

Gerardo Javier Fittipaldi

Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de La Plata.

ger.fittipaldi@gmail.com

Liberar al cuerpo de las representaciones: una lectura de Deleuze sobre Bacon

Este trabajo tiene por finalidad abordar algunas categorías que sobre el cuerpo descubre Giles Deleuze en las pinturas de Francis Bacon y que presenta en su ensayo sobre *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, escrito en 1981.

Algunas interrogantes iniciales que guiaron este trabajo: ¿Es el cuerpo un objeto de la representación; o lo que es lo mismo de una mediación? ; ¿o es el cuerpo, a diferencia de los objetos, lo que siempre escapa a toda representación? ; ¿por qué no representar al cuerpo, por qué liberar al cuerpo de las representaciones médicas, psicológicas, sociales, etc.? ; ¿cómo hacer que el cuerpo se presente, sin ser representado?

El cuerpo en la perspectiva deleuziana presenta algunas rupturas con algunas ideas clásicas. Sobre todo, se enfrenta con una idea hegemónica en el campo de la educación del cuerpo: de que éste es una unidad indiscutible y que, por lo tanto es un imperativo pedagógico trabajar desde, por y para la tan mentada unidad, resquebrajando así la idea de que el cuerpo sea lo más personal y algo así como una propiedad de la que el Sujeto dispone sin mediaciones.

El rostro (estructura), por ejemplo, lugar de la identidad en nuestras sociedades, parte fundamental del cuerpo donde creemos expresamos, aparece en la lectura de Deleuze como la contracara de la Figura, cuerpo sin rostro, que hay que borrar para que emerja la Cabeza.

El cuerpo, sobre todo como carne [chair] o pieza de carne [viande] aparece como la constitución de una zona “objetiva” de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal. La carne es la zona común del hombre y la bestia, la zona de indiscernibilidad y de la identificación con aquellas *otras* carnes de los animales que despiertan el horror o la compasión del pintor al verlas expuestas en las carnicerías.

La carne también es la zona, el blanco donde el poder despliega su fuerzas y, como en los espectáculos del suplicio en el siglo XVIII, puede suscitar la identificación de los espectadores con la víctima, “todos somos esa pieza de carne arrojada... `masa de carne ambulante´”, constituyendo esa zona común de una carne sin humanidad. La carne como lugar de la indiferenciación y destino del sufrimiento: “Todo hombre que sufre es pieza de carne”. Y toda carne sufriente humana /animal borra todas las fronteras “naturales” “objetivas” que se han querido trazar: “El hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre.

En el prólogo del libro que nos interesa Deleuze señala que “cada uno de los capítulos [del libro] considera un aspecto de los cuadros de Bacon, en un orden que va de lo más simple a lo más complejo. Pero este orden es relativo, y no vale más que desde el punto de vista de una lógica general de la sensación. En realidad todos los aspectos coexisten. Convergen en el color, en la "sensación colorante", que es la cima de esta lógica.” [...]

Aquí no nos interesa analizar la totalidad de los aspectos de los cuadros de Bacon que expone Deleuze en XVII capítulos, sino aquellos que entendemos se dirigen o interrogan más directamente la cuestión de los cuerpos o de la corporalidad.

Para de alguna manera comprender con qué material estamos trabajando, se podría decir de un modo simple que nuestra fuente de análisis es un ensayo filosófico sobre las obras de arte de un pintor. No las pinturas mismas, sino la mirada que un filósofo tiene sobre las mismas. Aunque se puedan discutir las fronteras o la coexistencia de la filosofía y el arte como para preguntarnos cuánta filosofía hay en una obra de arte, o cuánto de arte le corresponde a la filosofía, aquí nos parece importante señalar brevemente lo que el propio autor comprende sobre la separación entre esos ámbitos:

“Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los que podríamos denominar perceptos: los perceptos son el dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, «percepto», en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta.” (El abecedario de Gilles Deleuze.) Trad. Raúl Sánchez Cedillo.

Nuestro análisis se centra entonces en ver cómo se articulan ciertos conceptos filosóficos sobre ese conjunto de percepciones y sensaciones [perceptos] que ha producido un pintor.

