

## EL DEVENIR-ANIMAL. LA FILOSOFÍA DE GILLES DELEUZE APLICADA A LA OBRA ARTÍSTICA DE FRANCIS BACON

## THE BECOMING-ANIMAL. GILLES DELEUZE'S PHILOSOPHY APPLIED ON FRANCIS BACON'S PAINTING

VALERIA BIONDI

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

**Resumen:** Este artículo expone el concepto del devenir-animal de Gilles Deleuze en el arte de Francis Bacon. Se trata de un pasaje peculiar que no termina y no empieza nunca, es una particular condición del ser humano, algo que pasa a través de nuestro propio cuerpo y expresa la deformación de este. Analizaremos el idioma filosófico que Deleuze emplea para describir este arte, un arte hecho de sensación y no de imitación. El extranjero, el intruso es alguien que parece vivir en los protagonistas que viven en las pinturas de Bacon; pronto descubrimos que, según la filosofía del pintor, solo podemos ver una zona indiscernible, esta es la sensación que vive entre el hombre y el animal.

**Palabras clave:** indiscernible, cuerpo, percepción, carne, identidad, inhumano.

**Abstract:** This text wants to expose the Gilles Deleuze's concept of becoming-animal in Francis Bacon's art. This peculiar passage, that never ends and never begins, is a special condition of human being, something that pass through is own body and express itself as a deformation. We will analyze the philosophical language that Deleuze uses to describe this art, something that is made of sensation and not of imitation. The stranger, the intruder is someone who seems to live within the characters that inhabit Bacon's paintings; soon we will discover that, as per the philosopher's theory, what we only can see is an indiscernibility zone, that is the sensation lived between man and animal.

**Keywords:** indiscernible, body, perception, meat, identity, inhuman.



## ¿QUÉ ES EL DEVENIR-ANIMAL?

El concepto del “devenir-animal” es algo desarrollado en la obra *Mil mesetas*, escritas por Gilles Deleuze y Felix Guattari en 1980. La idea se fundamenta sobre lo que nos puede parecer como anómalo, respecto a una multitud dada, respecto a un determinado conjunto. Para explicar este proceso, algo que no contempla ni un empiezo ni un fin prestablecidos, los autores plantean el discurso a partir de la naturaleza. La intención aquí es conectarlo todo al arte figurativo, en lo específico a la pintura de Francis Bacon y, aunque no declarado de manera explícita, el primer paso es la deconstrucción del principio de mimesis. Cuando pensamos a los que nos rodea, a todo lo que no es humano, somos capaces de hacerlo siempre pensando en términos de imitación, algo extremadamente radicado en nuestra cultura (Deleuze y Guattari, 1987: 234). El devenir se introduce en esta idea con la intención de alterarla, no se trata de cambiarla, si no de empezar por algún lado de esta, un punto indefinido, y distorsionarla para que sea algo irreconocible. El devenir es un devenir animal, pero no llegará nunca a ser un animal, el hombre no se hace animal, solo se genera la coexistencia de estas dos entidades:

Becoming can and should be qualified as becoming-animal even in the absence of a term that would be the animal become. [...] This is the point to clarify: that a becoming lacks a subjects distinct from itself; but also that it has no term, since its term in turns exists only as taken up in another becoming of which it is the subject, and which coexist, forms a block, with the first (Deleuze y Guattari, 1987: 238).

A partir de esto, se entiende que no llegamos nunca a otro resultado, no importa a qué nivel o de qué tipo; se alude a una metamorfosis, pero nunca llega a manifestarse. La coexistencia de la que se habla está determinada por una contaminación entre elementos heterogéneos, pero toca entender el porqué de estos elementos heterogéneos; nos parece casi que los autores eligen estos elementos porque son aptos para este proceso. Hay que mencionar las relaciones que se desencadenan en el devenir. Todo lo que tiene acceso al devenir es una anomalía que parece destacarse de una masa, de una multiplicidad: lo anómalo se aleja y da vida a lo que los autores definen como *deterritorialización*. Esta lejanía rompe con las reglas, rompe con todo lo que se puede considerar como conforme a la sociedad. El paralelismo empleado es el del tótem. El devenir es como un tótem que se opone a la sociedad. Queda claro que el tótem necesita a la sociedad para afirmarse; para generar esa ruptura, sin embargo, y sin querer entrar en cuestiones de dualismo, porque lo que nos interesa es la figuración del devenir, lo que se necesita es un límite. Debe de haber aquel borde que nos ayuda por lo menos a detectar la posibilidad de cruzarlo:

