. [...] Guardianas del tiempo, la

²² Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 15.

memoria sólo guarda el instante; no conserva nada, absolutamente nada de nuestra sensación complicada y ficticia que es la duración.²³

Y es que para Bachelard el problema reside precisamente en tomar la construcción del tiempo partiendo de la división de la duración, en vez de considerarla a partir de los instantes, que es de la manera en que podríamos notar cómo el tiempo se multiplica según correspondencias numéricas y no según la continuidad. En este sentido, la filosofía de Roupnel –al cual menciona Bachelard en contraste con Bergson– es más cercana a la metafísica del instante.

II

Para Roupnel, el tiempo mismo es el instante. El «instante presente» es el que tiene toda la carga temporal. Al contrario que en Bergson, pasado y futuro son entidades vacías; el instante de ninguna manera alberga duración ni mucho menos impulsa alguna fuerza. De tal modo, el tiempo no presenta dos caras, es uno, los dos lados de la moneda al mismo tiempo. El presente no transcurre, pues un instante sólo acontece para dar paso a otro (instante como única realidad). Es por ello que, para Bachelard, pasado y porvenir no son más que hábitos:

Tanto el sentido como el alcance del porvenir están inscritos en el propio presente. Y como el pasado es sólo un recuerdo y el porvenir sólo una previsión, afirmaremos que pasado y porvenir no son en el fondo sino hábitos. Por otra parte, esos hábitos se hallan lejos de ser inmediatos y precoces. Finalmente, las características que hacen que el Tiempo nos parezca durar, como aquellas que hacen que se defina según las perspectivas del pasado y del porvenir, no son, a nuestro entender, propiedades de primer aspecto. El filósofo debe reconstruirlas apoyándose en la única realidad temporal dada de manera inmediata al Pensamiento sobre la realidad del *Instante*.²⁴

²³ *Ibíd.* pp. 31-32.

²⁴ *Ídem.*

En este sentido, pasado y futuro son sólo conceptos que, a partir de la construcción de la duración, hemos aprendido y habituado. Para poder romper con estos hábitos es necesario recurrir a la realidad del instante. Pero ¿qué es verdaderamente el instante?, una partícula aislada que reside en la actualidad, una mónada²⁵ que se actualiza una y otra vez. Por ello, la duración no tiene sentido, al menos como fuerza inmediata o directa, pues es sólo una resonancia o un eco del ser:

La duración no tiene fuerza directa; el tiempo real sólo existe verdaderamente por el instante aislado, está por entero en lo actual, en el acto, en el presente [...] Sin embargo, el ser es un lugar de resonancia para los ritmos de los instantes y, como tal, podríamos decir que tiene un pasado, como se dice que un eco tiene una voz. Pero ese pasado es sólo un hábito presente y ese estado presente del pasado sigue siendo una metáfora.²⁶

Si el ser es la caja de resonancia del instante, la duración es el eco del ser. Aquel sonido del sonido es en realidad la ilusión a la que llamamos pasado. La división en pasado y presente es una metáfora del tiempo, una alegoría en cierta medida necesaria, pero que no deja de ser un ornamento, algo fatal pero bellamente ineludible, como ocurre con los poemas de Baudelaire.

Sin duda, el tiempo articulado de tal manera es un hábito difícil de borrar. No hay nada más difícil de pensar en forma discontinua que el tiempo. Basta mirar las manecillas del reloj, ver la puesta del sol o mirar cómo se dibujan surcos en el lienzo de nuestra piel frente al espejo. Es por ello que Bachelard aísla el instante: el instante es actualidad. Pero para asilarlo requiere también del hábito planteado por Roupnel, un hábito no como repetición, sino como progreso, como «acción renovadora»:

²⁵ En alusión a Leibniz.

²⁶ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 49

Si, en efecto, comprendemos bien la teoría de Roupnel, no debemos considerar el hábito como un mecanismo desprovisto de acción renovadora. Habría contradicción entre los términos si se dijera que el hábito es una fuerza pasiva. La repetición que lo caracteriza es una repetición que construye instruyéndose. [...] De ese modo, el hábito se constituye en progreso. De allí la necesidad de desear el progreso para conservar al hábito su eficacia. En toda reanudación, el deseo de progreso da el verdadero valor del instante inicial que echa a andar un hábito. [...] La idea del eterno retorno sin duda pasó por la mente de Roupnel; pero él comprendió al punto que aquella idea fecunda y verídica no podía ser un absoluto. Renaciendo, acentuamos la vida.²⁷

Pero más que un «eterno retorno» afirmando la vida se trata de una doctrina de la «repetición eterna», que simboliza la continuidad del valor en la discontinuidad de las tentativas y la continuidad del ideal pese a la ruptura de los hechos. Cada vez que Bergson se refiere a la continuidad que se prolonga, esa continuidad de la vida interior, está hablando en realidad de una discontinuidad que se reconstituye. Es mediante esta renovación del tiempo discontinuo que puede lograrse el progreso. Tal discontinuidad incesantemente reconstituida es el modo de ser de la continuidad de la duración bergsoniana, que indica la «subjektividad» de diferente naturaleza que la materia donde se afirma la repetición. Así, pues, el ser de la duración introduce la diferencia en complicidad con la repetición, dando a la noción de «progreso» el sentido de la evolución creadora, es decir, el *Élan Vital*.²⁸

III

Bachelard indica que si el pasado puede persistir es sólo como verdad, es decir, como valor racional y conjunto de sollicitaciones hacia el progreso; se actualiza únicamente en la medida que ha sido un éxito. En este sentido, el progreso se alcanza a través de la

²⁷ *Ibid.* p. 72

²⁸ Concepto Bergsoniano que alude al impulso vital.

permanencia de las condiciones lógicas y estéticas. Si el tiempo marcha es debido a que hay un progreso en sentido estético:

Los instantes son distintos porque son fecundos. Y no son fecundos por virtud de los recuerdos que puedan actualizar, sino antes bien por el hecho de que a ellos se agrega una novedad temporal convenientemente adaptada al ritmo de un progreso.²⁹

El despliegue (progreso) siempre va de la mano del instante. La novedad temporal se debe a la fertilidad de los instantes; son tierra virgen en espera de ser fecundada, pero que en realidad nunca habrá de fecundarse, pues cada instante se desvanece para dar vida a uno nuevo. En resumidas cuentas, de acuerdo con Bachelard, la consciencia de nuestra duración es consciencia del progreso de nuestro ser íntimo. La duración, el hábito y el progreso no son más que agrupamientos de instantes, meros fenómenos simples del tiempo, y como tales, carecen de carácter ontológico.

Si Bachelard sigue a Roupnel es debido a su forma poética de enunciar el tiempo. El instante es novedad, pero también ambivalencia y, en ese sentido, Bergson no está lejos de ambos. Las «imágenes mutuas» de Bachelard permiten afianzar esta cercanía, pues se trata de aquellas imágenes en las que se opera un intercambio de lo actual y lo virtual, lo presente y lo pasado, pues no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual mismo, mientras éste se torna virtual por dicha relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles, imposibilidad de discernir lo real y lo imaginario. Sin afirmación de los contrarios, sin lamento que sonrío y risa que se lamenta, no acontece el instante:

La amargura de la vida es el lamento de no poder esperar, de no oír más los ritmos que nos solicitan para tocar nuestra parte en la sinfonía del devenir. Es entonces cuando el "lamento sonriente" nos aconseja

²⁹ *Ibíd.* p. 78

invitar a la Muerte y aceptar, como una canción de cuna, los ritmos monótonos de la Materia.³⁰

Hay algo de Rounnel en Bachelard, como hay algo de Bachelard en Bergson. Tal como lo menciona Gaston, para Bergson la duración es la síntesis pasiva de pasado y futuro, tomando al pasado como retención y al futuro como anticipación, “La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar”,³¹ de modo que se extiende y crece en forma indefinida. Es en este sentido que la memoria juega un papel determinante dentro de la filosofía bergsoniana. La memoria no es un registro ni una facultad, ya que las facultades se ejercen a voluntad y la memoria es involuntaria, amontona el pasado sobre el pasado.

No somos más que historia, nuestra historia personal y la historia del mundo. Es a través de la fuerza vital de nuestro pasado, aún el pasado antes de nuestro pasado individual, que deseamos y actuamos:

Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos. Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación.³²

La memoria es la prueba de nuestra existencia histórica, pero el pasado no puede ser captado por nosotros a menos de que se nos brinde la apertura del presente, tal como se apertura el cielo gris después de las tinieblas de la tormenta. Es por ello que un recuerdo puede acaecer en imagen en la medida que se actualiza (imaginar es recordar), mientras que el presente no deja rastro en la memoria, ya que ésta se desdobra cada instante en dos: pasado y futuro; este último es al que Bergson llama percepción y al cual le

³⁰ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 91

³¹ Gilles Deleuze. *Henri Bergson, memoria y vida. Textos selectos*. Alianza, p. 55

³² *Ibíd.* p. 56

adjudica un grado de fortaleza, en comparación con el recuerdo (pasado), de modo que entre ambos sólo hay una diferencia de grado o intensidad.

La sensación es actualidad y presente, mientras que el recuerdo es lo que «ya no es» pero quiere seguir siendo, convertido ya en puro ser. El recuerdo siempre es ajeno a lo que en realidad representa, es de naturaleza distinta a los actos. Nuestra voluntad, que está inmersa en el tiempo y en la duración, y la percepción del acontecer que se ve turbada por la sombra del pasado, arroja lo acontecido a la actualidad, generando presente. El orden temporal se trastoca, pues no acontece como lo había indicado la metafísica de la línea unidireccional del tiempo, es decir, primero el presente, la presencia, y luego el pasado. Es del pasado donde surge el presente, todos los presentes:

Es en la pura duración donde nos sumimos entonces, una duración en que el pasado, siempre en marcha, se dilata sin cesar en un presente absolutamente nuevo. Pero al mismo tiempo sentimos tenderse, hasta su límite extremo, el resorte de nuestra voluntad. Es preciso que mediante una contracción violenta de nuestra personalidad sobre sí misma reunamos nuestro pasado que se oculta para lanzarlo, compacto e indiviso, a un presente que creará introduciéndose en él.³³

El pasado es germen de presente, en él reside la novedad de la que habla Bachelard. La duración, en este sentido, es un sentimiento, una sensación: “Recordamos haber sido, pero no haber durado”.³⁴ No hay recuerdo absoluto ni absoluta libertad, estamos inmersos en lo instantáneo, que nace y renace una y otra vez de manera indefinida. De tal manera, la libertad es una situación de nuestra personalidad en la apertura del porvenir. La duración pura unifica nuestros modos de ser, concretándolo todo en un solo punto (instante).