1. Cuerpo/Figura

La Figura es un cuerpo o, incluso, más de un cuerpo siendo que “dos campesinos no forman más que una Figura...” (2002 p.13). Estas Figuras/cuerpos se encuentran aisladas en los cuadros de Bacon por ciertos procedimientos pictóricos. Pero aunque lugares de aislamientos no implican la inmovilidad de los cuerpos “al contrario deben hacer sensible una especie de marcha, de exploración de la Figura por el lugar, o de sí misma” “...la Figura aislada de este modo se convierte en una Imagen, en un Icono” (2002 p. 13-14), realidad aislada (un hecho).

Este aislamiento intenta evitar el carácter figurativo, ilustrativo, narrativo de la pintura moderna. Y es que con esta función ilustrativa y documental carga hoy sobre todo la fotografía: “La pintura [no debería así tener] ni modelo que representar, ni historia que contar” (2002 p.14). Esta oposición entre esta Figura aislada y lo figurativo, la extrae Deleuze de Lyotard que oponía figural, como sustantivo, a figurativo. Ahora bien “Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone ilustra”, o relaciones de imágenes con imágenes que remiten siempre a objetos, en un juego donde le sigue necesariamente una narración, una historia.

En suma de lo que se trata es de liberar a estas Figuras/cuerpos de la necesidad de remitir a unos objetos (esencias) y ser por tanto meras representaciones, ilustraciones para constituir narrativas de algo que las precede y está ausente, pero las determina.

Veremos que no se trata de una tarea sencilla, dado que “la pintura moderna está invadida, asediada por las fotos y los clichés, que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo”; “sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen” (2002 p.21)

Dice Deleuze que “Bacon no ha dejado de hacer Figuras acopladas, que no cuentan ninguna historia” (2002 p.15). Aunque esto no significa que esas Figuras/cuerpo mantengan relaciones intensas entre sí. Pero no se trata de relaciones narrativas o

figurativas. Son algo así como relaciones de hecho, la expresión en inglés es *matters of fact*. Conforman algo así como zonas no figurativas, constituidos por dos procedimientos: los trazos asignificantes, involuntarios y la limpia local.

Es por ese carácter no figurativo que las Figuras/cuerpos no pueden ocupar o depositarse en un espacio neutro o fondo que los alojaría sin más como un *debajo*, *detrás* o *más allá*. No hay profundidad ni alejamiento. Ni es un fondo informe que hace posible las figuras. Son espacios estructurantes, dice Bacon “Sería una especie de pintura estructurante en que las imágenes surgirían, por así decir, de un río de carne.” ; “Se alzarían ciertamente sobre estructuras materiales”; “Espero ser capaz de hacer figuras que surjan de su propia carne [...]”. (2002 p.17. [Citado por Deleuze, en E. II, pp. 34-36])

De modo que según Deleuze existe una estricta correlación entre las Figuras/cuerpo y los espacios que habitan: como “dos sectores en un mismo Plano igualmente cercano” (2002 p.17). La *proximidad absoluta*, la *coexistencia* de estos dos sectores por un *contorno* o *membrana* (espacio de doble intercambio) constituye un *sistema* que cierra el espacio. “Algo pasa en un sentido y en el otro. Si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia que contar, de todos modos algo pasa que define el funcionamiento de la pintura” (2002. p.23).

Podemos inferir que las Figuras/cuerpo no solo no remiten a un objeto, ni cuentan una historia, sino que no son independientes de su espacio, le pertenecen a ese espacio *estructurante/río de carne*.

2 El Cuerpo no es estructura

El cuerpo es Figura, dice Deleuze, o más bien el material de la Figura. Y dice más, no es estructura. Surge así una oposición entre el rostro y la cabeza. El rostro queda del lado de lo estructurante y por tanto no puede ser cuerpo, o más bien el cuerpo no tiene rostro, señala Deleuze, aunque no significa que aquel no recubra la cabeza. La cabeza en cambio es parte del cuerpo y es el espíritu animal del hombre. (2002 p.29). No animal como forma, sino como cualidad, como animalidad que nos habita. Contra la idea del rostro como la parte esencial del cuerpo humano que mejor expresa nuestra alma y más nos distingue como humanos, Bacon descubre una cabeza sin rostro, sitio donde habitan

huellas, rastros, trazos de nuestra compleja animalidad. De lo que se trata para el pintor es de deshacer el rostro para que surja la cabeza, es decir la animalidad o, mejor, “el hecho común del hombre y del animal” (2002 p.30). El rostro quizás como otra figura del cliché contra la que debe luchar el pintor si quiere retratar un cuerpo. De ahí las deformaciones producidas contra el rostro, en el rostro (limpia y cepillado, marcas o trazos de animalidad), formas de desorganizarlo, técnicas para liberar la cabeza y los espíritus que la habitan.

