

Entre Bacon y Deleuze. La lógica de la sensación

LUIS PUELLES ROMERO

A Elke

Antaño el alma no existía,
ni tampoco el espíritu,
en cuanto a la conciencia, jamás nadie había pensado en ella,
mas dónde estaba, además, el pensamiento, en un mundo úni-
camente formado
por elementos en plena guerra, tan pronto destruidos como
recompuestos,
pues el pensamiento es un lujo de paz.

(A. Artaud)

Francis Bacon, logique de la sensation (1981) es la única obra de Gilles Deleuze dedicada íntegramente a la obra de un artista. Situada hacia el final de su trayecto filosófico, se inaugura con ella una etapa caracterizada por una decidida orientación hacia cuestiones de fuerte pregnancia estética: los estudios sobre el cine, sobre Leibniz y el barroco, y unos comentarios sobre Verdi contenidos en un breve ensayo consagrado a François Châtelet constituyen las páginas más destacables de este periodo estético iniciado con el libro que aquí nos ocupará¹.

¹ *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Minuit, 1983 (*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984); *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985 (*La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987); *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988 (*El pliegue. Leibniz y el barroco*).

De este modo, la lógica de la sensación, compuesta por el filósofo a través de las pinturas del irlandés, permite su valoración como índice y corolario de buena parte de los problemas trazados por el autor a lo largo de su obra anterior. Esto hace que, lejos de proponerse como una monografía al uso, *Francis Bacon, logique de la sensation* se defina más bien como un ensayo de aplicación a las obras del pintor de las propuestas de crítica de la representación, del sentido, de la identidad, que determinan los puntos cardinales de la aportación general de la filosofía de Gilles Deleuze.

Lo que se ofrece a continuación no es más que una prueba de lectura, la consecuencia de un esfuerzo interesado y parcial. No busca ser un resumen, mucho menos una guía de lectura, al menos entendida ésta de manera convencional. Es el resultado alcanzado mediante una actitud de tránsito y desorientación por las páginas del libro ajena a toda voluntad de catalogación exhaustiva de los problemas que en él se tratan. Tampoco se ha tendido al esclarecimiento, a la puesta en orden, al hacer cómodamente comprensible lo contenido y sugerido en la confrontación del filósofo con el pintor. Pero sí quisiera ser algo así como un falso diccionario para entrar en Deleuze, dispuesto a través de unas *entradas* ordenadas en epígrafes y preocupadas por localizar las ideas más fecundas de las dadas por el autor. Y es también el testimonio de un proceso de acercamiento a la filosofía del francés que no ha llegado a fin, que es, ante todo, un diario de ruta; la operación de un ir trayendo a la escritura lo que va despertando la lectura. Valdrían las brújulas, pero el territorio está por descubrir, o, mejor, por hacer.

Todavía un comentario. La prueba de transitar el *Francis Bacon, logique de la sensation* entraña asumir un riesgo tradicionalmente eludido por los filósofos: encarar la imagen concreta, la imagen *ahí*, evidente y absoluta. Esto es lo que tiene de riesgo hermenéutico la escritura *intranscendente* de esta obra de Deleuze.

Entremos ya en un falso diccionario, sin definiciones normativas que sí lo parecen.

Barcelona: Paidós, 1989); *Périclès et Verdi (La philosophie de François Châtelet)*. Paris: Minuit, 1988 (*Pericles y Verdi. La filosofía de François Châtelet*, Valencia: Pretextos, 1989). *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris: Éditions de la Différence, Paris, 1981, 2 vols., permanece inédito en castellano. En cuanto al sistema de citación que se seguirá, las referencias a este libro se intercalarán a lo largo del texto siguiendo la paginación de la segunda edición, de 1983.