³³ *Ibid.* p. 60

³⁴ *Vid.* p. 2

IV

Pero la memoria está siempre presente. Es una liga elástica que se distiende a lo largo sin detenerse y que condiciona nuestra percepción:

[...] la memoria está siempre presente; pero esta memoria, a la que su elasticidad permite dilatarse indefinidamente, refleja sobre el objeto un número creciente de cosas sugeridas –unas veces, los detalles del objeto mismo, otras, detalles concomitantes que pueden contribuir a esclarecerla–. Así, tras haber reconstruido el objeto percibido a la manera de un todo independiente, reconstruimos con él las condiciones cada vez más lejanas con que forma un sistema.³⁵

Es de esta manera que la memoria da paso a la creación, partiendo de la reconstrucción de lo acontecido y deviniendo en el acto mismo. En este sentido, la poesía es memoria.

Entre el recuerdo y la percepción hay una línea delgada, de manera que no es fácil saber, a ciencia cierta, dónde termina una percepción y dónde comienza un recuerdo. Es, entonces, que la memoria en vez de hacer desaparecer sus percepciones se regula gracias al cuerpo (movimiento) dándole un indicio de realidad. De tal modo, el pasado no retorna a la consciencia sino sólo en la medida que puede ayudar a comprender el presente y prever el futuro, en ningún otro lugar que el instante:

Si nuestro pasado permanece casi siempre enteramente oculto a nosotros porque está inhibido por las necesidades de la acción presente, encontrará fuerza para franquear el umbral de la consciencia siempre que nos desinteresemos de la acción eficaz para volvernos a situar, en cierto modo, en la vida del ensueño.³⁶

³⁵ Gilles Deleuze. *Henri Bergson, memoria y vida. Textos selectos*. Alianza, p. 64

³⁶ *Ibíd.* p. 70

La mente toma del pasado sólo lo que necesita. Algunas veces prepara la llegada de una imagen precisa, como es en el caso de la memoria, pero otras organiza las imágenes de manera más lúdica, dando paso a la imaginación creadora. De ahí que el poeta logre encontrar múltiples conexiones entre las cosas, pues existe una asociación interior de imágenes que permite a la intelectualidad acomodar o desacomodar según le plazca, como un bibliotecario acomoda y desacomoda libros, según cree conveniente. De esta manera acontece la vida, hay siempre reciprocidad, yuxtaposición y ambivalencia, tal como lo vislumbra Bachelard y se manifiesta en el vitalismo de Bergson:

He aquí las imágenes exteriores, luego mi cuerpo, luego por último las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las imágenes del entorno. Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que yo llamo mi cuerpo: le transmiten movimiento. Mi cuerpo es, por tanto, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y dando movimiento, con esta única diferencia quizá: que mi cuerpo parece escoger, en cierta medida, la forma de devolver lo que recibe.³⁷

El mundo está plagado de imágenes. Mi cuerpo es ya imagen. El poeta es un soñador de imágenes, duerme buscando cazarlas como mariposas nocturnas, ensueña cazando palabras como golondrinas alborotadas. Y en el ajetreo del pulso vital, se desprende del mundo y de la vida para dar paso a la creación –la torre de babel–, mirando todo desde el mundo aéreo.

Todo parte del cuerpo y retorna al cuerpo. La piel, esa superficie límite de lo exterior con lo interior, es la única pieza de la extensión que es percibida y sentida. Virtualidad y realidad se vuelven uno:

Nuestras sensaciones son, por tanto, a nuestras percepciones lo que la acción real de nuestro cuerpo es a su acción posible o virtual. Su

³⁷ *Ídem.* p. 85

acción virtual concierne a los objetos y se dibuja en estos objetos; su acción real le concierne a él mismo y se dibuja por tanto en él. Todo ocurrirá, pues, como si por un verdadero retorno de las acciones reales y virtuales a su punto de aplicación de origen, las imágenes exteriores fueran reflejadas por nuestro cuerpo en el espacio que le circunda y las acciones reales detenidas por él en el interior de su sustancia. Por eso su superficie, límite de lo exterior con lo interior, es la única parte de la extensión que es a un tiempo percibida y sentida.³⁸

Es así que somos ambivalencia. La piel es el lugar en donde todo se afirma, igual que en el instante.

V

Sin embargo, la duración persiste, según Bergson. Pero esta duración va ligada siempre a la percepción, que no es otra cosa que condensar, inmovilizar periodos de la existencia, tal vez inclusive rasgar la temporalidad. Ahora bien, esta percepción es interior, una cuestión meramente individual que contrae un momento único de mi duración, que a su vez, se reparte en un número indefinido de momentos. En este sentido, la duración real es una duración subjetiva, pues a fin de cuentas no sentimos durar, sólo recordamos hacerlo, la memoria sólo recoge restos de pasado; no obstante, justo en el momento en que lo hacemos, el instante ya se ha extinguido abriendo camino al destello de uno nuevo.

La verdadera problemática reside en la persistencia del pasado que propone Bergson, pero hay que entender esta persistencia no como una disolución del presente, sino como una condensación de lo que ya fue con lo que no ha sido. Para Bergson, no percibimos nada más que el pasado, y si es de esta forma, es porque el pasado se extiende hacia lo que llamamos presente, faltando siempre a su lugar: ni el pasado es presente continuo ni el presente continuo es futuro. El pasado se distiende y falta a sí mismo porque no es

³⁸ Gilles Deleuze. *Henri Bergson, memoria y vida*. Textos selectos. Alianza, p. 89

otra cosa que la percepción que nos deja el transitar del instante, que brota y muere, y vuelve a brotar de las cenizas como Fénix:

[...] Nada es menos que el momento presente, si entendéis por eso el límite indivisible que separa el pasado del porvenir. Cuando pensamos en ese presente como debiendo ser, no es todavía; y cuando lo pensamos como existente, ya ha pasado. Si, por el contrario, consideráis el presente concreto y realmente vivido por la consciencia, puede decirse que ese presente consiste en gran parte en el pasado inmediato. En la fracción de segundo que dura la percepción más corta posible de luz, trillones de vibraciones han ocupado un lugar: la primera está separada de la última por un intervalo enormemente dividido. Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste por tanto en una incalculable multitud de elementos rememorados y, a decir verdad, toda percepción es ya memoria. No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir.³⁹

Este pasado inmediato es lo que tenemos más a la mano. ¿Cómo desligarse del fluir del tiempo, si tenemos recuerdo, al menos de lo más reciente, si tenemos memoria? Bergson, desde las profundidades del cuerpo, contesta: “Nuestro cuerpo no es en efecto otra cosa que la parte invariablemente renaciente de nuestra representación, la parte siempre presente, o mejor, aquella que en todo momento acaba de pasar”.⁴⁰ De esta manera justifica la persistencia del presente, pues es más sencillo afirmar el pasado, el registro de lo que hemos sido, que aquello que acontece y no acontece al mismo tiempo, como ocurre con el instante.

El instante es existencia y no-existencia. Bergson, como Bachelard, lo sabía, y en tratar de entenderlo se le fueron sus mejores años, acogiendo el tiempo entre memoria y vida, como el niño que reconoce un rostro antiguo al salir a jugar en bicicleta, lleno de

³⁹ *Ídem.* p. 94

⁴⁰ *Ibidem.* p. 94

recuerdos nuevos y viejos, mientras los instantes se desvanecen como las letras de un poema, bajo los rayos del tibio sol.

3. Un mundo ascendente

“El Aión es el jugador ideal o el juego. Azar insuflado y ramificado. Él es el tirar único del que se distinguen cualitativamente todas las tiradas. Juega o se juega en dos mesas por lo menos, en la bisagra de dos mesas. Allí es donde traza su línea recta, bisectriz. Recoge y reparte en toda su longitud las singularidades correspondientes a los dos. [...] El Aión es exactamente la frontera entre las dos, la línea recta que las separa, pero igualmente la superficie plana que las articula, vidrio o espejo impenetrable”.

Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*.

I

Cuando un hombre pretende tener alas y jugar a ser un pájaro que divisa la tierra desde lejos, un secreto es develado. Ya sea en sueños nocturnos o diurnos, el constante deseo, esa flama que arde en el pecho, se apodera de los hombres terrestres. Cuando el hombre mira hacia arriba a través de los ojos celestes de la poesía, descubre que hay un mundo aéreo, y al hacerlo, descubre que puede volar. La poesía da alas al poeta, alas que despliega conforme brotan las palabras, las imágenes poéticas, y aquel que emprende el vuelo de la mano de un poeta, se vuelve celeste también; en ello reside la destreza de ascender.

Después de adentrarse en los mundos del fuego y del agua,⁴¹ en su texto *El aire y los sueños* Bachelard plantea la posibilidad de un mundo ascendente. El poeta aéreo es aquel que logra escalar la montaña cual Zaratustra, para encontrarse a sí mismo en las estrellas. Pero a diferencia de Zaratustra, el poeta del aire no retorna eternamente, sino que se pierde en la eternidad haciendo de ella un instante, por medio de la verticalidad. Esta es una característica peculiar en Bachelard, tomar los elementos de la naturaleza y

⁴¹ Obras *Psicoanálisis del fuego y El agua y los sueños*.

hacerlos livianos. Alquimista de palabras, trata de convertir los metales pesados en plumas, hacer subir lo que comúnmente baja. Pero no es el único que plantea tal posibilidad.

En su texto *Lógica del sentido*, Deleuze habla del tiempo de *Cronos* y del tiempo de *Aión*. Para ello remite a la importancia del juego lúdico de lo indeterminado, pues es sólo en dicha indeterminación donde el pensamiento puede alcanzar la superficie «metafísica», es decir, aquello que yace entre el cielo y la tierra (la piel del mundo), que es donde acontece el instante. Para explicar tal idea, Deleuze alude a la noción de azar en el juego de dados, haciendo una distinción entre el juego común y el juego ideal.

