

El cuerpo, materia de la sensación creativa

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZZO*

El cuerpo no es el organismo, es una materialidad de sensaciones. Lograr distribuir e intensificar tal diversidad de sensaciones es lo que hace posible la expresión de cualquier acto creativo. Tan extraña condición es expuesta por Gilles Deleuze a través de su interpretación de la obra de Francis Bacon.

Cuando el arte pone su mirada en el sujeto, presenta los cuerpos. No bajo una mirada anatómica y analítica, sino estética y creativa, por ende, ya propositiva. Ya sea que una obra represente el cuerpo de un hombre noble, el de un hombre sufriente, el de un hombre anónimo, en las obras encontramos que el cuerpo es el lugar donde recaen todas las significaciones y posibilidades no exploradas de lo que el hombre hace, sufre y crea. Por ello, el cuerpo aquí no es el organismo; por el contrario, es el lugar donde se emprisiona la vida del individuo y todas sus posibles expresiones creativas. Lo cual incluye la posibilidad de explorar la forma misma del cuerpo, transformarla multiplicando el número de perspectivas o deformarla concentrando sus particularidades en una sola figura aislada de todo contexto representacional. Con ello, el cuerpo deviene materia del arte, el *topos* de la re-creación singular y afirmativa. El arte rescata la singularidad del individuo a través de la mirada creativa sobre el cuerpo en tanto materia plástica.

Esta perspectiva creativa es rescatada por Deleuze a través de su noción del Cuerpo sin Órganos (CsO): el cuerpo no es la estructura organizada y fragmentaria de los órganos sino el límite —por demás inalcanzable— de un proceso creativo de acción sobre la propia vida, sobre las intensidades que realizamos en los ámbitos más cotidianos de “lucha”, sufrimiento y producción de subjetividad. El cuerpo

* Programa de Filosofía • Escuela de Ciencias Humanas • Universidad del Rosario, Bogotá-Colombia; faospace@gmail.com

es una práctica en la cual exploramos los límites de las formas sociales de subjetivación; el Cuerpo sin Órganos no restituye la figuratividad de una narración organizada, lineal, sobre la propia existencia, sino que intensifica el momento de tensión entre aquello que la constriñe y los flujos o líneas de escape que el propio cuerpo provee. Deleuze afirma: “donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación”.¹

Este momento de urgente tensión es expresado a través de las figuras de Francis Bacon; en ellas los cuerpos pierden su organización orgánica y se dilatan o contraen buscando el punto de quiebre en el cual pueden incluso difuminarse en el fondo homogéneo; el cuerpo aparece como la figura donde confluyen fuerzas e intensidades internas y externas que la deforman, a la vez que presentan el movimiento de su plena constitución como Figura. Deleuze tiene varias presentaciones y formas de desarrollo del CsO, pero, en mi opinión, la obra de Bacon, y sin reducirla a ello, puede expresar claramente cómo podríamos entenderlo, cuáles son sus condiciones y el plano en el que se desenvuelven. La propia temática de las obras de Bacon —el cuerpo— nos ubica en el territorio estético que le compete. Por esta y otras razones seguiremos parte del análisis que Deleuze presenta en su texto *Francis Bacon logique de la sensation*, donde podemos encontrar el vínculo que Deleuze establece entre las relaciones compositivas de las figuras de Bacon y las condiciones estéticas y sensibles que dan lugar a la construcción y emergencia de un CsO.

I

Debemos empezar por identificar los elementos propios de las obras de Bacon. En el tríptico *Tres estudios de Lucian Freud* (1969) aparecen de forma clara los elementos de sus cuadros. Bacon instaura la Figura en una especie de *redondel* o pista, un escenario especialmente construido para aislar la Figura. El elemento de aislamiento en este caso es un paralelepípedo que delimita el lugar donde está el personaje, la Figura. La pista puede variar en las obras de Bacon en la forma de un cubo o una franja, incluso puede ser una silla, una cama o un sanitario. Crea el lugar de la Figura, el aislamiento que permite resaltar su propia exploración. Al hacer esto, revela el segundo elemento del cuadro, la *Figura* misma. Al estar aislada, Bacon conjura el carácter figurativo o ilustrativo de la Figura. Este artista siempre ha resaltado su reticencia a la imagen narrativa; desecha completamente la idea de componer imágenes que representen una historia o inciten una lectura narrativa. En este tríptico la Figura no puede ser conectada entre los tres cuadros,