LIBERAR LA FIGURA

«Presencia, presencia, ésta es la primera palabra que surge ante un cuadro de Bacon» (p. 36). Presencias que acontecen, que *aparecen* en la tela en el instante de su captación. Para que la presencia *esté* hay que acondicionar determinados dispositivos de restitución que permitan conjurar el recurso figurativo, ilustrativo, narrativo: relacional o representativo, al que tiende la mirada buscando liberarse de la imposición de la presencia (la imagen-presencia es siempre una cabeza de Medusa). El propio Bacon se expresa en esta misma dirección: «La pintura no tiene nada que ver con la ilustración; es de alguna manera lo contrario, del mismo modo que la decoración es lo contrario de la pintura»². Ajena a toda narratividad, la pintura de Bacon se inscribe en una fenomenología de la fascinación, esto es, de la inmediatez de la presencia asignificante, y no en la ontología de la ficción, por ser ésta, tal como se ha desarrollado modernamente, una lógica de la representación constituida sobre el abandono de la presencia. La metafísica de la representación se sostiene en la usurpación de la presencia por la ausencia. De lo fascinante por la ficción. Bacon se sitúa al otro lado de la representación, dando medios para el surgimiento de la(s) presencia(s)³.

Los comentarios de Deleuze se inician con el reconocimiento de algunos de los procedimientos de los que se sirve el pintor para que aparezca la figura más acá de los procesos seguidos por la lógica del sentido para incorporarla (y, así, descorporalizarla) en una narración; de los empeños por reducirla a motivo de lectura, a instancia susceptible de inteligibilidad. «La pintura debe arrancar la Figura a lo figurativo» (p. 13). El procedimiento más destacable es el del *aislamiento* de la figura, para lo que Bacon utiliza recursos como el encerramiento de la figura (de la figura “humana”, transitoriamente humana) en estructuras espaciales como el redondel, el óvalo o el cubo: «Aislar es, por tanto, el medio más simple, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cesar la narración, impedir la ilustración, liberar la Fi-

² Francis Bacon. *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: Gallimard, 1996, pp. 90-1. Sobre esto mismo: «La foto, en el fondo es un modo de ilustrar, y la ilustración no me interesa» (p. 12); «la decoración es lo contrario de la pintura, su antítesis. Detesto ante todo la pintura que tiende a la decoración» (p. 22).

³ Según la definición dada por Deleuze del histérico («...aquél para quien las cosas y los seres están presentes, *demasiado* presentes, y da a todas las cosas y comunica a todos los seres este exceso de presencia», p. 36; la cursiva es nuestra), la mirada histérica de Bacon se afiliaría con la del Lord Chandos de Hofmannsthal, impedido para escribir por este exceso de presencia imposible de ser representada.

gura» (p. 10). Se buscará, entonces, provocar, mediante la táctica del aislamiento espacial, el extrañamiento de la figura respecto de la figuración. La operación de aislamiento de la imagen es la condición puesta por Bacon para el extrañamiento del sentido.

Otro procedimiento practicado por el pintor consiste en disponer de modo estratégico los paneles de color que con-figuran el cuadro. Obs-truyendo la diferencia perceptiva entre forma-fondo, impide así la posibilidad de la distancia perspectivista por la cual las formas se reconocen sostenidas sobre un fondo pictórico que actúa como escenario del relato. El cuadro es una planicie configurada en un mismo nivel de superficie. De este modo, el cuadro, libre de la profundidad compositiva, espacial, se sustrae de la lógica instauradora de significados. Este segundo recurso utilizado por Bacon hará que la figura alcance a ser imagen, icono: presencia.

ABANDONAR LA REPRESENTACIÓN

El interés que el filósofo muestra hacia Bacon radica principalmente en la capacidad del pintor para *figurar* sus imágenes excluyéndolas de la representación, de los 'dominios' de la representación. Unas líneas de *Diferencia y Repetición* son especialmente reveladoras a este respecto, aun no estando dedicadas a este artista: «Cuando la obra de arte moderna (...) desarrolla sus teorías permutantes y sus estructuras circulares, indica a la filosofía un camino que conduce al abandono de la representación. No basta multiplicar las perspectivas para hacer perspectivismo. Es preciso que a cada perspectiva o punto de vista corresponda una obra autónoma, dotada de un sentido suficiente: lo que cuenta es la divergencia de las series, el descentramiento de los círculos, el 'monstruo'»⁴. Y es contra la representación (contra la lógica del sentido como representación) como se ordena toda la filosofía de Deleuze. Rastreemos en el conjunto de su obra la constancia de este rechazo de la representación. En una obra temprana, *Empirismo y subjetividad. La filosofía de Hume*, se lee: «La filosofía de Hume es una crítica aguda de la representación. Hume no hace una crítica de las relaciones, sino de las representaciones, justamente porque éstas no pueden presentar las relaciones»⁵. En *Diferencia y Repetición*, introduce una oposición que quisiera retener para avanzar en nuestros comentarios de su *Francis Bacon*: «El teatro de la

⁴ *Diferencia y Repetición* (1968). Barcelona: Júcar, 1969, p. 135.