Toda estructura entraña una organización trascendente respecto del cuerpo, algo que se le superpone, algo que, aunque lo constituya, le viene de afuera. El rostro por ejemplo como estructura que se le impone a la cabeza/cuerpo. Es posible de este esquema deleuziano desprender una crítica o al menos una pregunta a la noción de estructura (y quizás a cierto estructuralismo) en cuanto a que la estructura no es lo primero, ella más bien encubre lo que a priori no está ni organizado ni tiene función particular. En ese sentido, la tarea podría ser desestructurar el cuerpo.

3. Cuerpo/Figura movimiento

En relación con este *algo pasa* no narrativo, no histórico, por ejemplo, en la descripción que hace Deleuze de *Pintura* de 1978 vemos un primer movimiento (*tensión*) que no procede de la Figura/cuerpo sino de la estructura hacia la Figura:

“pegada a un panel, la Figura tensa todo su cuerpo y una pierna, para hacer que con su pie gire la llave de la puerta, desde el otro lado del cuadro. [...] de modo que la Figura, con la punta extrema del pie, parece alzarse de pie sobre la puerta vertical [...] la figura da ya muestras de un singular atletismo [...] cuanto que la fuente del movimiento no está en ella [...] El movimiento va más bien de la estructura material, del color liso, a la Figura” (2002 p.24)

Se trata también de un movimiento sin espectadores, cerrado, o de un espectáculo de la *espera* o del *esfuerzo* que solo sucede cuando no hay espectadores (2002 p.24). Pero es ese movimiento el que constituye a la Figura/cuerpo.

En segundo lugar (coexistiendo con el primero), está el movimiento que va de la Figura/cuerpo a la estructura material. “Ahora donde *pasa algo* es en el cuerpo: él es fuente de movimiento” (2002 p.25). Deleuze lo plantea como un tipo de *esfuerzo intenso*, que

proviene del cuerpo y no del yo. Es un esfuerzo donde el cuerpo quiere escaparse. Deleuze utiliza la figura del espasmo y dice “cuerpo como plexo, y su esfuerzo o su espera de un espasmo” (2002 p.25). La palabra plexo viene del latín *plexus,-us* (entrelazamiento, trenzamiento), nombre de efecto similar al participio *plexus* del verbo *plectere* (plegar, trenzar).¹

“La Figura se contrae, o se dilata, para pasar por un agujeto o dentro del espejo, experimenta un extraordinario devenir-animal en una serie de deformaciones chirriantes [...] (2002 pp. 39-40)

El cuerpo de Bacon es siempre un cuerpo entrelazado, plegado sobre sí mismo por fuerzas que no solo lo unen sino que quieren escapar, y producen esos movimientos estáticos o semiestáticos, hechos por el cuerpo sobre el cuerpo (involuntarios si pensamos en un yo) que no están destinados a ningún espectador. Es también esa imagen de la anatomía que no alberga subjetividad: cuerpo como una red formada por varios ramos o filetes nerviosos entrelazados.

Movimientos que también están vinculados con la abyección, el horror, la desesperación. “Toda la serie de los espasmos en Bacon es de este tipo, amor, vómito, excremento, siempre el cuerpo que trata de escapar *por* uno de sus órganos [...]” (2002 p.26) que son o se vuelven así *puntos de fuga*. El grito que pinta Bacon, dice Deleuze es ese movimiento en que el cuerpo entero escapa por la boca para disiparse. Pero los puntos de fuga pueden ser también objetos del entorno, un paraguas, un lavabo, una jeringa, un espejo por ejemplo, que se transforman en órganos-prótesis. “El cuerpo parece alargarse, aplastarse, estirarse en el espejo” (2002 p.27).