Por un lado, en el juego común preexisten ciertas reglas fabricadas para su desarrollo, es decir, tiene valor categórico. A su vez, hay una dicotomía necesaria en donde sólo es posible ganar o perder, y que determina una misma distribución numérica. De tal modo, la estructura de un juego común recae en reglas categóricas previas que seccionan el azar en múltiples tiradas, lo que impide dejar campo libre a lo azaroso. Por el contrario, el juego ideal no se somete a ninguna regla, él inventa sus propias reglas en cada tirada; dicho de otro modo, cada tirada es, en sí, su propia regla. De esta manera, en vez de dividir el azar lo afirma con cada tirada; no existe distinción numérica, las tiradas sólo son distintas cualitativamente, pero son formas cualitativas de un solo tirar, en el cual el límite de lo mínimo y lo máximo se desplaza:

Las tiradas no son pues, en realidad, numéricamente distintas. Son cualitativamente distintas, pero todas son las formas cualitativas de un solo y mismo tirar, ontológicamente uno. Cada tirada es en sí misma una serie, pero *en un tiempo más pequeño que el mínimo* de tiempo continuo pensable; a este mínimo serial le corresponde una distribución de singularidades. Cada tirada emite puntos singulares, los puntos de los dados. Pero el conjunto de tiradas está comprendido en el punto aleatorio, único tirar que no cesa de desplazarse a través de todas las series, *en un tiempo más grande que el máximo* de tiempo

continuo pensable. Las tiradas son sucesivas unas respecto de otras, pero simultáneas respecto a este punto que cambia siempre la regla, que coordina y ramifica las series correspondientes, insuflando el azar a todo lo largo de cada una. El tirar único es un caos, del que cada tirada es un fragmento. Cada tirada opera una distribución de singularidades...⁴²

El desplazamiento de las series permite crear una «constelación» de posibilidades en un espacio abierto donde los resultados son móviles, creando, a su vez, una distribución que Deleuze llama «nómada»,⁴³ contraponiéndola a la sedentaria. Así, cada tirada tiene resonancia en las otras, ramificando y proliferando el azar, por lo que no existen ganadores ni vencedores. Ahora bien, este juego, en su carácter de ideal, sólo puede ser concebido sin determinación alguna, es por ello que alude al pensamiento, pues la realidad del pensamiento no es otra cosa que pura afirmación del azar:

El juego ideal del que hablamos no puede ser realizado por un hombre o por un dios. Sólo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido. Pero precisamente es la realidad del pensamiento mismo. Es el inconsciente del pensamiento puro. Es cada pensamiento que forma una serie en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo conscientemente pensable. Es cada pensamiento que emite una distribución de singularidades. Son todos los pensamientos que se comunican en un largo pensamiento, que hace que se correspondan con su desplazamiento todas las formas o figuras de la distribución nómada, insuflando el azar por doquier y ramificando cada pensamiento, reuniendo «en una vez» el «cada vez» para «todas las

⁴² Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, edición electrónica de www.philosophia.cl, trad. Miguel Morey, pp. 48-49

⁴³ En su "Tratado de Nomadología", dentro de su texto *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari acuden también a dicho término al referirse a la distribución que ocurre en el *Go*, juego japonés muy parecido al ajedrez pero con características distintas como una cuadrícula más extensa en el tablero y un número mayor de fichas, además de reglas menos rígidas y limitadas. Dicho ejemplo es usado con el afán de explicar la «Máquina de guerra», un concepto que utilizan para remitirse a aquellos procesos que logran la desterritorialización, es decir, la disolución o transgresión de ciertas maquinarias tales como el estado.

veces». Porque *afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento puede hacerlo.⁴⁴

Y es precisamente el pensamiento, ese juego lúdico que remite a lo indeterminado, lo que da paso a la fuga, a la creación y al arte:

Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo *para* dominarlo, *para* apostar, *para* ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.⁴⁵

El arte es, en este sentido, un fin en sí mismo, un juego que, como el propio pensamiento, navega en los mares volátiles de lo indeterminado, en las *Montañas de la locura* de Lovecraft, en donde cualquier susurro, cualquier pisada en falso, escinde ya el mundo en otros mundos subterráneos y secretos, trastocando la realidad.

II

Dicha indeterminación, la capacidad de afirmar el azar, también se encuentra inmersa en la noción de tiempo. Deleuze señala dos lecturas del tiempo: por un lado el presente siempre limitado, que se mide en función de la acción de los cuerpos como causas y el resultado de sus mezclas en profundidad (*Cronos*), y por otro el pasado y el futuro limitados en esencia, que recogen en la superficie los acontecimientos incorporales en cuanto efectos (*Aión*). No obstante, tiene en cuenta una tercera lectura según la cual

⁴⁴ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, edición electrónica de www.philosophia.cl, trad. Miguel Morey, pp. 48-49p.

⁴⁹

⁴⁵ *Ídem*.

Cronos se dice *Cronos-Zeus*, indicador del presente de la causalidad formal, a la que Deleuze identifica con el movimiento maníaco depresivo del pensamiento platónico, y *Cronos-Saturno* el presente físico, es decir, esquizofrenia pura del pensamiento presocrático, a partir del cual es posible afirmar la forma sin contenido del *Aión*.

Cronos-Saturno es el presente que reabsorbe al pasado y al futuro en sí mismo, por medio de una contracción (presente cósmico), y es desligando esta contracción que puede volver a comenzar para ser restituido; en este sentido, es limitado en tanto que contraído, pero ilimitado en tanto que cíclico (un eterno retorno físico como retorno de lo Mismo). *Aión* ofrece la paradoja en su sentido ontológico, pues afirma los dos sentidos a la vez, pasado y futuro, en una síntesis que subdivide el presente hasta el infinito y lo alarga sobre su línea vacía, hasta el punto en que cada presente se abre en ambos hasta el infinito. O mejor dicho, hasta lo ilimitado, pues nunca vuelve sobre sí mismo, en tanto que se trata de una línea recta que guarda en un extremo al pasado y en otro al porvenir. De tal modo:

En un caso, el presente es todo, y el pasado y el futuro sólo indican la diferencia relativa entre dos presentes, uno de menor extensión, otro cuya contracción implica una extensión mayor. En el otro caso, el presente no es nada, puro instante matemático, ente de razón que expresa el pasado y el futuro en los que se divide. En una palabra: *dos tiempos, uno de los cuales se compone sólo de presentes encajados, y el otro no hace sino descomponerse en pasado y futuros alargados*. Uno de ellos está siempre definido, activo o pasivo, y el otro, eternamente infinitivo, eternamente neutro. Uno es cíclico, mide el movimiento de los cuerpos, y depende de la materia que lo limita y lo llena; el otro es una pura línea recta en la superficie, incorporeal, ilimitado, forma vacía del tiempo, independiente de toda materia.⁴⁶

⁴⁶ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, edición electrónica de www.philosophia.cl, trad. Miguel Morey, pp. 50-51

El tiempo de Aión –nos dirá Deleuze–, es un tiempo que no precisa ser infinito, sino solamente «infinitamente subdivisible». El Aión es autonomía a partir del momento en que se desinteresa de la materia, escapando en los dos sentidos a la vez (pasado y futuro) en una línea recta y vacía; no es otra cosa que el tiempo de los acontecimientos-efecto:

Cuanto más mide el presente la efectuación-temporal del acontecimiento, es decir, su encarnación en la profundidad de los cuerpos actuantes, su incorporación en un estado de cosas, tanto más carece de presente el acontecimiento por sí mismo y en su impasibilidad, su impenetrabilidad, sino que retrocede y avanza en los dos sentidos a la vez, objeto perpetuo de una doble pregunta: ¿Qué va a ocurrir? ¿Qué acaba de ocurrir? Esto es lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro, que siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar a la vez, nunca algo que pasa.⁴⁷

Así, el Aión es forma vacía, pues siempre falta a su lugar; es el libro que desaparece cuando se acaba de guardar en el librero, para aparecer de nuevo en nuestras manos; el poema que ya se ha escrito y aún no se ha comenzado a escribir; es la letra sin mano, la muerte y la no muerte, la eternidad:

[...] es el presente como ser de razón lo que se subdivide hasta el infinito en algo que acaba de pasar y algo que va a pasar, huyendo siempre en los dos sentidos a la vez. El otro presente, el presente vivo, pasa y efectúa el acontecimiento. Pero no por ello el acontecimiento contiene menos una verdad eterna, en el Aión que lo divide eternamente en un pasado próximo y un futuro inminente, y que no deja de subdividirlo, rechazando tanto al uno como al otro sin por ello hacerlos nunca menos apremiantes. El acontecimiento es que nunca

⁴⁷ *Ibíd.* p. 51

muere nadie, sino que siempre acaba de morir y siempre va a morir, en el presente vacío del Aión, eternidad.⁴⁸

El acontecimiento nunca es presente, no es lo que pasa, sino pasado próximo y futuro inminente, «lo ya, pero todavía no». Cada acontecimiento, sin excepción, es adecuado al Aión y se comunica con todos los otros formando una retícula que, a su vez, forma un mismo acontecimiento en donde se guarda una verdad eterna; el acontecimiento está sobre el Aión y, sin embargo, nunca lo habita:

¿Cómo podría saturar lo incorporal a lo incorporal y lo impenetrable a lo impenetrable? Únicamente los cuerpos se penetran, sólo Cronos es saturado por los estados de cosas y los movimientos de objetos que mide. Pero el Aión, forma vacía y desenrollada del tiempo, subdivide hasta el infinito lo que le acecha sin habitarlo jamás.⁴⁹

El Aión no es uno u otro lado del espejo, en él se afirman todos los sentidos a la vez; es el juego y el jugador, la casa y el habitante.

III

Según Cronos, sólo existe el presente en el tiempo, de modo que no existen tres dimensiones temporales (pasado-presente-futuro). El presente ocupa todo el tiempo, tanto pasado como futuro son dimensiones relativas a éste. Pretérito y porvenir forman parte de un presente más vasto, es decir, son subsumidos. Cronos es encadenamiento de pasados relativos.