⁵ *Empirismo y subjetividad. La filosofía de David Hume* (1953). Barcelona: Gedisa, 19812, p. 22.

repetición se opone al teatro de la representación, como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto. En el teatro de la repetición se experimentan las fuerzas puras, los rasgos dinámicos del espacio [...], gestos que se elaboran antes de que existan cuerpos organizados, máscaras anteriores a las caras, espectros y fantasmas previos a los personajes: todo el aparato de la repetición como ‘poder terrible’»⁶. Y, en esta misma obra, ofrece Deleuze una definición de “representación” que se mantiene vigente en su ensayo sobre la *Lógica de la sensación*: «Se llama representación a la relación del concepto y su objeto, bajo el doble aspecto de su efectuación en la memoria y en la conciencia de sí»⁷.

Esta definición nos muestra claramente cuál es la intención de Deleuze: pensar la intensidad (la diferencia)⁸ en perjuicio de la estabilidad de la identidad; las fuerzas contra las formas, contra el conato de ‘formalización’ inherente a las formas. La voluntad de encarar la irreductibilidad de la figura frente a las territorializaciones⁹ de la figuración conduce a la pregunta por los límites de los procesos lógicos de *reconocibilidad*, por las limitaciones de la identificación de reconocimiento. La representación es un medio de alcanzar la reconocibilidad. Aislar la figura, ‘apartarla’, provocar su extracción del medio narrativo, subvertir el orden que la reduce a episodio, es crear la posibilidad (siempre provisional) del ‘irreconocimiento’. Hasta aquí es donde quiere traernos Deleuze. Su crítica de la metafísica y de la lógica de la representación tiene a la base el cuestionamiento de las ‘técnicas’ de reconocimiento: del rostro (y, con él, del espejismo de la identificación: sé quién es, he reconocido *su* rostro), y del acontecimiento, medible en los trazos temporales del relato. La presencia es irreconocible; no cabe ante ella preguntar qué es, quién es: *es* el monstruo, diferencia inidentificable, irreconocible, formación mutable que no es forma estable y comparable (frente a la diferencia, la comparación se sostiene en la condición de buscar y archivar afinidades: el monstruo es incomparable); el monstruo no es más que potencia, intensidad, presencia, secreción de fuerzas. Diferencia inestable que no es copia, sino simulacro y singularidad.

⁶ *Diferencia y Repetición*, p. 53.

⁷ *Idem*.

⁸ «La expresión ‘diferencia’ de intensidad es una tautología. La intensidad es una forma de la diferencia, como razón de lo sensible. Toda intensidad es diferencial, diferencia en sí misma» (*ibid.*, p. 358).

⁹ Sobre la noción de territorialización (conjunta a la de desterritorialización), cf. el capítulo 11 («1837 - Del ritornelo») de *Mil mesetas* (1980; en colaboración con Félix Guattari). Valencia: Pre-Textos, 1988.

Pero el encerramiento de la figura en el óvalo, el cubo, la pista circense, el rectángulo de la cama, bajo el paraguas, dentro del lavabo, circunscrito al espejo, no persigue inmovilizar al personaje. Es estrictamente lo contrario lo que Bacon pretende: aislar espacialmente (trazar un lugar) para poder mostrar el acontecimiento de su emergencia; la figura *es* lo visible provisional de un devenir interminable. Las figuras pintadas por Bacon son formas ‘movedizas’.

En relación a estas formas instantáneas y movedizas (formas no formalizadas, fosilizadas, sino *forzadas*), puede ser útil entenderlas según la caracterización que ofrece Deleuze del «dibujo animado» —las figuras de Bacon lo son—: «si pertenece plenamente al cine es porque aquí el dibujo ya no constituye una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose». Retirando de la pintura de Bacon cualquier resto de intención descriptivista, quizá valga pensar sus figuras al modo de los dibujos animados, y, más ampliamente, en el estatuto de la imagen que el filósofo confiere a la imagen cinematográfica, en cuanto a que en ella se opera un ‘corte móvil’: una imagen haciéndose y deshaciéndose¹⁰.