Tenemos así no solamente un cuerpo aislado, sino un cuerpo deformado, que se deforma para escapar. En término de Deleuze la deformación de los cuerpos es inevitable, ocurre por la “relación necesaria con la estructura material”. Y en esa *deformación* juega un papel fundamental el contorno que rodea la Figura, que además de aislarla, o de conducirla por el territorio determinado, o de servirle de prótesis para esos movimientos que Deleuze caracteriza como atletismo, hace que la Figura/cuerpo pasa a él por una punta o un agujero deformante. *Cortina* o *membrana* el contorno

1 (<http://etimologias.dechile.net/?plexo>).

comunica los movimientos transformadores, deformantes, disipadores de la Figura/cuerpo a la estructura material, y a la inversa. (2002 p.40)

“[...] hay una diástole [...] cuando el cuerpo se alarga para encerrarse mejor; y hay un sístole [...] cuando el cuerpo se contrae para escaparse [...] La coexistencia de todos los movimientos en el cuadro: es es el ritmo” (2002 p.40)

Quizás estos movimientos deformante sean del orden, respondan a una necesidad casi orgánica, u ocurran frente a estructuras materiales - que uno se atreve a decir son siempre estructuras sociales-, que oprimen a los cuerpos o le impiden un movimiento más o menos libre. Lo cierto que incluso en esas situaciones límites los cuerpos no paran de moverse. Aunque, en última instancia, en Bacon lo que interesa es pintar esos movimiento que no producen ningún traslado, ningún cambio de lugar, como un espasmo, o como dice Deleuze: pintar *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles*. (2002 p.48).

De esos movimientos de fuga nos hablan las pinturas de Bacon.

4. Lo múltiple, lo impersonal, lo impropio y la sensación

El cuerpo/figura emerge así como una Figura de lo múltiple, lo impersonal, lo impropio. No es el lugar de la identidad, como lo es el rostro, sino de aquello que incluso viniendo del cuerpo, no tiene nada de personal. Fuerzas múltiples atraviesan el cuerpo, desde adentro y desde afuera, si es que estas categorías son aún separables. El cuerpo no es ya la propiedad de un sujeto soberano, no hay un Yo en las pinturas de Bacon, por el contrario esos movimientos expresan un plexo de nerviosidad que no está conducido por una sola fuerza, de ahí que el cuerpo quiera escapar del cuerpo. La Figura/cuerpo resulta de una composición de fuerzas, de un *estado del cuerpo* (2002 p.31) que está en permanente confrontación.

El cuerpo como Figura, y no como representación, es el lugar de la *sensación*, sujeto y objeto de la misma. Pero “La sensación es lo contrario de lo fácil y acabado, del cliché, pero también de lo sensacional, de lo espontáneo” (2002 p.41) En ella se reúne lo subjetivo y lo objetivo: “el sistema nervioso, el movimiento vital, el *instinto*, el *temperamento* [...]” hacen a la sensación, como también “el hecho, el lugar, el acontecimiento” (2002 p.41); “es ser en el mundo, como dicen los fenomenólogos: a la

vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro” 2002 p.41).

Pintar la sensación es pintar ese cuerpo vivido que experimenta algo. Y a la vez pintar eso “[...] que pasa de un orden a otro, de un nivel a otro, de un dominio a otro” (2002 p.43), sin introducir una figuración o una historia: pintar el *grito* sin hacerlo derivar de una escena supuesta de horror; pintar la *violencia* presente en esos cuerpos sentados o acurrucados sin que ello nos envíe hacia una causa como una tortura o brutalidad previa. “A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación” (2002 p.45).

La sensación en Bacon no es una producción de un objeto representado o cosa figurada; no es tampoco lo que ocurre como resultado de la ambivalencia de sentimientos frente a cosas representadas; ni es (*hipótesis motriz*) el efecto de un movimiento, al contrario, dice Deleuze, éste se explica por la elasticidad de la sensación (2002 p.47), por la presencia de la sensación en un movimiento. Finalmente, si hay sensación y niveles de sensación no son los dominios sensibles que remiten a los diferentes órganos de los sentidos y a objetos representados por estos, hay más bien una inmanencia de estos niveles y dominios, un juego de remisiones entre un color, un sabor, un olor, un ruido, que se componen y crean la sensación.