El presente sólo mide la acción de los cuerpos o de las causas. El futuro y el pasado no son más que vestigios de la pasión que permanece en un cuerpo. Sin embargo, la pasión de un cuerpo remite a la pasión de un cuerpo más potente. Es por ello que el presente más grande no es ilimitado, pues es límite y medida de la acción de los cuerpos:

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, edición electrónica de www.philosophia.cl trad. Miguel Morey, p. 52

El presente más grande no es, pues, ilimitado en absoluto: es propio del presente delimitar, ser el límite o la medida de la acción de los cuerpos, aunque sea el mayor de los cuerpos o la unidad de todas las causas (Cronos). Pero puede ser infinito sin ser ilimitado: circular, en el sentido de que engloba todo presente, vuelve a comenzar y mide un nuevo periodo cósmico según el precedente, idéntico al precedente. Al movimiento relativo por el cual cada presente remite a un presente relativamente más vasto, hay que añadir un movimiento absoluto propio al más vasto presente, que se contrae y se dilata en profundidad para absorber o restituir en el juego de los periodos cósmicos los presentes relativos que abarca (abrazar-abrasar).⁵⁰

Cronos tiene dos caras. Por un lado hay un devenir loco de las profundidades que arrebató al presente y, por el otro, un devenir puro en donde los cuerpos son simulacros amenazando al presente por el presente. Ambos rostros de Cronos son verdaderos, ya sea el del movimiento absoluto o el del movimiento relativo (presente global o presente parcial), es presente aniquilando el presente, lo que implica que Cronos añora morir:

Los dos son verdaderos: la subversión interna del presente en el tiempo, el tiempo sólo puede expresarla a través del presente, precisamente porque es interna y profunda. La revancha del futuro y del pasado sobre el presente, Cronos debe también expresarla en términos de presente, los únicos términos que comprende y que le afectan. Es su modo propio de querer morir. Se trata pues, otra vez, de un presente aterrador, desmesurado, que esquiva y subvierte al otro, al buen presente. Cronos ha pasado de mezcla corporal a corte profundo. En este sentido, se han manifestado las aventuras del presente en Cronos, y conforme a los dos aspectos del presente crónico, movimiento absoluto y movimiento relativo, presente global y presente parcial; respecto de sí mismo en profundidad, en tanto que

⁵⁰ *Ibíd.* p. 118

estalla o se contrae (movimiento de la esquizofrenia); y respecto de su extensión más o menos vasta, en función de un futuro y un pasado delirantes (movimiento de la manía depresiva). Cronos quiere morir, pero ese mismo hecho, ¿no implica acaso pasar a otra lectura del tiempo?⁵¹

Es entonces que Cronos abre paso a Aión en el camino de la temporalidad aérea. Para Aión, únicamente el pasado y el futuro subsisten en el tiempo. En su caso, en vez de un presente que subsume al pasado y al futuro, se trata de un pasado y un futuro que dividen al presente en cada instante (mónada), y que, a su vez, lo subdividen en pasado y futuro de manera infinita, en ambos sentidos a la vez (pórtico nietzscheano). De tal modo, se trata de un instante que carece tanto de espesura como extensión, y que subdivide cada presente en pasado y futuro, en vez de presentes relativos y espesos que comprenden relativamente pretérito y porvenir, tal como ocurre con Cronos. Es en este sentido, al hablarnos de un instante que carece de densidad, que Deleuze se refiere a un tiempo sin espesura, un tiempo vacío y vertical, que deja de correr horizontalmente, al igual que ocurre en Bachelard.

En Aión el pasado y el futuro ya no transgreden el presente, ahora, más bien, es el instante quien corrompe el presente en futuro y pasado insistentes. De tal modo, según Deleuze, la diferencia reside en los devenires de la superficie y de la profundidad:

Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, Aión es el lugar de los acontecimientos incorporeales y de los atributos distintos de las cualidades. Cronos era inseparable de los cuerpos que lo llenaban como causas y materias, Aión está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. Cronos era limitado e infinito, Aión es ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante. Cronos era inseparable de la circularidad y de los accidentes de esta circularidad como bloqueos o precipitaciones, estallidos, dislocaciones, endurecimientos, Aión es la verdad eterna

⁵¹ *Ídem*, p. 119

del tiempo: *pura forma vacía del tiempo*, que se ha liberado de su contenido corporal presente, y, con ello, ha desenrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa por esta razón...⁵²

IV

Deleuze bosqueja el Aión como una línea, como una superficie «metafísica» que está recorrida por el instante, faltando siempre a su lugar, es por ello que adquiere una «instancias» paradójica volviéndose el sinsentido de superficie y la casi-cause, dividiendo el presente en los dos sentidos a la vez, es decir, en pasado y futuro, afirmando ambos. Es por ello que podría creerse que el Aión no tiene presente, pues, en él, el instante no deja de dividirse en pasado y futuro. Sin embargo, esto es una mera apariencia, porque:

Lo que es excesivo en el acontecimiento debe ser realizado, aunque no pueda ser realizado o efectuado sin ruina. Entre los dos presentes de Cronos, el de la subversión por el fondo y el de la efectuación en las formas, hay un tercero, debe haber un tercero que pertenezca al Aión. Y, en efecto, el instante como elemento paradójico o casi-cause que recorre toda la línea recta también debe ser representado.⁵³

El acontecimiento mismo es su propia ruina, es edificación y demolición a la vez. El Aión es la superficie del mundo, debajo de él se encuentra el corazón de la tierra y arriba el cielo. El Aión es superficie, no tiene densidad ni espesor:

Este presente del Aión, que representa el instante, no es en absoluto como el presente vasto y profundo de Cronos: es el presente sin espesor, el presente del actor, del bailarín o del mimo, puro «momento» perverso. Es el presente de la operación pura, y no de la

⁵² Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, edición electrónica de www.philosophia.cl trad. Miguel Morey, p. 119

⁵³ *Ibíd.*, p. 121

incorporación. No es el presente de la subversión ni el de la efectuación, sino el de la contra-efectuación, que impide que aquella derroque a ésta, que impide que ésta se confunda con aquélla, y que viene a redoblar el doblez.⁵⁴

El desdoblamiento sobre sí mismo ocurre en el momento en el que acontece la «vacuidad» del momento puro. Esta «pura forma vacía del tiempo» no es otra cosa que el instante poético que se desprende de sí mismo para emprender el vuelo ascensional, sobrevolando su propia ausencia como el buitre que acecha la carroña, sin darse cuenta de que al que vislumbra es a su propio cadáver. Sólo de tal manera puede ocurrir una verdadera ruptura, una autentica discontinuidad en el tiempo. Y para ello se requiere la afirmación de ambos caminos, ambos sentidos afirmados en la superficie, como la piel que es límite inextenso entre el afuera y el adentro del mundo.

Aión es el espejo de Alicia, la figura literaria de Lewis Carroll, en donde el reflejo es tan real como el cuerpo vívido y pulsante; es la celebración de la ambivalencia. De tal manera, Deleuze y Bachelard apuntan hacia un mismo camino, mirando desde diferentes telescopios las mismas constelaciones. En Bachelard la poesía acontece como el Aión de Deleuze, y ésta sólo se puede alcanzar a través de la imaginación dinámica y pura, es decir, aquella que mengua entre el sueño y la vigilia, en donde reside la verdadera creación:

La imaginación dinámica une los polos. Nos hace comprender que algo en nosotros se eleva cuando alguna acción se profundiza y que, inversamente, alguna cosa se profundiza cuando se eleva. Somos el eslabón entre la naturaleza y los dioses, o, para ser más fiel a la imaginación pura, el más fuerte de los eslabones de la tierra y el aire: somos dos materias en un solo acto.⁵⁵

⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, FCE, p. 138

Dos materias, dos sentidos; el instante poético se eleva impulsado por la imagen del mundo aéreo, en donde el tiempo se vuelve ligero y evanescente como la niebla, a través de los brazos de Aión. Es de este modo que acontece el arte, que acontece la poesía, en el mundo ascendente del espíritu creativo al que tanto aludía Bachelard, y al cual tan lúdicamente Gilles Deleuze apostaba, en una tirada de dados interminable.

4. La poética de la acción

“Cada objeto contemplado, cada gran nombre murmurado, son el punto de partida de un ensueño y de un verso, son un movimiento lingüístico creador. Cuántas veces al borde de un pozo, sobre la vetusta piedra cubierta de helechos y acederas silvestres, he murmurado el nombre de las aguas remotas, el nombre del mundo sepultado... Cuántas veces el universo, súbitamente, me ha contestado... ¡Objetos míos, cómo me hablasteis!”.

Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*.

I

A eso de las doce de la noche un hombre empuja, con pasos ligeros y agigantados, un piano negro de cola por las calles solitarias de Caracas, hasta el cementerio de «los hijos de Dios». Al llegar se sienta en un pequeño banco y bajo la luna llena comienza a entonar melodías rusas de manera desenfrenada, evocando un aquelarre de notas musicales que es capaz de despertar a Baco y a Dionisos de su fútil sueño. Las estrellas son testigos del suceso, junto con un par de fisgones que, intrigados por tan peculiar espectáculo, se acercan temerosos a mirar. Cada nota, cada octava y dieciseisava, se eleva desde los dedos del improvisado pianista hasta los oídos cósmicos del mundo, en una danza de sonidos que se perpetúan en el tiempo, que lo transgreden. Este hombre en el piano es Nicolás Ferdinandov, un precursor de lo que podríamos llamar el «arte acción».

Si bien hoy día son variadas las formas de arte, las vanguardias fueron determinantes en el curso de la historia plástica. El dadaísmo y el surrealismo, por mencionar algunas, fueron tendencias que marcaron una pauta a lo que hoy podemos llamar arte contemporáneo. Es de esta manera que aparecen manifestaciones como el arte

conceptual, el arte abstracto y el arte objeto. No obstante, desde hace algunos años se han venido gestando movimientos artísticos que intentan romper con las dicotomías, los parámetros y los lugares comunes, tal como ocurre con el *performance*, perteneciente al conjunto de artes denominadas de «acción». Como bien indica Rodrigo Alonso:

El término arte-acción es un neologismo que permite englobar diferentes tipos de producciones estéticas que pueden implicar tanto la actividad del artista como la de espectadores-participantes. Comprende, entre otras, a las performances, los happenings, las propuestas participativas o las acciones comunitarias.⁵⁶

Es posible encontrar vestigios de estas manifestaciones artísticas ya desde el avant-garde, en donde se ponían en cuestión las prácticas convencionales, planteando la postura de que no existe un «espacio artístico» idealizado que esté separado de la vida cotidiana, sino que, por el contrario, la vida por sí misma ya es arte. Sin embargo, puede decirse que todo comienza en la década de los 60, una época plagada de revoluciones ideológicas y sociales. Dichos años vieron nacer a los llamados «happenings», en donde se pretendía desobjetualizar el arte, tomando como foco principal algún acontecimiento estético que provocara la interacción con el espectador, de modo que se dejara de lado una actitud pasiva para adoptar una activa. A su vez, movimientos como el Land Art, en el cual el artista utiliza el espacio natural como soporte de la obra, fueron los precursores de lo que hoy se designa como «artes performativas», las cuales, en su estructura interna, están cargadas de connotación política.