El empeño seguido por Deleuze para restituir a la figura, suponiendo esto la confrontación de la presencia y la representación, la imagen y el relato, encuentra un punto de arranque en la formulación de *lo figural* propuesta por Lyotard: «En cuanto al espacio de figura, ‘figural’ lo califica mejor que ‘figurativo’: en efecto, este último término se opone, en el vocabulario de la pintura y de la crítica contemporánea, a ‘no figurativo’ o ‘abstracto’; ahora bien, el rasgo pertinente de esta oposición consiste en la analogía del representante y del representado, en la posibilidad ofrecida al espectador de reconocer al segundo en el primero (...). Lo figurativo no es más que un caso particular de lo figural; lo vemos en la ventana que nos ha abierto la pintura renacentista. El término ‘figurativo’ indica la posibilidad de derivar el objeto pictórico a partir de su modelo ‘real’ mediante una traslación continua. El trazo en el cuadro figurativo es un trazo no arbitrario. Por lo tanto, la figuratividad es una propiedad relativa a la relación del objeto plástico con lo que representa»¹¹.

¹⁰ *La imagen-movimiento*, p. 18. En paralelo a la posibilidad de afrontar las figuras de Bacon como si fueran dibujos animados, puede ser pertinente mirarlas en analogía a las fotografías cinéticas de Muybridge, por el que el pintor reconoce haber sido influido (cf. David Sylvester, «Un parcours», en VV. AA., *Francis Bacon*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 18-19).

¹¹ Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 219.

Son estas palabras de Lyotard las que actúan como espoleta de la mirada deleuziana a las pinturas figurales de Bacon. El filósofo y el pintor se sitúan en un intercalado (movedizo) entre la figuración reconocible y la forma abstracta extrañada de cualquier reconocimiento. Es ahí, ocupando irónicamente el centro de la tradición figurativa, desde donde se tiende a la presentación –inquietante porque *parece* poder leerse, *parece* significar– de una ‘figura’ monádica, enclaustrada, aislada, sujeta a un proceso de observación –sin piedad– que se limita a constatar (a registrar) los movimientos, las pulsiones, las pasiones que afectan a la figura¹². No es que el trazo se nos revele finalmente arbitrario, es que el ‘movimiento’ acontece en un golpe insistente de contingencia y arbitrariedad. Por esto, las figuras de Bacon son *indescriptibles*, insumisas al orden de las palabras. La tensión de intensidad de estas figuras nos mantiene paralizados en el instante de la visión.

TESTIGO Y CONTRAESPECTACULARIDAD

Supone un hallazgo de importancia la noción de *testigo*. Junto a la condición de trazar un lugar para la captación de la figura como acontecimiento, Bacon traerá a un testigo, utilizado como presencia neutra, alguien que se limita a sostener una mirada ‘positivista’ (no dice, no juzga, no nos mira: se limita a asistir y registrar *hechos*). Ciertas composiciones del pintor muestran una segunda figura, externa al espacio ocupado por la figura ‘central’, que toma posición como testigo, pero testigo sin declaración, sin nada que declarar; *sirve* como constante registradora de las variaciones que deforman la figura, de sus espasmos y restituciones: «el testigo indica solamente una constante, una medida o cadencia, en relación a la cual se estima una variación» (p. 48).

Es común en las pinturas del barroco introducir algún personaje que, desde un lateral de la escena, nos mira mientras señala ‘lo que está pasando’: el personaje interviene al modo de la ‘voz narrativa’ (tal como ocurre en ciertas piezas teatrales intervenidas por un personaje que confía directamente a los espectadores alguna clave de la trama). En los cuadros de Bacon, este personaje no es el narrador, ni es un espectador: un observador –como lo es, silenciosamente, el científico positivista– ajeno al espectador. Y esto es debido a que, con Bacon, estamos, según Deleuze, en el abandono de la espectacularidad y, por

¹² El estado de fascinación al que nos conducen las imágenes de Bacon tiene su condición en este ilusionismo irónico: parecer un relato, parecer simple ficción pero sin ser más que imagen evidente e irrepresentable.

tanto, en la eliminación del espectador en tanto que correlato intérprete de la representación.