This is our hypothesis: a multiplicity is defined not by the elements that com-

pose it in extensions, not by the characteristics that compose it in comprehension, but by the lines and dimensions it encompasses in "intention". If you change dimensions, you add or subtract one, you change multiplicity. Thus there is a borderline for each multiplicity; [...] That the anomalous is the borderline makes it easier for us to understand the various positions it occupies in relation to the pack or the multiplicity it borders, and the various positions occupied by a fascinated Self (Deleuze y Guattari, 1987: 245).

La palabra *intención* nos ayuda a colocar este proceso en una temporalidad que prácticamente es indefinida, presenciamos a un sinfín que ve en los bordes aquellas posibilidades de que un devenir tome lugar, pero desconocemos el momento y, por esto, nos es imposible darle una temporalidad. Todo esto nos lleva a una consecuencia quizás lógica: el sentir. Lo que no podemos definir con claridad, sobre todo visivamente, pasa a otro nivel, busca nuestros sentidos para adquirir un mínimo de realidad.

Lo que queda del devenir, dada la indefinición que le es congenial, es el eco de este, queda la sensación de una metamorfosis que no es otra cosa que el poder que el devenir animal lleva consigo. Los autores nos hablan de moléculas, son estas las que nos llevan a una de las definiciones más emblemáticas que determina la relación entre el idioma filosófico y el arte figurativo: las zonas indiscernibles. El fundamento de estas está hecho de relaciones: todo se genera por un poner en relación elementos que no pretenden llegar a ser, solo quieren quedar atrapados en el limbo de la deformación, ahí donde nos parece distinguir algo, pero al mismo tiempo sentimos que ese algo nunca será delimitado, se alimenta por los mismos límites que lo definen:

Starting from the forms one has, the subject one is, the organs one has, or the functions one fulfills, becoming is to extract particles between which one establishes the relations of movement and rest, speed and slowness that are *closest* to what one is becoming, and through which one becomes. This is the sense in which becoming is the process of desire. This principle of proximity or approximation is entirely particular and reintroduces no analogy whatsoever (Deleuze y Guattari, 1987: 272).

Son, efectivamente, las partículas las que generan relaciones, y lo hacen solo a través de movimientos, rápidos o lentos, movimientos del devenir que es el proceso del deseo.

Nos detenemos en el deseo, para puntualizar que no se trata de un deseo relacionado con el erotismo o con cualquier tipo de evento sexual, el deseo es aquí escogido por su carácter universal. No es el deseo del sujeto, es el deseo del anómalo, es el deseo de todo lo que se encuentra afuera de la multitud y que, en los bordes de lo heterogéneo, genera más y más relaciones que componen al deseo mismo. Mario Perniola, en su artículo "Becoming Deleuzian?", pone en el

centro de su interpretación la palabra “assemblage” como aquel término que, retomando las palabras de Deleuze y Guattari, nos lleva al deseo. El autor en cuestión se detiene sobre este término porque considera que es aquella palabra que se une con el movimiento; ese planteamiento deja de ver el sujeto en el centro de todo, el sujeto humano, claro. Lo leemos a través de sus palabras:

The process of desubjectivation is a pivot, a fulcrum, a keystone of Deleuze and Guattari’s philosophy. [...] I know all too well that the idea of desire without subject arouses great surprise and astonishment in the majority of people. But this perplexity must be dismantled as soon as we discover the Latin term equivalent to the Deleuzian notion of desire: it is not *epithurmía, cupiditas*, but *orexis, appetitio*, [...]. More or less, we can say that *conatus* is the tendency to become and increase the intensity of one’s becoming. Hence the meaning of desire in Deleuze is linked to the idea of movement, according to the use that Spinoza and Leibniz made of this term (Perniola, 2019: 485).