Aunque esto no es un requisito indispensable, el performance es ineludiblemente subversivo. No es gratuito que haya emergido en una sociedad repleta de tabúes y una doble moral en donde la sexualidad, por ejemplo, es censurada:

En sociedades que reprimen hasta los deseos, ha sido muy importante presentar los temas tabúes. La transgresión de una moral hipócrita y atenazada conforma una vertiente muy importante en el performance. El

⁵⁶ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte-acción en América Latina*, Ediciones Sin Nombre, p. 10

cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante. La exploración del cuerpo y la búsqueda de una sexualidad libre se abordan desde los ángulos del feminismo, la lucha lésbico-gay, el cuestionamiento de la religión, el análisis del comportamiento público y privado, temas significativos del performance autobiográfico e intimista. En la indagación del cuerpo algunos buscan la exaltación de los sentidos, llevan el cuerpo a los límites donde el placer se torna dolor y el dolor se torna placer. De esta manera, los artistas del performance no sólo cuestionan la división entre las artes, sino la separación entre el arte y la vida.⁵⁷

Para el performance es importante resaltar que no hay una distinción entre el ámbito estético y la vida: el arte es la vida misma, no hay dicotomía, la ambivalencia acontece sincrónicamente y deviene en múltiples sentidos a la vez, como ocurre en Bachelard y Deleuze.

II

Esta necesidad de llevar el arte a la vida, de trasladarlo hacia el propio cuerpo, puede compararse con los rituales antiguos –y en algunos casos aún vigentes– llevados a cabo por los santeros, brujos o líderes religiosos en algunas partes del mundo. Los rituales de carácter mágico-religioso son también, de alguna manera, precursores del arte-acción, en donde lo que se busca es desplazar los significados a otras esferas. Existen performance en donde el cuerpo es perforado, lacerado o flagelado como método de afirmación de sí mismo, o como protesta en contra del maltrato hacia las mujeres; sin embargo, cada performance está cargado de características particulares, teniendo como referente siempre la urbe.

Pese a que el arte-acción se desarrolla generalmente en las calles, su objetivo va más allá de la mera pretensión de llevar el arte fuera de las galerías, como signo de protesta en contra de la institución sin siquiera cuestionarla. Como bien dice Clemente Padín:

⁵⁷ *Ibíd.* p. 11-12

No se trata de ‘bajar a la calle’ a colgar cuadros o recitar textos como en las galerías o tertulias, llevando el ‘arte al pueblo’ y dar fe del inmovible compromiso social. Tampoco, sin duda, de ‘rebelarse contra el sistema’ banalizando formas entrañables de la iconografía urbana sin cuestionarla. De lo que se trataría es de interferir esas expresiones, sobre todo sus códigos, y ponerlas en situación de expresar los problemas actuales. No a la manera del sistema actual vigente que manipula las expresiones vigentes para perennizar sus estructuras de sociedad, congelando la comunicación en torno a significaciones vacías: la cultura de lo ‘ya dado’, del Museo, de la Biblioteca Pública, de la Sala de Conciertos, de los Institutos de Enseñanza Artística tanto públicos como privados, etc., ámbitos que el sistema se adjudica para asegurar la hegemonía de sus ideas.⁵⁸

De lo que se trata es de poner en cuestión la capitalización del arte, su sacralización y la forma hegemónica que adopta en los museos y en las galerías; esto es lo que distingue al performance de otro tipo de actividades artísticas que acontecen en la calle.

El arte en las calles puede clasificarse de la siguiente manera:

1. Los intentos encaminados a modificar la difusión del arte, llevando a las calles aquellas obras que comúnmente se encuentran en recintos o lugares poco accesibles para su exhibición.
2. Las obras destinadas a la transformación del entorno (el Land Art, por ejemplo).
3. La producción de acciones no sistematizadas y que ofrecen una participación espontánea creando una interacción entre el autor y el espectador (el receptor se vuelve parte del mensaje).
4. Las acciones con las características del punto anterior pero agregando que buscan actuar sobre la conciencia política del espectador.

⁵⁸ *Ídem.*

El arte-acción embona perfectamente en los dos últimos puntos. Una de las formas que indudablemente cuenta con estas características son los happening, en los cuales los límites de la realidad y la ficción desaparecen, así como la dicotomía acción-representación, tras la desarticulación de los referentes por medio de la libre asociación. A su vez, el performance, privilegiando el «instante creativo» por encima de los resultados, convierte al artista en el instrumento propio del arte, enfatizando el contenido significativo, a diferencia de lo que ocurre en el happening, donde las ideas se proyectan en todas direcciones. Esta característica hace que el performance tenga mayor dimensión y profundidad, así como un mayor alcance ante el espectador, pues puede producir sacudidas susceptibles que permiten abrir canales sensibles en torno a una situación concreta.

No obstante, si en algo concuerdan ambas es en su capacidad de improvisación. Si bien el performance sigue una línea, ésta no es horizontal, porque su naturaleza es aérea, algo que se aprecia en su inconformidad ante lo paradigmático. Hacer performance es alcanzar una manzana estelar con los dientes y mostrar a los demás no cómo se hace, sino cómo fue posible hacerlo justo en ese preciso momento. Esta es una de las más bellas capacidades del arte, la capacidad de crear asombro en el otro, de hacer que le recorra la piel y los sentidos, como un enjambre que se acelera y se dispersa erráticamente al sacudir el panal. Uno de los preceptos del performance es, sin duda, causar asombro.

III

El carácter revolucionario del arte performativo se hace sensible en la invención de alianzas espaciales, más allá de los muros que contienen las obras fuera de la mirada del hombre común. La calle, por su naturaleza de «no lugar», es un espacio idóneo para dicho desplazamiento, ya que queda desentendida de lo que es o no arte, alejándose de la lógica de consumo que se encuentra en los museos. Dicha transición exalta la relación del arte con la experiencia cotidiana.

Los espacios atípicos que llevan al arte más allá de los lugares convencionalmente destinados para su confinación, permiten disolver las dicotomías bueno-malo, bello-feo, objetivo-subjetivo, en el momento de su apreciación estética, haciendo posible que la obra presentada adquiriera una multiplicidad de sentidos acorde con la experiencia que una mirada tiene en el encuentro con la obra de arte. En este sentido, el arte performativo es rizomático, es decir, evade cualquier unidad principal decisiva que se desarrollaría en relaciones biunívocas redundantes que, según Deleuze y Guattari, dan personalidad al procedimiento arborescente del arte.⁵⁹ El performance posibilita la indeterminación de manera intrínseca, la desterritorialización, la ruptura del tiempo lineal y del espacio homogéneo. La calle –entendida metonímicamente como el entorno social– le permite poner en cuestión, transgredir y llevar, *de facto*, el arte al mundo:

La calle va más lejos. No sólo cuestiona el arte sino que también discute la cultura y los fundamentos, al parecer incommovibles, que la sustentan. Claro está que entendiendo «calle» como división metonímica de «vida social». Es en ella, realmente, en donde los cuestionamientos artísticos pueden superar sus límites simbólicos y acceder a los cambios radicales, no sólo a nivel de la representación sino a nivel de la realidad misma.⁶⁰

De tal modo, el arte-acción desplaza la práctica artística a la vida misma desaturizando la obra, es decir, quitándole el valor originario que pudiera haberle sido conferido, para abrirla a todos los sentidos emergentes en su movilidad.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin define el «aura» como un entretejido muy peculiar de espacio-tiempo: es el aparecer único de una lejanía por más cercana que pueda estar. Esto significa que el aura alude a lo irreplicable en la obra de arte, a la vez que indica una experiencia de la distancia y la

⁵⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mesetas*, Pre-Textos, p. 11

⁶⁰ *Ibíd.* p. 30

espacialidad. No obstante, en su texto *Sobre algunos temas de Baudelaire*, el aura es el mirar transferido por el receptor; es también la experiencia de una espera y, en resumen, la verdad de la obra de arte.⁶¹

IV

La historiadora del arte María Ramos indica varios aspectos en los que coinciden los artistas de arte-acción y los de performance:

1. El estar al margen de los circuitos formales.
2. La conciencia del necesario contacto directo con el espectador (público de la calle, público museológico y público desprevenido sobre el cual se estimula la actitud de sorpresa).
3. El rescate de la fiesta y del juego (el hombre que se divierte en su cotidianidad).
4. El despertar reflexiones en la persona participante, tomando en cuenta que éstas son artes muy físicas, pero también inminentemente conceptuales y reflexivas.⁶²

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el performance no es una unidad sino un sincretismo de multiplicidades. Actualmente existen propuestas de performance que hacen uso de otras prácticas como las instalaciones, el video, la música, el cine, la poesía, la pintura, el arte corporal, el ensamblaje, el *piercing*, el *tattoo*, las modificaciones corporales, las tecnologías digitales, por mencionar algunas. No obstante, hay una fuerte discusión en cuanto a las capacidades histriónicas del «performer». El performance deja bien en claro que no es teatro, partiendo de la idea de que un actor, en primera instancia, emula conductas y personalidades. El actor usa mil máscaras, se basa en un guión predeterminado, mientras que el artista de performance no emula, es él mismo y con la ayuda de diversas herramientas como puede ser el

⁶¹ Esta terminología utilizada por Walter Benjamin para referirse a la obra de arte que se descontextualiza, siendo despojada de su función primigenia para tomar una función secundaria, puede ejemplificarse en obras como el escusado de Duchamp. A su vez, esta pérdida del «aura» es un fundamento del arte-objeto y sin duda podría ser una característica del performance.