El rechazo de la espectacularidad¹³ se consigna en la antinomia deleuziana entre *la sensación* y *lo sensacional*, términos que se afilian respectivamente a lo figural y a lo figurativo: «Cuando Bacon habla de la sensación, quiere decir dos cosas muy próximas a Cézanne. Negativamente, dice que la forma remitida a la sensación (Figura) es lo contrario de la forma remitida a un objeto del que ella es considerada como representación (figuración) [...] Y, positivamente, Bacon no cesa de decir que la sensación es lo que pasa de un 'orden' a otro, de un 'nivel' a otro, de un 'dominio' a otro» (p. 28)¹⁴. Para Deleuze, la figura es la forma sensible devuelta a la sensación, recobrada por la inmanencia de la sensación. Es así por lo que, según el filósofo, la expresión que mejor define la poética de Bacon, y la que mejor lo vincula a Cézanne, es la de «pintar la sensación» (*ibid*).

PINTAR LA SENSACIÓN

Pero ¿cómo debe comprenderse 'ontológicamente' la sensación cuando no se está tratando de provocar el efecto sensacionalista en el espectador? Será oportuno entonces que intentemos pensar la sensación en la clave de *lo sensual*, esto es, en la forma de lo sensible sin referencia a lo inteligible. No es improcedente aventurar que el interés que Bacon presenta para Deleuze tiene su base en la contienda que el filósofo francés mantiene con el platonismo. Cognoscitiva y ontológicamente, la lógica occidental de la significación se ha sostenido en el presupuesto de una correlación de lo sensible (la apariencia) y lo inteligible (la esencia); dicho de otro modo, del modelo (de inteligibilidad) y la copia sensible. Lo que pretende Deleuze, y cree poder advertir en la obra de Bacon, es una ruptura con este orden, imperante a lo largo de toda la tradición representacional de Occidente. Cuando se provoca la escisión entre estos dos órdenes, permitiendo que lo sensible, deje de estar subordinado

¹³ «Pero esto que pasa, o va a pasar, o ya ha pasado, no es un espectáculo, una representación. Los 'expectantes' de Bacon no son espectadores» (p. 15).

¹⁴ Puede ser oportuno contar aquí con algunas manifestaciones del propio Cézanne transmitidas por su amigo Émile Bernard: «Pintar del natural no es copiar el objeto; es plasmar las propias sensaciones»; «Hay que ser clásico por la naturaleza, es decir, por la sensación»; «Leer la naturaleza es verla a través del velo de la interpretación por manchas de color, que se suceden según una ley de armonía. Estos grandes tonos se analizan entonces a partir de las modulaciones. Pintar es registrar sensaciones de color». (*Cézanne por sí mismo*. ed. Richard Kendall, Llobregat: Plaza y Janés, 1989, p. 299).

a lo inteligible, entonces, lo que ahora se percibe, lo que acontece como emergencia imaginal podrá ser llamado lo sensual y su 'modo de ser verdad', no siendo ahora el 'racional', podrá entenderse como evidencia de la sensación. Así, la operación pictural puesta en marcha por Bacon consistirá en un llevar a la inmanencia y, a la vez, en un traer la inmanencia.

En *Lógica del sentido*, se refiere Deleuze a esta cuestión de estirpe platónica: «distinguir la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la Idea y la imagen, el original y la copia, el modelo y el simulacro. Pero ya vemos que estas expresiones no son válidas. La distinción se desplaza entre dos tipos de imágenes. Las *copias* son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Es en este sentido que Platón divide en dos el dominio de las imágenes-ídolos: por una parte las *copias-iconos*, por otra los *simulacros-fantasmas*»¹⁵. Según Deleuze, el platonismo funda las bases del «ámbito de la representación lleno de copias-iconos, y definido no en relación extrínseca a un objeto sino en relación intrínseca al modelo o fundamento»¹⁶.