¹ Deleuze, G. & Guattari, F., *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 157.

cada una es independiente y suficiente en su referencia. En vez de asumir la abstracción para extraerse a la narración, Bacon afirma el carácter figural, por oposición al figurativo, del personaje sentado y asilado en cada escenario. Por figural entendemos la autosuficiencia de la imagen que se niega a entrar en relación con otras y, con ello, a contar una historia; una imagen figural es aquella que se limita a su propia presentación y movimiento, se limita al puro hecho pictórico,² “*A Matter of Fact*”, según Bacon, en tanto insinuación de una presencia que no representa nada más que su propio movimiento. Por último, el aislamiento de la Figura así entendida exige una *estructura material* conforme a su potencia figural. Esta estructura material es el tercer elemento que encontramos en el gran fondo de color amarillo y marrón que manifiesta una función espacializante: no es meramente el espacio, no es el escenario de la Figura, sino el fondo esparcido de color que permanece vivo e inmóvil alrededor de la misma.³ Así, Figura y fondo conforman los dos sectores autónomos y correlacionados que brindan espesor a la primera y espacialidad al segundo.

Los tres elementos:⁴ el redondel-contorno que es el límite común de la estructura material espacializante y la Figura, generan dos movimientos de tensión o violencia, como gustan interpretar algunos críticos de Bacon.⁵ El primero es un movimiento que se dirige de la estructura material a la Figura: se establece alrededor del contorno aislando las fuerzas que se ejercen sobre el cuerpo, tal como aparecen en el tríptico *Tres estudios de espalda de hombre* (1987), donde el encerramiento del cuerpo entre el cubo y la silla revela la propia intensidad del movimiento que deforma la espalda y hace brotar la espina dorsal. La Figura deviene tal a través del movimiento que realiza allí donde se encierra y por aquello que la encierra. El segundo movimiento toma la dirección contraria. La Figura es el cuerpo, un cuerpo que ejerce sobre sí un esfuerzo intenso por escapar a la constricción de la estructura: en *Cabeza VI* (1949) o el *Retrato de Inocencio X* (1953), la Figura ejerce un esfuerzo casi espasmódico por escaparse a través del grito, de dejar salir todo su cuerpo por la boca hasta perderse en el fondo material.⁶

² “Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, passer la narration, empêcher l’illustration, libérer la Figure : s’en tenir au fait”. Deleuze G., *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, 1980, p. 12. En lo que sigue será citado con las siglas LS.

³ “En effet, ce qui occupe systématiquement le reste du tableau, ce sont de grands aplats de couleur vive, uniforme et immobile. Minces et durs, ils ont une fonction structurante, spatialisante. Mais ils ne sont pas sous la Figure, derrière elle ou au-delà. Ils sont strictement à côté, ou plutôt tout autour, et sont saisis par et dans une vue proche, tactile ou “haptique”, autant que la Figure elle-même” LS. p. 14.

⁴ Tres elementos también son reconocidos por Dawn Ades, “Web of images”, en: *Francis Bacon*, New York, Harry N. Abrams, 1985, p. 9.

⁵ Russell, J., *Francis Bacon*, Greenwich, New York Society, 1971. Ades, D., *Op. Cit.*

⁶ “toujours le corps qui tente de s’échapper par un de ses organes, pour rejoindre l’aplat,