5. Carne: zona común de la otredad

Deleuze observa en las pinturas de Bacon la constitución de una zona “objetiva” de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal. Esa zona es el cuerpo en tanto carne [chair] o pieza de carne [viande], de una carne que se revela contra su estructura ósea (los huesos son solo estructura espacial del cuerpo), y ha dejado de recubrirlos para ser solo el material corpóreo de la Figura. “La pieza de carne es ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente”. (2002 p.30)

Carne entonces que ya no es músculos, tendones, ligamentos que se *injeratan* en unos huesos. La carne deja de ser una figura neutra y solo material, es el lugar de la caída, por eso en los cuadros de Bacon la carne parece *descender* de los huesos o jugar con estos una suerte de acrobacia.

Tenemos así esta categoría de unos *estados del cuerpo* donde la confrontación es la regla; para oponerla a ese otro estado estructural del cuerpo, donde reina la paz orgánica. Ese juego entre la carne y los huesos, lo observa también Deleuze en Kafka “la columna vertebral no es sino la espada bajo la piel que un verdugo ha deslizado en el cuerpo de un inocente adormilado” (2002 p.32).

Y por eso la pieza de carne como territorio inestable, transitorio, indefinido y común entre el hombre y la bestia se convierte en esa zona de indiscernibilidad y de identificación con aquellas otras carnes de los animales que despiertan el horror o la compasión del pintor al verlas expuestas en las carnicerías: “Somos piezas de carne, somos osamentas en potencia” (2002 p.32), dice Bacon.

La pieza de carne es entonces ese lugar ambivalente, por un lado lugar de la invención, de los movimientos, de las acrobacias, por otra parte, memoria donde se guardan los sufrimientos que nos igualan a otros seres. Blanco predilecto donde el poder puede desplegar su fuerza, imponer sus coerciones. Como en los espectáculos del suplicio en el siglo XVIII, la carne puede suscitar la identificación de los espectadores con la víctima, “todos somos esa pieza de carne arrojada... `masa de carne ambulante´”, constituyendo esa zona común de una carne humana/animal donde “los mismos animales son hombres, criminales o ganado”.

La carne se vuelve así maza informe de la indiferenciación, destino del sufrimiento y lugar de una *identidad de fondo* con toda Otredad: “Todo hombre que sufre es pieza de carne” (2002 p32). Y toda carne sufriende humana/animal borra todas las fronteras “naturales” “objetivas” que se han querido trazar: “El hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre”. Ante el sufrimiento no queda en pie ninguna frontera inmunológica que por debajo o por encima de la carne nos proteja como forma humana.

Por eso paradójicamente el muerto, como lo que ya no sufre, es quizás el único momento donde emerge la estructura plena de lo humano, la carne sede ante la composición estructural de los huesos. De ahí como dice Deleuze que “El muerto no tiene cabeza” porque “la cabeza -[a diferencia del rostro] está deshuesada”, “es carne” (2002 p.33)

6. Acontecimiento, accidente, devenir, cuerpo

Para comprender la interpretación que Deleuze hace del cuerpo baconiano hay que entender la noción de devenir: como devenir-animal del hombre y escape del cuerpo en el devenir.

La clave parece estar en la prioridad al plano de las sensaciones, a esas experiencias corporales no objetivables, o al menos no confrontadas con el dilema de la existencia antinómica entre algo subjetivo y algo objetivo. Si el cuerpo ya no es una cosa ni tiene la forma de una unidad, un devenir produce en el cuerpo una resonancia, un movimiento por el que algo se suelta y finalmente escapa. Todos esos componentes o zonas de enturbiamiento, de disipación, de borrosidad presentes en las pinturas de Bacon permiten hacer visible estas sensaciones del devenir.

Ocurre que sentimos que algo nuevo nos habita y se apodera de nosotros. Podemos llamarlo espíritu, pero no se trata de la vieja figura del alma o del Yo dentro del cuerpo, sino de un espíritu/fuerza que pone en peligro justamente la seguridad y la fortaleza de toda frontera identitaria. Llamarlo animal, o por ejemplo, espíritu perro, solo quiere decir que algo de lo que le atribuimos a los perros se hace presente en nosotros. El perro, un otro que hemos construido desde registros antropológicos, zoológicos para diferenciarnos, puede habitarnos como sensación/fuerza.