Atendiendo a la obra de Bacon, estas consideraciones en torno al platonismo nos avisan sobre la impertinencia de interrogar acerca de la identidad del 'personaje': es un fantasma, sin rostro, sin nombre; un fantasma tramado en las fuerzas sensoriales que lo constituyen y lo destituyen («La fuerza está en relación directa con la sensación: es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo para que haya sensación», p. 39). Una emergencia de la intensidad; un cuerpo sin interioridad. (Al personaje aislado no se le encierra para que hable, para que revele su identidad; el personaje –como el fantasma; una diferencia sin identidad– está libre de la 'interioridad', es pura *externalidad* sometida a las fuerzas que actúan sobre esta superficie; por su parte, como dijimos, el *témoin* no es un interrogador, sino un testigo).

PINTAR LAS FUERZAS

En concordancia con el primado de la sensación sobre lo sensorial, nos encontramos con una especie de consigna, *pintar las fuerzas*, con la que Deleuze da título al capítulo VIII. «En arte, y en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar las formas, sino de captar

¹⁵ *Lógica del sentido* (1969). Barcelona: Paidós, 1989, p. 258.

¹⁶ *Ibid.*, p. 260.

las fuerzas [...]. La célebre fórmula de Klee “no hacer lo visible, sino hacer visible” no significa otra cosa. La tarea de la pintura es definida como la tentativa de hacer visibles las fuerzas que no lo son. Incluso la música se esfuerza por hacer visibles las fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en relación directa con la sensación: es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo [...] para que haya sensación» (p. 39). Contra la forma estable, fosilizada, objeto de una percepción duradera, Bacon-Deleuze ‘buscan’ presentar las fuerzas, las potencias («las potencias del porvenir», p. 41), la energía, lo que sin carecer de forma apenas se instala, apenas se ‘conforma’ en una: ¿Cómo hacer visibles las fuerzas invisibles? Bacon-Deleuze oponen al tiempo duradero de la forma (y las formalizaciones de la figuración), el tiempo como instante de la fuerza apenas hecha forma y ya deshaciéndose. En este sentido, la obra de arte sería un ‘momento’ en el devenir de las fuerzas por las formas imprevisibles, ilimitadas. *Energeia* más que *ergon*, acción más que acto. Utilizando unas palabras de Bachelard relativas a Lautréamont: «En ese universo, la energía es una estética»¹⁷.

CAPTURAR EL GRITO

«...el sonido, o incluso el grito, ¿cómo pintarlos?» (p. 39). La dualidad sensación-sensacional y su voluntad de captar la fuerza se manifiestan muy expresivamente en las palabras de Bacon: «He querido pintar el grito más que el horror». Comentando esta fórmula del artista, escribe Deleuze en términos disyuntivos: «o bien pinto el horror y no pinto el grito, puesto que yo figuro lo horrible; o bien pinto el grito, y no pinto el horror visible, y pintaría cada vez menos el horror visible, puesto que el grito es como la captura o la detección de una fuerza visible» (p. 41). «Y el grito, el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo todo entero se escapa por la boca. Todas las *poussées* del cuerpo». Pintar el grito, pintar la fuerza frente a la representación simbólica del horror es la cuestión que nos conduce hacia otro problema de enorme relevancia en la obra de Bacon, y de la que Deleuze se ocupa ampliamente. Después de los esfuerzos para sustraerse de la representación, de las formas en beneficio de las fuerzas, de proponer lo figural frente a lo figurativo y la sensación frente a lo sensacional, se hace posible transitar desde el cuerpo aislado al cuerpo-*pasión* que resulta del efecto de las fuerzas que lo envuelven (y el óvalo, el cubo, la pista circense actúan ahora como ‘campo operatorio’): «La figura no es únicamente el cuerpo aislado, sino

¹⁷ Gaston Bachelard, *Lautréamont*. México: FCE, 1985, p. 104.

el cuerpo deformado que se escapa. Esto hace de la deformación un destino» (p. 18).

EL CUERPO DEFORMADO

El cuerpo baconiano *deviene* de dos maneras: escapándose por la boca y siendo deformado por las fuerzas que se ejercen sobre él. Ambas posibilidades (centrífuga y centrípeta) nos muestran un cuerpo rendido a su propia superficie (lo que permite que Bacon se sirva del espejo como recurso de deformación del cuerpo). Respecto al primero, cuya condensación no es sino el grito, la boca interviene como punto de fuga; sobre el cuerpo deformándose, esta cuestión nos acerca a la noción deleuziana de devenir, especialmente devenir-animal.