Entre ambos movimientos de fuerzas el cuerpo intenta escaparse por un punto de fuga en el contorno que le contiene hasta difuminarse en el fondo material. Por ello los espacios interiores en Bacon no son retratos de una habitación, sino la estructura que conforma la Figura misma, que le brinda su propia elocuencia (en palabras de Bacon: “*I want to make the interior so much there that the form will speak more eloquently*”⁷). Y sólo en este doble movimiento de fuerzas que actúan sobre el cuerpo, constriñéndolo desde fuera y dentro del mismo, podemos hablar de violencia en Bacon. Es una violencia que afecta a la sensación, es un afecto que no tiene nada que ver con ilustrar la violencia “real”, sino con verla como una pura cuestión de hecho o presencia pictórica.⁸ El cuerpo asume la violencia, la revela como una cuestión de sensación y, con ello, la redirige para su propia producción creativa de Figura. La Figura encuentra un punto de fuga en el contorno, ya sea, por ejemplo, un lavabo que recibe su esfuerzo espasmódico —*Tríptico mayo* (1973)—, un paraguas que ya ha consumido la cabeza hasta dejar sólo la sonrisa —*Pintura* (1946)— o un espejo que contiene el cuerpo con una forma distinta de aquella encerrada en la vibración de la alfombra —*Retrato de George Dyer en un espejo* (1968)—. Lo interesante es que en estos puntos de fuga el cuerpo ya no está solamente aislado, sino también deformado y difuminado en la estructura material, son instrumentos-prótesis que manifiestan estados reales de sensaciones.⁹ Es, según Bacon, una violencia dirigida al sistema nervioso, un movimiento vital que acontece unificando sujeto y objeto; pues, en efecto, el cuerpo es objeto y sujeto de sensación: el color está en el cuerpo y su sensación es pintada. Esta condición nos va abriendo las puertas hacia el CsO, como un cuerpo que sufre violentas sensaciones a la vez que es el sujeto que las aplica, que las vive en las deformaciones de su Figura.

II

Para el CsO, así como para Bacon, el cuerpo mismo es la materia de la Figura. El cuerpo no es una estructura, se opone tanto al organismo como al rostro, pues ambos son una organización espacial de elementos. Bacon deshace el rostro de sus Figuras y hace emerger la cabeza bajo el rostro —*Figura sentada* (1983)—. Sus retratos muestran deformaciones que hacen surgir los rasgos físicos, sensitivos

la structure matérielle [...] Et le cri, le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche”. LS. p. 24.

⁷ Russell, J., *Op. Cit.*, p. 133.

⁸ Russell, J., *Op. Cit.*, p. 144. Ades, D., *Op. Cit.*, p. 8.

⁹ “Dans le deux cas, aussi bien le parapluie ou le lavabo que le miroir, la Figure n'est plus seulement isolée, elle est déformée, tantôt contractée et aspirée, tantôt étirée et dilatée. C'est que le mouvement n'est plus celui de la structure matérielle qui s'enroule autour de la Figure, c'est celui de la Figure que va vers la structure, et tend à la limite à se dissiper dans les aplats”. LS. p.25.

del cuerpo. Deleuze los identifica como rasgos animales. Ello no quiere decir que efectúe una reducción de lo humano, de su espíritu, a la animalidad; por el contrario, al resaltar los rasgos animales, según Deleuze, aparece un espíritu que es cuerpo.¹⁰

¿Cómo entender esta alusión al espíritu del hombre que deviene animal? ¿Cómo este devenir-animal revela un espíritu más humano que los rasgos del rostro y cómo esto se relaciona con la preeminencia de la sensación que habíamos encontrado? Lyotard prefiere hablar de *ánima* que de espíritu. Para él, el arte revela al sujeto como un “pensamiento-cuerpo”:¹¹ el sujeto piensa con lo sensible y sólo es sensible si este pensamiento también es un cuerpo. El *ánima* se instaura en el dominio sensible en la misma condición en la que habíamos instaurado el cuerpo, es decir, simultáneo objeto y sujeto de sensaciones. Así, el *ánima* existe porque es afectada por la ambivalencia de la sensación. Placer y dolor, alegría y horror revelan el acontecimiento sensible como un flujo de intensidades que inducen un despertar. Este despertar es el objeto del arte, ya sea como el angustioso despertar del personaje de *En busca del tiempo perdido* o como el despertar la animalidad del *ánima*, su potencia sensible.¹² El *ánima* existe al ser despertada por esta violencia, que, como ya dijimos, es fundamento de la intensidad de la Figura en las obras de Bacon. El *ánima* es aquello que el arte despierta por lo sensible: es algo que le compete a los dominios de la sensación contenidos en la Figura, en el momento en que el cuerpo adquiere su carácter figural y desarrolla flujos de intensidad (pero que, a su vez, puede ser aniquilada por la calidad del sentimiento, pues no es una experiencia razonada del espectador).

De esta manera, cuando Bacon difumina los rasgos orgánicos del rostro, sus retratos hacen aparecer una zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal generada por la afección que da existencia al *ánima*. Por ejemplo, en *Tríptico mayo* (1976) aparece un rasgo vibrante de pájaro que tambalea sobre la parte difuminada del cuerpo, su cabeza deviene un pájaro que nace de la vitalidad propia de su carne humana,¹³ apenas atestiguada por los retratos de los paneles laterales. Este “devenir animal” es propio de la carne (*viande, meat*) en Bacon, esto es, del

¹⁰ “Ce n’est pas qu’elle manque d’esprit, mais c’est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c’est l’esprit animal de l’homme”. LS. p.27.