⁶² Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mesetas*, Pre-Textos, p. 40

vestuario o el maquillaje, manifiesta una postura, devela un mundo, como indica Carlos Zerpa:

...el performance *No* es teatro, esa es la premisa, el *performancista* no es un actor ni interpreta un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continuará siendo él mismo, nunca busca caminos fuera de sí mismo sino que sigue el camino verdadero, sin máscaras [...] Puede existir un guión a seguir, pero también se puede improvisar de una manera muy espontánea, puede trabajarse solo pero también en grupo, nunca se disfraza sino que utiliza un vestuario real y acorde a la acción a presentar, escogiéndolo tal como escoge su ropa día a día, no trabaja con escenografías sino con el espacio arquitectónico o natural, utilizando ambientaciones, ensamblajes, objetos e instalaciones; puede trabajar con gestos, movimientos, música, monólogos, diálogos, cantos, danzas y un largo etcétera.⁶³

El artista de performance no usa la vida como una herramienta, el arte-acción se desarrolla en la vida misma, realiza acciones «en tiempo real»:

...si tiene que vomitar pues vomita de verdad, si tiene que sangrar pues se corta y sangra (jamás utilizará 'ketchup' como sangre), si tiene que beber whisky hasta emborracharse lo hará, jamás tomará agua con un toque de café para que parezca whisky, para hacer parecer que ingiere bebidas alcohólicas y luego fingirá su ebriedad, porque no se trata de un teatro, el performance es una manifestación real, el performance es como la vida misma. Tenemos que grabarnos con un hierro candente en nuestro cerebro la idea de que el performance *No* es teatro.⁶⁴

⁶³ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte-acción en América Latina*, Ediciones Sin Nombre, pp. 45-46

⁶⁴ *Ibíd.* p. 46

El performance trabaja utilizando la propia vida. Experiencias y memorias, amores y desamores, trastornos, gustos, pasiones, perversiones, tabúes, cultura, ideas sociales y políticas; todo forma parte del acto performativo, conformando una unidad vital. El performer toma todo lo que tiene a la mano para llevar a cabo su performance. Si en el camino encuentra objetos que puede usar, simplemente los usa. Busca, con todos los medios que le son posibles, expresar una idea, un concepto, para crear una reacción en el otro, así sea la de hastío o la de repudio. El performance es el arte de la improvisación que busca perpetuarse en el otro. En este sentido, la acción implícita en el performance no se reduce a una actividad física, afirma un tiempo específico que no puede designarse en ninguna forma temporal (presente, pasado o futuro), sino, en todo caso, en un no-tiempo, una rasgadura instantánea que se repite sin ser jamás la misma.

Después de haber concluido, el performance tal vez permanezca en la memoria del espectador, inclusive tal vez genere una semilla o haya logrado crear una reflexión a partir de la convulsión, pero lo verdaderamente relevante no es qué tanto logre modificar la percepción del espectador, sino lo que logró construir en el justo momento de la propia acción. Cuando un performance es realizado, algo ocurre. El acontecer dinámico crea una reacción atemporal en el espectador. Cuando un performer corta su piel para dejar correr la sangre, cuando una mujer se arrastra por el piso sujeta a un grillete, cuando un hombre toca el piano en un cementerio, el tiempo deja de transcurrir horizontalmente, se vuelve un tornado vertical que revolotea en la cabeza de aquel que contempla dicho escenario, para hacerle sentir que puede volar. En ello reside su verdadera fuerza:

El performance es una totalidad, compleja y dinámica, libre y maravillosa, que cada vez va alcanzando nuevos horizontes, tal como lo dijera el maestro Frank Zappa: ‘La pintura, la escultura, la música y las artes en general, están unidas por un objetivo único: la subversión por la libertad total.’ [...] El performance art, es la subversión por la libertad total.⁶⁵

⁶⁵ *Ídem.* p. 47

Las artes de acción buscan liberar al espectador de las cadenas de lo determinado, permitiéndole darse cuenta de que no volamos porque tengamos alas, sino viceversa: “No se vuela porque se tengan alas, se crea uno las alas porque ha volado”.⁶⁶ El performance es el arte de volar a través de la acción.

V

Puede decirse que el performance es multidisciplinario en la medida que adopta otros elementos del arte; sin embargo, se tiene que tratar de evitar caer en la categorización de colocar al performance en los criterios que él mismo busca transgredir. Hay que entenderlo como “un medio estético y crítico que busca expandir los límites del lenguaje, la imagen y el cuerpo”.⁶⁷ Como afirma la artista Nao Bustamante, el cuerpo ha de utilizarse como una fuente de imagen, narrativa y emociones, donde el performance comunique a un nivel inconsciente, llevando al espectador a una experiencia de extrañamiento que rompa con todo estereotipo o lectura convencional. Esto revela que el performance trabaja a partir de la ruptura con las coordenadas comunes.

Si bien el arte está ineludiblemente instaurado y regulado por la institución, el performance busca abrir campo a una nueva perspectiva de arte en la cual se involucra de lleno al espectador, que vendría siendo ya parte de la propia obra. La legitimación siempre es cuestionable en un mundo en donde unos cuantos enumeran las cosas que son factibles o no, y el performance toma una postura evidentemente subversiva al respecto, rompiendo, en primera instancia, los criterios espaciales para realizar arte.

En un segundo momento, pretende crear en el otro una reacción que más allá de generar una postura, le permita, inmerso en la multiplicidad, tener varias posibles interpretaciones. El performance no pretende develar verdades, pues su discurso alude a lo indeterminado y a lo «no absoluto». Si persiste la obstinación por relacionar la verdad

⁶⁶ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, FCE, p. 40

⁶⁷ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte-acción en América Latina*, Ediciones Sin Nombre, p. 57

y el arte habría que decir que la verdad no está antes de la obra de arte, esperando ser transflorada, sino que, por el contrario, resulta del proceso performativo, más que una verdad, un haz de verdades móviles, pues lo que se busca es que el espectador descubra que existen mil maneras de mirar el sol. Pero seguramente la característica más relevante del performance, y sin la cual no podría acontecer, es el espacio atemporal que crea al llevarse a cabo.

El artista se presenta desnudo frente al mundo, develando otro. Cuando el performance acontece se transforma en éter que se filtra en los sentidos del otro y que como humo que se disuelve con el aire, se eleva de manera vertical. El artista no necesita narrar lo que hace, el cuerpo es su discurso. Los elementos adquieren sentidos inéditos; cada objeto pierde su condición inicial en el lenguaje, el tiempo se re-significa en ese breve interludio: el performance crea un universo, con todo y sus constelaciones, tal como lo dice Alexander del Re:

...los objetos y los elementos utilizados en las performances pierden su condición literal y son re-significados, sólo siendo válidos en la situación performativa dada; el performer crea un universo propio, abierto a la exploración y al análisis del espectador.⁶⁸

El performance, en este sentido, está abierto al cuerpo del espectador. Éste decide qué tanto explorar, qué tanto desvelar en ese breve espacio de tiempo que realmente no transcurre:

... el espectador es libre de ir y venir, se rompe la barrera infranqueable entre obra y espectador. El espectador puede ver tanto como desee o tan poco como guste, dependiendo de su interés, su formación o curiosidad. La performance asume esta condición en cierta forma infantil y lúdica sobre el espectador, quien debe

⁶⁸ *Ibíd.* p. 123

permitirse romper su rol de pasividad en orden a descubrir lo desconocido.⁶⁹

La dicotomía sujeto-objeto desaparece. El tiempo se desvanece mientras, en la intimidad del instante, el artista y el espectador juegan al unísono de las acciones. Mientras acaece el performance, el artista logra desencadenarse del tiempo lineal, desprenderse del mundo, y en ese afán por romper con el paradigma, lleva de la mano al «otro», poniendo alas a sus pies para que se vuelvan ligeros y pueda emprender el viaje hacia el abismo de la incertidumbre.

VI

Adentrarse en el performance es desconocer, redefinir. Como diría Jacki Apple, la experiencia del performance es “como ir a un país extranjero”, tomar las maletas y emprender el viaje hacia una tierra extraña en la que el tiempo no transcurre de manera lineal, sino verticalmente, elevando y exaltando todo. Como en toda tierra ajena, es posible que no se hable la lengua vigente, entonces se tiene que estar atento, tratar de comprender los signos, volverse uno de ellos. La lengua del performance no es obvia, pero dice justo lo que quiere decir, en el momento preciso en el que quiere hacerlo. Ser develado y develar los signos es la tarea del espectador de performance. Pero para ello tiene que volar, dejarse arrastrar por el remolino de los sentidos, dejar que crezca en él un rizoma o todos los rizomas que deseen florecer; todo es por virtud del instante en el performance, y al mismo tiempo topológico.

Si no hay verdades absolutas en el performance, el tiempo no tendría que ser una excepción. Cada performance es único e irrepetible, tal como acontece con los instantes. La relación que hay entre el artista y el espectador es particular, de modo que para cada espectador puede ocurrir un tiempo diferente. La ruptura reside en transgredir la sucesión de los instantes y afirmar el carácter singular de cada uno de ellos, es decir, su

⁶⁹ Ídem.

ser ascendente. El tiempo performativo es un tiempo poético que no corre horizontalmente, sino que brota como una fuente, en una verticalidad metafísica.

Alejandro Jodorowsky, en su Teatro Efímero Pánico, hace una breve apología a la ruptura del tiempo concebido horizontalmente, ya que dicho artista ve “el tiempo no como una sucesión ordenada, sino como un todo en donde las cosas y los acontecimientos, pasados y presentes, están en eufórica mezcla”.⁷⁰ En esta nueva forma de hacer teatro, Jodorowsky interactuaba de diversas maneras con el espectador, creando variadas reacciones que menguaban entre la locura y la realidad, realizando una «suspensión del tiempo». Al igual que Jodorowsky, el performer busca romper con la continuidad del tiempo para dar paso a un mundo ascendente, en el cual el espectador olvide los límites entre el pasado y el futuro, e incluso el presente. En el performance, el artista es un caballo alado que extiende las alas para emprender el viaje cósmico, no sin antes llevar en su lomo al espectador. Una vez que el performance ha comenzado, el artista deja caer al sujeto al abismo para que aprenda a volar, o para que recuerde cómo hacerlo si es que lo ha olvidado. Cuando el espectador recuerda que alguna vez tuvo alas, aprende a usarlas más aprisa de lo que se esperaba; sólo basta sentir el aire para saber que se pueden blandir los alerones.

El performance y el arte-acción son prácticas aéreas en las que, aquel que lo desee, puede abandonarse a la ingravidez. Basta acercarse un poco a las alturas, ser un espíritu curioso en busca de nuevas formas de elevarse, para dejar que la acción performativa nos recuerde que volar es simplemente extender las alas cansadas, en un mundo terrestre que nos enseña tempranamente a caminar, aún antes de intentar saltar al abismo de lo insondable, el lugar en donde reside la bella e inefable poética del aire.

⁷⁰ Alejandro Jodorowsky. “Hacia un teatro efímero pánico”, en *Máscara* 4, número 17-18.

5. A modo de conclusión Hacia una poética del instante

“Sólo el hombre tiene el sentimiento de la verticalidad situado en un órgano especial”.