Pero, «¿Qué es un cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay 'medio', no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, 'en relación de tensión' unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas»¹⁸. Los cuerpos baconianos son el resultado de un *plexus* de fuerza: una superficie deformada por la violencia ejercida externamente sobre ella. Pintar el grito, o pintar la herida o el cuerpo deforme, concentra todo el programa de antitrascendentalismo que rige a Deleuze, ya que las cuidadas composiciones espaciales de Bacon no son más que un teatro de la crueldad sin teatralidad, sin ardid de ficción. Bacon ordena en el espacio de la visión, en el estricto régimen de la visibilidad lo que (le) pasa al cuerpo, lo que le está pasando. En sus pinturas y en su poética, en el principio fue el cuerpo violentado, y las fuerzas que lo afectan pasionalmente no acontecen 'después', accidentalmente, esporádicamente, sino desde su nacimiento como puro acontecimiento. No hay cuerpo sin deformación.

DESHACER EL ROSTRO

«La Figura, siendo cuerpo, no es rostro y no tiene rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. Puede incluso

¹⁸ *Nietzsche y la filosofía* (1962). Anagrama, Barcelona, 1971, p. 60. En este mismo sentido: «La cuestión '¿quién?' no reclama personas, sino fuerzas y deseos» (*Critique et clinique*. Minuit, Paris, 1993, p. 126).

reducirse a cabeza. Retratista, Bacon es pintor de cabezas y no de rostros. Hay una gran diferencia entre los dos. Porque el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo [...] No es que ella carezca de espíritu, pero es un espíritu que es cuerpo, aliento corporal y vital, un espíritu animal, éste es el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro, un espíritu-murciélago... Es un proyecto muy especial el que Bacon persigue en tanto que retratista: deshacer el rostro, reencontrar o hacer surgir la cabeza bajo el rostro» (p. 19).

Disolver la identidad del rostro, demoler la persistencia del rostro para no dejar de ser el rostro que designa al sujeto en tanto que subjetividad. El rostro es un monumento de la identidad y un pretexto de la narración. Si la cabeza se ajusta a la caracterización deleuziana de lo figural, el rostro, al contrario, solicita un relato: una historia. Mirar un rostro, en sus formas expresivas, se continúa con la atribución de significados; para hacer de él la manifestación de una interioridad (el alma). La disolución del rostro, la violencia que implica deshacerlo (haciéndolo un 'deshecho') permitirá la restitución de las fuerzas que lo componen. Lo que Deleuze aprecia en Bacon es su esfuerzo por traer la cabeza a superficie, provocando así la despsicologización. Y, entonces, en el plano de la inmanencia (constituida ésta por fuerzas y no por 'fondos'), 'tomar acta', testificar las mutaciones del rostro siendo cabeza.

De este modo, coincidiendo con la posición ambigua que posee lo figural entre la figuración y la abstracción, ofreciéndose a través de una simulación de legibilidad, los rostros (el rostro: todos son uno, cualquiera) pintados por Bacon toman su poder demoleedor de la ilusión de parecer retratos. El retratismo de Bacon es un falso retratismo porque no pasa por la significación psicologista. No hay personas representadas mediante el código de exteriorización de la interioridad que ha cultivado la tradición del género pictórico retratístico. Falsos retratos para acabar con el retrato como dependencia de la identidad reconocible.

La cabeza, como cuerpo y presencia presíquica, es una evidencia muda e irreconocible (¿Qué es la cabeza de la Medusa? ¿Qué es la cabeza del Bautista? ¿Qué es una cabeza que no es torso o brazo, y tampoco ojo expresivo de la interioridad?). La cabeza, contra el rostro, es, estrictamente, en toda su diferencia y sensualidad, la figura.