¹¹ Lyotard, J.F., “La ceguera necesaria”, en: Chaparro. A., *Los límites de la estética de la representación*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2006, p.126.

¹² “La sensación, que puede ser agradable o desagradable, anuncia no solamente placer o dolor, es decir, no sólo una calidad afectiva, sino que esta sensación también anuncia el alma que no existiría, que permanecería inanimada, si nada la afectara”. Lyotard, J.F., *Ibid.*, p.127. Para una interpretación del despertar en *En busca del tiempo perdido* acorde a la filosofía de Deleuze ver Adryan Fabrizio Pineda. “En busca de la imagen del tiempo”, en: Chaparro. A., *Op. Cit.*

¹³ “Un trait frémissant d’oiseau qui vrille sur la partie nettoyée, tandis que les simulacres de portraits-visages, à côté, servent seulement de témoin”. LS. p. 28.

cuerpo como zona de indiscernibilidad entre la carne (*chair*, *flesh*) orgánica y la carne (*viande*, *meat*) animal que aparece cuando el cuerpo deja de estar sostenido por la primera, generando así una tensión pictórica entre los dos¹⁴ (comprendida en el esplendor de los colores que llenan la deformación). En el tríptico señalado o en *Crucifixión* (1965) la carne (*viande*) animal no es una carne (*chair*) orgánica muerta, sino aquella que ha concentrado en sí todos los sufrimientos vivos de un hombre que padece las intensidades de sensaciones que deforman su estructura orgánica y dan lugar a la riqueza e invención de colores que sólo tiene la carne viva: los huesos revientan la piel, los músculos se retuercen y la fuerza de un espasmo introduce todo un nuevo movimiento que los testigos de los otros paneles apenas pueden superar.

Ahí es donde despierta el ánimo que instaura el hecho objetivo de la indiscernibilidad del devenir animal; allí donde el cuerpo se identifica con los objetos de horror y compasión, no como mero sentimentalismo, sino como un afecto punzante sobre el cuerpo mismo. Para Deleuze, el hombre que sufre es una bestia y la bestia que sufre es un hombre, esta es la realidad del devenir-animal. El cuerpo sufriente de *Crucifixión* es el de cualquier cuerpo que experimenta la intensidad de sensaciones que implica encontrar un punto de fuga dentro del contorno que constriñe al sujeto. Ello nos remite nuevamente al retrato de *Cabeza VI*, donde un grito manifiesta toda la experiencia de agonía o éxtasis, que bien pueden ser compartidos por el aullido de un animal.¹⁵

Lo que nos lleva finalmente a la condensación del movimiento de la Figura: ella desea escapar por el grito que despierta su ánimo, movimiento explicado por la elasticidad de la sensación; pero más que mera sensación, los cuadros de Bacon revelan movimientos de fuerzas. El movimiento del cuerpo es espasmódico, permanece en un mismo lugar donde confluyen fuerzas que constituyen las deformaciones como un acto de la pintura. La Figura recoge las *fuerzas de aislamiento* provenientes de la estructura material que la rodea, las *fuerzas de deformación* que invaden el cuerpo y deshacen la organización orgánica y las *fuerzas de disipación* por las que la Figura se esfuma en el fondo. La manera en que confluyen estas fuerzas genera el movimiento interno de la Figura y, con ello, el ritmo de la descomposición del sujeto y de la simultánea construcción de un CsO.

¹⁴ “La viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structurellement [...] Dans la viande, on dirait que la chair descend des os, tandis que les os s’élèvent de la chair”. LS. p.29.

¹⁵ Según Ades, “This focuses on the fact. That it is through the mouth that our most concentrated experiences or agony or ecstasy are physiologically expressed, and also that in this expression the human draws particularly close to the animal”. *Op. Cit.*, p. 13.