Honoré de Balzac. *Seraphita*

“Esta juventud de la ingravidez ¿no es acaso el síntoma de esa fuerza confiada que va a hacernos abandonar la tierra, que nos hace creer que vamos a subir naturalmente hacia el cielo, con el viento, con un soplo, arrebataados directamente por una impresión de dicha inefable? Si encuentran ustedes, en sus sueños dinámicos, esa pendiente mínima, esa calle que sólo baja un poco, tan poco que los ojos no lo notarían nunca, les brotarán alas, pequeñas alas en los pies; sus talones tendrán un vigor alado, ligero, delicado; y con un simple movimiento, transformarán pronto la bajada en subida, la marcha en vuelo”.

Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*.

I

Existe un punto muerto durante el día en el cual convergen la luz y la oscuridad. Basta mirar los tonos rojizos y morados que, como acuarela de Monet, matizan el cielo al atardecer, para darse una idea de la bella ambivalencia que acontece en el mundo. Ese inefable fenómeno de la naturaleza, ese justo interludio en donde no es de día ni de noche, resguarda un maravilloso secreto, el misterio del instante poético:

...lo que tienen de ‘vasto’ la noche y la claridad no debe sugerirnos una visión espacial. La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio, es una amenaza de eternidad. Noche y luz son instantes inmóviles, instantes

oscuros o luminosos, alegres o tristes, oscuros y luminosos, alegres y tristes”.⁷¹

El instante poético es ese instante oscuro y luminoso, alegre y triste, en el que se desplaza el mundo y acontece como experiencia estética.

Para Bachelard hay tres formas o experiencias que, transcurriendo sucesivamente, pueden dar pauta al instante poético:

1. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de los demás; romper los marcos sociales de la duración.
2. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de las cosas; romper los marcos fenoménicos de la duración.
3. Acostumbrarse a no referir el tiempo propio al tiempo de la vida: no saber si el corazón late, si la dicha surge; romper los marcos vitales de la duración.⁷²

Pero, ¿será posible que llevar a cabo estos tres órdenes fundamentales sea una garantía de la experiencia del instante poético? Es probable. De una manera muy fundamental, podemos entender que lo que está tratando de hacer Bachelard con estos tres postulados es demostrar que el tiempo es subjetivo, por así decir, y por ello imprevisible en su fina elasticidad. Un instante poético acontece, entonces, más allá de los marcos de la supuesta objetividad. Pero siendo más fehacientes a la metafísica del instante planteada por los diversos autores mencionados a lo largo del presente proyecto, podemos decir que no se trata de una distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, ya que ello implicaría afirmar las dicotomías, sino, por el contrario, la afirmación de ambos sentidos –o los resultantes– a la vez:

El poeta es entonces guía natural del metafísico que quiere comprender todas las fuerzas de uniones instantáneas, el ímpetu del

⁷¹ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 100

⁷² *Ibíd.* p. 96

sacrificio, sin dejarse dividir por la dualidad filosófica burda del sujeto y del objeto, sin dejarse detener por el dualismo del egoísmo y del deber.⁷³

El instante poético es resultado de la antinomia. Sólo aquel que puede afirmar todos sus demonios de una sola vez, hacer que coexistan entre las llamas de lo incierto, puede hacer del mundo un instante.

II

Para Bachelard, un poema es un germen de infancia. El poeta es como un niño que queda asombrado ante el mundo; puede mirar la hoja más pequeña en el árbol más grande, la estrella menos brillante en el firmamento, y exaltar su belleza en un instante que se eleva a través de la androginia del tiempo. Sin síntesis de lo heterogéneo no podría acontecer el instante:

El misterio poético es un androginia [...] El orden de las ambivalencias en el instante es un tiempo... Y es ese tiempo vertical el que descubre el poeta cuando recusa el tiempo horizontal, es decir, el devenir de los otros, el devenir de la vida y el devenir del mundo.⁷⁴

Sin embargo, esta verticalidad no tiene que ser entendida meramente como una indicación de alguna ausencia, sino como un orden sin el cual la filiación de las imágenes poéticas no podría acontecer en el espíritu; tampoco ha de entenderse en el sentido ascensional de la idea platónica, sino como una fogata que abrasa al espíritu:

Una verticalidad real se presenta en el seno mismo de los fenómenos psíquicos. Dicha verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial. Finalmente la

⁷³ *Ídem*, p. 100

⁷⁴ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, FCE, p. 95

vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comprometen un porvenir, tienen un diferencial vertical en toda la aceptación matemática del término.⁷⁵

Así, Bachelard lleva el instante poético a cualquier ámbito de la vida humana, mostrando sus alcances cósmicos en el alma. Aquel que ha comenzado a sentir este alcance, aquel que se ha comenzado a elevar, difícilmente puede olvidar lo que se siente tener alas, aún si al hacerlo ha caído en profundidades abismales. De tal modo:

La labor del poeta es activar ligeramente las imágenes para cerciorarse de que el espíritu humano actúa en ellas humanamente, para cerciorarse de que son imágenes humanas, imágenes que humanizan fuerzas del Cosmos. Entonces va uno a la cosmología de lo humano. En lugar de vivir el ingenuo antropomorfismo, entregamos al hombre las fuerzas elementales y profundas. [...] la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la altura [...] las imágenes poéticas son operaciones del espíritu humano en la medida en que nos aligeran, nos levantan o nos elevan. No tienen sino un eje de referencia: el eje vertical.⁷⁶

El eje vertical de la poesía nos permite blandir las alas. El poeta nos toma de la mano y nos enseña a volar a través de imágenes que nos transportan, pero hacer crecer nuestras alas es una tarea individual. Hay que dejar que las imágenes del mundo nos sorprendan, que nos causen asombro como al niño que descubre que las aves que flotan sobre el agua también pueden volar; el instante poético no acaece sin *thauma*.

La caída puede causar asombro también. Cuando menos, es un indicio de vida aérea. “Caigo, luego una sima se abre a mis pies. Caigo sin parar, luego la sima es insondable.

⁷⁵ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. FCE. p. 20

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 57

Mi caída crea el abismo, en vez de ser el abismo la causa de mi caída”.⁷⁷ La verticalidad nos desliga de todo determinismo, es afirmación y *poiesis* pura que une los polos, altura y profundidad de un solo tajo, que nos permite respirar el aire puro de la discontinuidad:

El aire puro es consciencia del instante libre, de un instante que abre un porvenir. Nada más, los olores son encadenamientos sensibles; tienen, en su cuerpo mismo una continuidad. No hay olores discontinuos. El aire puro es, al contrario, una impresión de juventud y novedad.⁷⁸

La jovialidad del instante es lo que da pauta a la creación. En poesía, aquel que recibe el poema se vuelve creador de un tiempo vertical, reinterpreta los símbolos del mundo para dar paso a un mundo ascendente en el cual yace una eternidad inacabada y, a su vez, la figura cósmica de lo insondable. La temporalidad aérea es pueril, por ello el arte nunca envejece.

III

La verticalidad nos descuartiza, pone a la vez, en nosotros, lo alto y lo bajo. Esta reiterada característica es lo que da, verdaderamente, sentido al instante poético. No es gratuito que Bachelard lo retome de diversas formas y desde distintos textos. En *El aire y los sueños*, utiliza una alegoría al estilo de aquellas que Platón empleaba tan jocosamente. El pasado y el porvenir pueden entenderse como el arco y la flecha. El arco está demasiado distante ya, es demasiado viejo, mientras que la flecha, es demasiado escurridiza y distante, huye de nosotros:

El arco –el pasado que nos empuja– está demasiado lejos, es demasiado antiguo, está demasiado envejecido. La flecha –el porvenir que nos atrae– es demasiado huidiza, demasiado aislada, demasiado

⁷⁷ *Ídem*, p. 121

⁷⁸ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, FCE, p. 171

quimérica. La voluntad necesita trazos más ricos en el porvenir, más urgentes en el pasado. [...] Pasado y porvenir están mal solidarizados en la duración bergsoniana precisamente porque se ha subestimado en ella el designio del presente. El pasado se jerarquiza en el presente bajo la forma de un designio: en éste los recuerdos realmente envejecidos quedan eliminados. Y el designio proyecta en el porvenir una voluntad ya formada, ya dibujada. El ser durante tiene, por lo tanto, en el instante presente en el que se decide la realización de un designio, el beneficio de una verdadera presencia. El pasado ya no es simplemente un arco que se distiende, ni el porvenir una simple flecha que vuela, puesto que el presente tiene una eminente realidad. El presente es esta vez la suma de un empuje y de una aspiración.⁷⁹

Tal parece que hay una disonancia entre Bergson y Bachelard. Sin embargo, Bergson no hace otra cosa que afirmar la existencia del presente en su plenitud actual, que corona una y otra vez el proceso interminable del pasado virtual. El futuro está siendo siempre mordido por el presente, y, de ese modo, se vuelve solidario con la duración real. Pasado y futuro quedan, entonces, subordinados al designio del instante. El empuje y la aspiración no son otra cosa que un sincretismo, la consumación de la ambivalencia y, en ese sentido, la única realidad palpitante. Dicha realidad está relacionada siempre con los valores vitales, lo que quiere decir que subir y bajar (el aire y la tierra) forman parte de la expresión de la vida misma.

El poeta es un alquimista que transmuta la materia de la vida común para condensarla en imágenes aéreas. Para ello utiliza una vía doble, un procedimiento que permite ir y regresar; el cobre se transforma en oro y el oro se transforma en cobre, bronce o cualquier metal. La idea es afirmar todos los posibles sentidos que una imagen pueda generar para impulsar la imaginación dinámica. El dinamismo deviene ruptura, en la rasgadura del tiempo lineal.

⁷⁹ *Ibíd.* p. 316.

Recordemos que el instante es un lugar inextenso que se repite a sí mismo y por ende es inseparable de la eternidad fluyente, una eternidad que retorna a sí misma, afirmando todo de una vez. Esta afirmación es, por decir, universal, y ello implica aún a la duración. Incluso aquello que es durable carece de fuerzas para escapar del instante. El acontecer del instante poético implica faltar a sí mismo, florecer en el pastizal de la ambivalencia a través de la semilla de la voluntad de crear. La creación incluye, en este sentido, cualquier forma de arte.

IV

Si bien es cierto que un poema, como metafísica de lo instantáneo, debe brindar una visión del universo y, al mismo tiempo, de lo más profundo de un alma, afirmándolo todo, dicha característica no es excluyente de alguna otra actividad. ¿Acaso alguien puede negar que escuchar a Stravinsky o a Chopin puede provocar una sensación abismal que converge en las alturas?, ¿o que mirar una pintura de Van Gogh puede llevarnos a las estrellas? La metafísica del instante no tendría que ser excluyente, su universalidad está implícita en cada línea de los textos de Bachelard. El arte, en sí, ya es rizomático, como diría Deleuze: florece y germina por donde le place.