CUERPO SIN ÓRGANOS

Reaparece en la *Lógica de la sensación* un 'motivo' de constante recurrencia en la obra de Deleuze: el 'cuerpo sin órganos', fórmula que

el filósofo toma de Antonin Artaud y que le da juego para, una vez más, entrar en contienda con el principio de identidad, ahora consignado como *organización*. Con este objetivo, Deleuze establece la oposición – desestabilizadora– entre cuerpo y organismo, porque, más que cuerpo sin órganos, la confrontación deberá entenderse como cuerpo sin orden: «el cuerpo sin órganos no carece de órganos, carece únicamente de organismo, es decir, de organización de órganos» (p. 34). «El cuerpo sin órganos no se define solamente por la existencia de un órgano indeterminado; él se define, en fin, por la presencia temporal y provisoria de los órganos determinados» (p. 35).

Para Deleuze, «la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos» (p. 33). El cuerpo desorganizado, tomado en su orgicidad, es otra posibilidad de afrontar la presencia de un cuerpo «intenso, intensivo» (*ibid.*), desprovisto de su subordinación a un orden interno causal de la forma extensa perceptible. La insistencia de Deleuze por advertir en las figuras baconianas superficies sin fondo encuentra en la fórmula de un ‘cuerpo sin órganos’ una vía fructífera para la *inmanentización* de la presencia. Con esta fórmula, este empeño alcanza su mayor radicalidad. No será posible entonces apelar a una constitución estable cuyas eventuales modificaciones no serían más que accidentes de la expresividad o anomalías del organismo. Es difícil hallar un procedimiento de des-centralización (otra vía de crítica de la representación) más agudo que el cifrado en estas palabras de Artaud. Descentralización del organismo hacia el primado ocasional de un órgano u otro: devenir hacia un órgano que habrá de ceder sucesivamente al predominio del siguiente. Frente al cuerpo como concentración (como organización ‘circular’ y duradera), el órgano como instante y devenir¹⁹.

ZONA DE INDISCERNIBILIDAD: LA VIANDA

«...Miro constantemente fotografías de animales. Porque el movimiento animal y el movimiento humano están ligados continuamente en la imagen que me hago del movimiento humano»²⁰. Estas palabras del artista nos permiten llegar al final de esta especie de testimonio de lectura que hemos querido exponer aquí poniendo atención en uno de los aspectos más sugerentes de la pintura de Bacon: la constitución de «una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, entre el hombre y el animal» que

¹⁹ Para un tratamiento más extenso de la fórmula ‘cuerpo sin órganos’, cf. *Mil mesetas*, cap. VI.

²⁰ Citado en David Sylvester, *op. cit.*, p. 21.

«no es jamás combinación de formas; es más bien el hecho común del hombre y del animal» (p. 20). Me parece que en este espacio de 'indefinición' puede advertirse en toda su potencia el cuestionamiento del principio de reconocimiento (identificatorio, formalizante) que Deleuze mantiene a lo largo de toda su obra.

Y esta zona de indiscernibilidad, zona común al cuerpo humano y al cuerpo animal, está figurada en la *viande*. En ella, carne sin forma, pedazo de carne, se reúnen las ideas más relevantes de las expuestas por Deleuze en su análisis del pintor. Figura irreconocible, cuerpo sin órgano, presencia indefinida en la que poder hallar al hombre en su comunidad con la bestia²¹.

Vianda como figura del devenir animal, entendiendo que devenir «no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mímesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación en la que no se pueda distinguir una mujer, un animal o una molécula»²².

CODA

Se hace necesario volver al inicio de *Francis Bacon, logique de la sensation*, para, quizás, componer una nueva lectura entonces atenta a otras líneas, a otras de las sugerencias dadas por Deleuze en su ensayo. Se ganaría así un texto diferente a éste, con otras preocupaciones y otras perturbaciones. Lo que aquí se ha escrito responde a un haberse dejado llevar, sin afán de exhaustividad ni de globalización, por el estímulo arbitrario de unas pocas cuestiones apenas sometibles a los hábitos hermenéuticos de la representación.

Queda al menos una puerta por abrir: la que nos conduce desde Deleuze a lo que no formuló formalmente el propio autor. Ir hacia otras extensiones tomando al autor como acompañante. Queda salir de Deleuze para entrar con él en otras invenciones.

²¹ Como el propio pintor declara, su intención es la de «hacer aparecer el elemento animal a través del humano» (*ibid.*, p. 22).

²² *Critique et critique*, p. 11.