III

Ciertamente este proceso o práctica del CsO comporta una disolución del sujeto, una pérdida de sí. Pero aquí deseo evitar una serie de confusiones. Cuando ubicamos en las obras de Bacon la posibilidad de comprender el CsO no estamos ni generando una narrativa dentro de las obras ni afirmando una pérdida de sí como una experiencia estética que compete al momento de contemplar la obra. Van Alphen en su texto *Francis Bacon and the Loss of Self* es partidario de esta interpretación. Si bien él reconoce que en Bacon no podemos, dadas las exigencias del artista mismo, hablar de una narratividad figurativa, afirma que existe un proceso narrativo en la deformación de los cuerpos, una especie de ironía acerca de, por ejemplo, la representación realista del reflejo de los cuerpos en el espejo que contradice la experiencia común del espectador de la obra.¹⁶ Si en Bacon podemos afirmar una pérdida de sí, no es referenciada a lo que el espectador experimenta frente a la obra como si el ojo fuera el encargado de producir tal disolución. Por el contrario, al reconocer el carácter figural de la imagen pictórica, aspecto que Van Alphen también reconoce, nos ubicamos dentro de la obra identificando las características y dinámicas internas que se producen por las relaciones entre los elementos compositivos del cuadro. Al hablar de fuerzas aludimos a aquellas que surgen de los movimientos y tensiones pictóricas generadas entre la Figura y el fondo a través del contorno. Por ello mismo, la pretensión de una narratividad adoptada sobre la imagen debe ser desechada.

Igual pasa con la idea de una pérdida de sí que esté centrada en la experiencia estética. Si fuera el caso, Bacon no tendría mucho más que decir que cualquier otra obra que despertara tal sensación. Sin embargo, Van Alphen insiste en que en la “representación de percibir una secuencia de eventos” dentro de las obras de Bacon, el espectador participa de una pérdida de sí que está presente en la imagen misma. Lo cual reduce las “representaciones de Bacon” a una cuestión de la experiencia interna sensacionalista de pérdida de sí. Pero en el análisis presentado hasta el momento, el aislamiento de la Figura es radical, es decir, a la Figura no le compete los sentimientos del espectador ni su mirada comporta un proceso de constitución del yo,¹⁷ sino que así como la violencia es interna al cuadro, la pérdida de sí resulta del momento crucial que, en tanto presencia fáctica, surge de las intensidades de difusión y escape de la Figura que manifiestan las líneas de color y sus relaciones dentro de la misma. Lo cual sólo puede ser visto dentro de los límites compositivos de la obra.

Estas aclaraciones son importantes para centrar en su correcta medida el CsO. El CsO revela una práctica, un movimiento vital efectuado dentro y desde los límites constitutivos del cuerpo en su auténtica singularidad: “en él dormimos,

¹⁶ Van Alphen, E., *Francis Bacon and the Loss of Self*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestra dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas”.¹⁸ Lo cual no quiere decir que sea la extravagancia de una vana subjetividad. Por el contrario, al conocerse como objeto y sujeto de sensaciones, de fuerzas intensivas que afectan el cuerpo y despiertan el ánimo, el CsO da apertura a devenires que se realizan en el reconocimiento del cuerpo como organismo, como elemento de significaciones sociales y de procesos de subjetivación; y sólo desde esta posibilidad el CsO se propone desarticular el “contorno” de estratos que rondan la “estructura material” del cuerpo, experimentando desde sí un agenciamiento y una distribución de intensidades que desterritorializan tal organización. El punto central es, entonces, descubrir y describir tales intensidades:

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan [...] El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas [...] Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero.¹⁹

Por ello hablábamos de ritmo en las obras de Bacon, el ritmo de las intensidades que generan líneas de fuga de y en la Figura. El ritmo atraviesa una composición, musical o pictórica, en la misma medida en que la sensación, materia intensiva, atraviesa el cuerpo. La sensación rompe con la organización orgánica y muestra la vitalidad de la carne deformada en beneficio del cuerpo.²⁰ La Figura es el CsO: es la carne y los nervios afectados por un ritmo intensivo de sensaciones que los recorren y choca con fuerzas que la constriñen y la obligan a dilatarse o a contraerse para encontrar su forma o total disolución.²¹ Una poderosa vida no orgánica, que a la vez concentra sus esfuerzos sobre sí misma, sobre el cuerpo como órgano sensible temporal y determinado. En *Pintura* (1978) encontramos esta experiencia. La Figura se ha concentrado al lado del cuadro encerrando en sí todas las dinámicas cromáticas que desconfiguran el organismo: las extremidades superiores se pierden en el dorso y la cabeza queda perfilada, casi perdida en el fondo; sólo la pierna establece una línea de escape, sobre ella se ejerce la experiencia sensitiva de ir en contra de la contracción del cuerpo y dilatarse

¹⁸ Deleuze, G. & Guattari, F., *Op. Cit.*, p. 156.