Se trata como dice Deleuze de un cuerpo intenso, intensivo, que está más allá del organismo, pero también como límite del *cuerpo vivido* de la fenomenología. Es ese *cuerpo sin órganos* que Artaud ha descubierto: “El cuerpo es el cuerpo Está solo Y no precisa órganos El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo” (2002 p.51). Sin órganos o más bien sin organización, el cuerpo es recorrido por fuerzas, o como dice Deleuze, ondas que van a trazar niveles o umbrales. La sensación es así vibración que los límites de la actividad orgánica (2002 p.52). Y la vida es vida no orgánica, porque el organismo no es vida, la aprisiona. Lo orgánico es así ante todo uno de los modos de aprisionar al cuerpo, de detener su devenir, de asignarle a cada parte una función, fijando, por ejemplo, la sexualidad normal a la estructura y la funcionalidad de ciertos órganos. Para que el devenir, acontecimiento, para que algo ocurra el cuerpo debe deshacer sus órganos, estructuras o funciones orgánicas y volverse carne y nervios.

Como se dijo anteriormente los movimientos de las Figuras/cuerpo en Bacon no son ni remiten a funciones orgánicas, son movimientos (no funcionales), precipitaciones, interrupciones, cambios bruscos, estremecimientos. Son sensaciones que se mueven y que hacen del cuerpo, antes que una forma, un acontecimiento.

De ahí que el grito de Bacon sea ese lugar por el que el cuerpo escapa, todo el cuerpo está en ese grito, punto de confluencia, lugar de fuga.

Dice Deleuze que Bacon no ha dejado de pintar estos cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo (2002 p.52).

Son ese conjunto de fuerzas intensivas que habitan y atraviesan el cuerpo las que pueden producir desplazamientos de perspectivas, lo que Deleuze con otro nombre llama intersubjetividad secreta (2000 p.14). El cuerpo, su gran salud, son estos desplazamientos. Lo orgánico es la detención del cuerpo en un estado, o también la vivencia de todo desplazamiento como amenaza, enfermedad o anormalidad.

Por ejemplo en la pintura de Bacon, “deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro”, significa hacer lugar a la movilidad de las fuerzas, trazar las líneas pictóricas de esas otras máscaras que la máscara rostro, como unidad ficticia, en vano intenta ocultar. El rostro como unidad de un Yo; la Cabeza como multiplicidad de máscaras.

Algunas conclusiones figurales

1. El organismo es el cuerpo representado, organizado, en el que ningún resto, ninguna ausencia debe subsistir.
2. El cuerpo en cambio es esa presencia excesiva, intensiva, inapropiable, impersonal que se deja sacudir por el devenir.
3. Buscar relaciones *figurativas* en los cuerpos, en el cuerpo propio y en el cuerpo de los otros, saber qué representan, a qué remiten, forma parte de la perspectiva cotidiana de jóvenes y adolescentes, que contrastan el cuerpo propio, singular, inapropiable con un ideal o un modelo corporal, con un ideal...si el cuerpo es como señala Foucault lo tópico y lo utópico inseparablemente

4. ¿A dónde escapa el cuerpo? ¿de qué huye el cuerpo que pinta Bacon? Huye del cuerpo figura, del cuerpo-orgánico, y de todo aquello que lo vuelve sujeto a un objeto de la representación, a un cliché. Incluso escapa de lo material, hacia una inmaterialidad “que ya solo será Color y Luz” (p35).

5. De cierto modo se podría decir que, en la lectura de Deleuze sobre Bacon existe una inversión del mito cristiano de la muerte: no es el alma el que escapa del cuerpo en el instante en que este se convierte en cadáver -carne en descomposición-, es el cuerpo el que escapa de cualquier fijación espiritual, gracias a espíritus plurales que lo habitan sobre todo en la carne y actúan como motores del devenir.

Bibliografía

Deleuze, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2002). Ed. Arena Libros. Madrid.

Deleuze, G. *Nietzsche*. 2000. Ed. Arena Libros. Madrid.

Deleuze, G.. *El abecedario de Gilles Deleuze*. 1996. Entrevistas que Claire Parnet.
Trad. Raúl Sánchez Cedillo. En:
[http://88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?
opcion=textos&codigo=203](http://88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=textos&codigo=203)