De entre diversas formas de arte que existen en la actualidad, el performance es la que más concuerda con la tesis del instante poético. Pero sería un grave error realizar una categorización alusiva a la concepción hegeliana del arte, en la cual una expresión artística es mejor que otra, pues, en primera instancia, la poética planteada no cuestiona los alcances del arte ni los limita, lo que no la hace excluyente. Si bien Bachelard, como buen amante de las letras, antepone la poesía a las demás artes –y tal vez en ello reside su punto más flaco, pero también su fortaleza mayor, pues la poesía insinúa el dinamismo *poietico* que no es privativo del poetizar–, su poética alude a la cosmicidad interior, así como lo menciona Hugo von Hofmannsthal:

Los paisajes del alma son más maravillosos que los paisajes del cielo
estrellado; no tienen sólo vías lácteas hechas de millones de estrellas,

sino que sus abismos mismos son la vida, encierran una vida infinita, que su propia superabundancia oscurece y ahoga, Y esos abismos donde la vida se devora a sí misma, un momento puede iluminarlos, liberarlos, cambiarlos en vías lácteas.⁸⁰

En la poética de Bachelard podemos encontrar constelaciones repletas de astros fugaces que dejan una estela en el firmamento de lo infinito. Su cosmicidad no excluye formas ni lugares, ni cuerpos ni palabras, ni pensamientos. La apertura al mundo vertical se encuentra al alcance de las almas dispuestas a navegar en el mar de lo insondable. El poeta, en este sentido, es una figura privilegiada que observa al mundo con cautela a través de los ojos del instante, pero no es el único capaz de hacerlo; al menos, no es el único que lo demuestra.

V

Ya hacia el final de *El aire y los sueños*, Bachelard señala:

Hay músicos que componen sobre la página blanca, en la movilidad y el silencio. Los ojos muy abiertos, creando por medio de una mirada tendida en el vacío una especie de silencio visual, una mirada silenciosa que borra el mundo para hacer callar sus ruidos, escriben la música. Sus labios no se mueven, incluso el ritmo de la sangre agota su tambor, la vida espera, la armonía va a llegar. Oyen entonces lo que crean en el acto creador. Ya no pertenecen a un mundo de ecos o de resonancias. Oyen los puntos negros, las corcheas, las blancas caer, estremecerse, deslizarse, rebotar sobre el pentagrama. Para ellos, el pentagrama es una lira abstracta, ya sonora. Gozan allí sobre la página blanca de la polifonía consciente. En la audición real, las voces pueden perderse, esconderse, ahogarse; la fusión puede hacerse mal. Pero el creador de música escrita tiene diez oídos y una mano. Una mano para unir, cerrada sobre la estilográfica, el universo en armonía;

⁸⁰ Fragmento de *Escritos en prosa*.

diez oídos, diez atenciones, diez cronometrías para escuchar, para tender, para regular el flujo de las sinfonías.⁸¹

El músico levanta el polvo cósmico con manos y oídos estelares. Hacia la evanescencia de la noche, eleva las notas como el poeta eleva las palabras; ese *momentum* poético trastoca el tiempo y el espacio. El músico se aparta del mundo sin alejarse, todo sonido existente es silenciado en el momento de la creación, tal como ocurre con el poeta o el performer. El mundo se desvanece para crear un nuevo mundo, el vasto universo de lo vertical, en donde las almas livianas comparten la indescriptible y maravillosa experiencia de volar.

El instante poético, ese estado de alteración de los sentidos que trastoca la realidad, acontece en el sujeto de causa formal y personal, exaltando la magnificencia del mundo:

La poesía es así un instante de la causa formal, un instante de la fuerza personal. Entonces se desinteresa de lo que rompe y de lo que disuelve, de una duración que dispersa ecos. Busca el instante. Sólo necesita del instante. Crea el instante. [...] En el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico. Hay un dinamismo puro de la poesía pura. Es el que se desarrolla verticalmente en el tiempo de las formas y de las personas.⁸²

Pero la ambición metafísica del instante poético rebasa al propio Bachelard. El mundo vertical va más allá de la poesía; un instante adquiere connotación poética partiendo de la práctica artística y, a su vez, sin práctica artística no acontece el instante. Seguramente Bachelard lo sabía, pero era un filósofo-poeta, como Heráclito, un soñador de palabras, un romántico empedernido que emprendía el vuelo de la mano de Novalis, Baudelaire y Rilke. Le bastó dejarse embriagar por las sílabas poéticas de Mallarmé y la literatura de Poe, para entregarse de lleno al instante que acontece en la poesía, un

⁸¹ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, FCE, p. 304

⁸² Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, p. 101

instante que resguarda el sentido cósmico de las cosas, a través del simple aleteo de una mariposa o el enervante perfume de las flores. Gaston Bachelard era un hijo de Apolo.

VI

Si bien nuestro autor principal –y del cual sustrajimos la tesis fundamental de la presente obra– es la base de todo el aparato argumentativo en nuestro texto, el presente trabajo bajo ninguna circunstancia ha tratado de demostrar que la poesía es una forma de arte más elevada que cualquiera de las otras. Si algo, por el contrario, se ha tratado de mostrar en el presente trabajo, es precisamente que no hay una categorización en la obra de arte. El instante poético, esa ruptura del tiempo de la vida concebido usualmente de manera horizontal, puede acontecer en mayor o menor medida en cualquier práctica artística. Como en cualquier tesis, habrá ejemplos de su aplicación que se acerquen más o menos a la postura planteada, pero ello no implica un clasicismo o una visión heterogénea del arte. No obstante, si bien la poesía no es exclusiva, ya desde su etimología nos remite al concepto de creación, y por su cercanía más inmediata con dicho concepto, permite tomarla como «piedra de toque» para un postulado tal como el del instante poético.

Usualmente es complejo concebir una «imagen poética» sin recurrir al propio concepto de lo «poético» en sí. Pero lo poético no se refiere única y necesariamente a aquello que alude a la poesía. En ello reside uno de los mayores conflictos estéticos de la actualidad, ya que lo poético remite a otros conceptos como el del lo bello, un concepto que, aunque siempre ha dado de qué hablar, hoy en día y más que nunca ha sido puesto en cuestión.

El instante poético va más allá de tales conceptos. Para el performer o el creador de arte-objeto, por ejemplo, tales categorizaciones son irrelevantes, pues de lo contrario caerían en contradicción ante sus propios supuestos. Sin embargo, cabría preguntarse qué es el arte sin dichos postulados, o en qué medida lo es. Todo depende, en gran parte, de la legitimación a la que ya se refería Lyotard, en la cual unos cuantos designan los

parámetros sobre los cuales una obra puede adquirir su valor estético, es decir, determinar si es o no objeto de arte. Pero el instante poético es ineludible, está ahí, a punto de ser encontrado por el hombre de espíritu lúdico e impasible; ni siquiera es necesario ser poeta o artista, basta abrir los sentidos al mundo para alcanzarlo, porque, como dice Bachelard, las cosas recitan poemas en todo momento, sólo hay que saber abrir los poros del cuerpo, inhalar y exhalar: “En su forma simple, natural, primitiva, lejos de toda ambición estética y metafísica, la poesía es una alegría del aliento, la dicha evidente de respirar”.⁸³

Tal vez, después de todo, Bachelard no estaba equivocado al hablar de la poesía como aliento vital. Pero desde una postura personal, puedo decir que no sólo la poesía, sino el arte en general, esa inefable y misteriosa expresión humana que nos transmuta, es el propio aliento de la vida. Aquello que en el momento menos pensado, ese en el que nuestros pulmones se encuentran obstruidos por falta de aliento fresco, nos permite respirar, no es otra cosa que el instante poético al que tanto aludía Gaston Bachelard. A él, y a los que se le asemejan en el tamaño de las alas, debemos la poética de las alturas, esa que nos permite volvernos seres cósmicos y elevados capaces de transgredir el tiempo y el espacio: la verdadera y prodigiosa poética del instante, la extraordinaria posibilidad de soñar.

⁸³ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, FCE, p. 294

Bibliografía

Básica

Alcázar, Josefina / Fuentes, Fernando. *Performance y arte-acción en América Latina.* Ediciones Sin Nombre, México, 2005.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños.* FCE, México, 2003.

-----*La dialéctica de la duración.* Villalar, Madrid, 1978

-----*La intuición del instante.* FCE, México, 1987.

-----*La llama de una vela.* Monte Ávila, Caracas, 1975.

-----*La poética del espacio.* FCE, México, 1975.

-----*La poética de la ensoñación.* FCE, México, 1982.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Trad. Andrés E. Weickert. Itaca, México, 2003.

-----*Sobre algunos temas de Baudelaire.* Edición electrónica de www.elaleph.com, 1999.

Bergson, Henri. *Materia y memoria.* Cactus, Buenos Aires, 2006.

Deleuze, Gilles. *Henri Bergson, memoria y vida. Textos selectos.* Alianza Editorial, Madrid, 2004.

-----*Lógica del sentido.* Trad. Miguel Morey. Edición electrónica www.philosophia.cl, 2002.

-----*Nietzsche y la filosofía.* Trad. Carmen Artal. Anagrama, Barcelona, 2000.

-----y **Félix Guattari.** *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Trad. José Vázquez Pérez. Pre-textos, Madrid, 2006.

Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso.* Trad. Roxana Páez. Editorial Altamira, Buenos Aires, 1995.

Nietzsche, Friedrich. *Así hablo Zaratustra.* Alianza Editorial, Madrid, 2009.

-----*El nacimiento de la tragedia.* Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Complementaria

Aisenson de Kogan, Aida. *Gaston Bachelard: Los poderes de lo imaginario.* Hachette, Buenos Aires, 1979.

Lecourt, Dominique. *Bachelard, el día y la noche: Un ensayo a la luz del materialismo dialéctico.* Trad. Joaquín Jorda. Anagrama, Barcelona, 1975.

Puelles Romero, Luis. *La estética Gastón Bachelard: Una filosofía de la imaginación creadora.* Verbum, Madrid, 2002.

Trione, Aldo. *Entonación e imaginario: La estética de Gaston Bachelard.* Tecnos, Madrid, 1989.

Yáñez, Adriana (coord.) / Lapoujade, María Noel. *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes.* UNAM, México, 2009.