¹⁹ Deleuze, G. & Guattari, F., *Op. Cit.*, p. 158.

²⁰ “Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l’organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt le bornes de l’activité organique. En plein chair, elle est directement portée sur l’onde nerveuse ou l’émotion vitale”. LS. p.48.

²¹ “Bacon n’a pas cessé de peindre de CsO, le fait intensive du corps. Les parties nettoyées ou brossées, chez Bacon, sont des parties d’organisme neutralisées, rendues à leur état de zones ou de niveaux : le visage humain n’a pas encore trouvé sa face...”. LS. p. 48.

elásticamente hasta el interior del contorno naranja alrededor de la manija de la puerta de escape. Al generar este movimiento que trata de escapar a las fuerzas de constricción, se introduce un tiempo interno al proceso corporal propio del desplazamiento desorganizado dentro del cuerpo. La variación de la textura y del color en el cuerpo es una variación temporal que se diferencia totalmente del tratamiento del color del fondo. Hay, en términos de Deleuze, un cronocromatismo del cuerpo por oposición al monocromatismo del fondo: “mettre le temps dans la Figure, c’est la force des corps chez Bacon: le large dos d’homme comme variation”.²²

El CsO comporta la realidad histórica de la sensación del interior del cuerpo: el cuerpo es sentido bajo el organismo. Pero es un cuerpo que se escapa por la boca abierta, por el redondel de un lavabo —*Tríptico mayo* (1973)— o por la punta de un paraguas —*Tríptico estudios sobre el cuerpo humano* (1970)—, y que, con ello, revela la presencia histórica de la Figura. Histórica, insiste Deleuze, pues lo histórico es lo que impone su presencia y lo que confiere a las cosas y a los seres un exceso de presencia que se subsume en sí misma, que anula la representación.²³ La presencia es la materia del cuerpo que se escapa, que se singulariza, que afirma la experimentación por encima de la significación y el movimiento en vez de la anestesia de la subjetivación.

Por ello, aunque desde la tradición figurativa los cuerpos pueden parecer monstruosamente deformes, si los consideramos figuralmente no lo son. Si el CsO puede parecer una deformación, no es más que a causa de la liberación de la imagen corporal que ejerce fuerzas constrictivas sobre las posibles distribuciones de intensidad.²⁴ La sensación puede ser, por lo tanto, un elemento liberador de la experiencia de un cuerpo que ya no distingue entre ser sujeto u objeto, sino que es ambos al reconocer su singularidad y su propia vitalidad. Por ello, toda deformación es natural para Bacon: el Papa que se difumina luminosamente, el hombre cuyo espasmo lo obliga a perderse en el lavabo, la mujer que pierde su cabeza en la punta del paraguas, el hombre-pájaro que deja ver sus entrañas, el que rompe en dos su rostro contenido en el espejo, el que extiende su pierna más allá de lo que su cuerpo contraído permitiría e, incluso, el mismo Bacon que se autorretrata para perder el rostro, marca sensaciones que liberan de la estructura espacial del rostro hacia una imagen más singular, auténtica de sí. Todas estas

²² LS. p. 50.

²³ “Partout une présence agit directement sur le système nerveux, et rend impossible la mise en place ou à distance d’une représentation”. LS. p. 53.

²⁴ “Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l’organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leur éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d’un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d’un temps qui s’écoule : une viande, un large dos d’homme”. LS. p. 150.

deformaciones no son más que las posiciones más naturales de quien emprende la tarea cotidiana de asumir la propia sensación como una oportunidad liberadora de generar nuevas intensidades y flujos de experiencia que atraviesen, vitalmente, los estratos de las fuerzas que constriñen la sensación creativa.

Bibliografía

- Ades, Dawn & Forge, Andrew, *Francis Bacon*, New York, Harry N. Abrams, 1985.
- Chaparro, Adolfo, *Los límites de la estética de la representación*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, 1980.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- Russell, John, *Francis Bacon*, Greenwich, New York Society, 1971.
- Van Alphen, Ernst, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.