Perniola pone en evidencia la condición de aislamiento del sujeto como necesaria para determinar el devenir, aún así, como dijimos, se trata de establecer relaciones entre partes heterogéneas, pero el sujeto, como sujeto humano, necesita tomar distancia de su hábitat para dar vida al devenir animal. La asociación dada, la entre los términos latinos “appetitio” y “conatus”, nos lleva hacia el impulso, el deseo: deseo como movimiento ínsito en el devenir animal, algo que, por supuesto, dejamos de considerar como subjetivo porque llega a aquellas proximidades, a aquellas zonas de confines que nos alejan de las cosas típicas de un ser, de un único ser con unas características propias. La ausencia del sujeto, que sea total o no, ya no cuenta, y es todo lo que nos lleva otra vez a las moléculas. Somos partículas en este devenir, en cuanto tales, nos movemos gracias al deseo que nos empuja hacia el borde, con la posibilidad de pasarlo. Deleuze y Guattari contemplan hasta una degeneración del devenir animal, porque las partículas son casi invisibles y si dejamos atrás la sensorialidad del ser humano, entre otras más cosas, dejamos de ver con claridad. Es así como el devenir animal puede llegar a ser un devenir imperceptible, como el último estadio de un proceso que, de hecho, había empezado ya a manifestarse a través de las zonas indiscernibles. Los autores se preguntan:

What is the relation between the (anorganic), imperceptible, the (asignifying) indiscernible, and the (asubjective) impersonal?

A first response would be: to be like everybody else. [...] To be a stranger, even to one’s doorman or neighbors. If it is so difficult to be “like” everybody else, it is because it is an affair of becoming. Not everybody becomes everybody [...] (Deleuze y Guattari, 1987: 279).

Mimetismo. Esto es quizás lo que puede llegar a pasar. Nos dan la ilusión de que el devenir animal puede llegar a un resultado, pero la realidad no es esta,

se trata, más bien, de un quedar atrapados en una dimensión que se encuentra a lo límite de la percepción, hasta la misma percepción se pone en duda, se confunde. Los autores utilizan otro paralelismo que explica muy bien la cuestión. Llegar a ser una persona cualquiera indica perderse en la multitud, al mismo tiempo hay que guardar un cierto nivel de anomalía para que el devenir sea efectivo, para que este desprenda su poder sin ningún resultado concreto. El secreto. El secreto está vinculado siempre a la duda que puede llegar a generar, el secreto, efectivamente vive en aquel límite que, como dicen los autores, ponen en relación lo perceptible con lo imperceptible. Cuando estamos en presencia de un secreto siempre hay algo que tenemos claro, o sea su existencia, pero nunca sabemos la forma que tiene, la importancia, el impacto, la efectividad que lo constituyen, porque un secreto no puede ser desvelado, su esencia dejaría de ser la que es y es por esto por lo que: "Every secret is a collective assemblage. The secret is not at all an immobilized or static notion. Only becomings are secrets; the secret has a becoming." (Deleuze y Guattari, 1987: 287).

En las páginas finales de este capítulo, Deleuze y Guattari, nos explican porque hablan de un devenir animal y no de un devenir hombre. La cuestión está siempre en el sujeto, específicamente, esta vez, en la identidad. El ser humano representa una mayoría, y no habría ninguna deterritorialización si no se considerara un aislamiento a partir de una multitud. Dicho esto, hay que imaginarlo todo como una eterna relación. Si volvemos a pensar al devenir como una línea, un límite, nunca sabremos dónde se origina ni dónde termina, esta solo existe en el medio, pasa a través del mismo fenómeno que la constituye y entonces, ni siquiera sería correcto hablar de una línea, porque la linealidad no es una característica que le pertenece. Se emplea el término "línea" porque se trata de un borde entre una dimensión y otra, pero no hay estabilidad; el movimiento que la caracteriza genera esta continua tensión entre una dimensión y otra: es una diagonal. Es por esta razón, por esta diagonal, que todo puede ser trasladado a la pintura. Los autores consideran el arte como un "concepto falso". Los elementos que lo atrapan en la falsedad son las caras y los paisajes. Volvemos a la mimesis y a la naturaleza que empezaron las páginas de este capítulo, porque todo es parte de un sistema semiótico. El devenir no es un sistema, no tiene reglas, no hay un orden y aunque el arte tenga sus interpretaciones, de hecho, una gran multitud de interpretaciones, de estas pueden aislarse los devenires que nos llevan al arte del devenir:

The aim of painting has always been the deterritorialization of faces and landscapes, either by a reactivation of corporeality, or by a liberation of lines or colors, or both at the same time. There are many becomings-animal, becomings-woman, and becomings-child in paintings. (Deleuze y Guattari, 1987: 310).

## LA PINTURA DE FRANCIS BACON EN LA FILOSOFÍA DE GILLES DELEUZE

Deleuze vuelve a hablar del devenir animal en 1981, en el texto enteramente dedicado a la figura de Francis Bacon: *La lógica de la sensación*. Reflexionando sobre el mismo título vemos como el acercamiento a la pintura es un aproximarse gracias y a través del sentir, al mismo tiempo el autor trata de hacer orden, determinar un mínimo de lógica en este sentir. Como vimos, el devenir animal no está confinado en un plan estructurado e identificable, por esta razón el devenir animal es aquí solo una parte de este arte. No se hubiera podido considerar la pintura de Bacon sin los hombres, sin las figuras que las llenan, porque el sujeto es aquí el dueño de los lienzos, pero aún así, nos aparecen solos en estos grandes marcos, marcos que son aquellos bordes de los que Deleuze, efectivamente, nos habla.

Aunque el autor da un paso más para acercarse al arte, todo lo que el texto anterior nos dijo, se encuentra ahora manifiesto figurativamente, pero la filosofía necesita ser más precisa en su propio idioma, aunque el argumento trate también del sentir y no solo del analizar los elementos pictórico. El autor logra trasladar su diccionario en estas páginas y, en los elementos que evidentemente son propios de una obra de arte, insinúa lo que es la componente perceptiva. No es una percepción cualquiera, es aquella que el devenir animal deja presentir.

El texto en cuestión empieza con la descripción de los aspectos más técnicos, algo sobre que Deleuze no puede detenerse mucho, sin embargo, los introduce y los utiliza a lo largo de todo el texto como una especie de esqueleto sobre el cual apoya esas sensaciones. Retomando las palabras del mismo Bacon afirma:

This is what Bacon says in a very important statement to which we will frequently recur. He distinguishes three fundamental elements in his paintings, which are the material structure, the round contour, and the raised image. [...] If we had to illustrate them (and to a certain degree this is necessary as in the *Man with Dog* of 1953), we would say: a sidewalk, some pools, and the people who emerge from the pools on the way to their daily round. (Deleuze, 2003: 6).

Estos tres elementos son todo lo que es la multitud según Deleuze, tanto la multitud como el aislamiento, la anomalía del sujeto que, a través de estos tres elementos, trata de moverse de un nivel al otro del cuadro para pasar los límites que cada uno de los tres necesariamente impone. Esto es lo que genera aquella tensión detectable en todos los lienzos del pintor, y que el autor define como el movimiento causado por el devenir animal.

El devenir animal ocupa aquí pocas páginas, pero se identifica a través de las “zonas indiscernibles”, y para hacer esto hay que referirse al ser humano. El autor acompaña este fenómeno con el cuerpo, con la carne, entendida como carnalidad, y con el espíritu, el espíritu animal. Más allá de las intenciones del artista, Deleuze, a través de esta pintura, logra dar materialidad a sus ideas, a sus

teorías. Las zonas comunes se vuelven aquí el hecho en común:

In place of formal correspondences, what Bacon's painting constitutes is a zone of *indiscernibility* or *undecidability* between man and animal. Man becomes animal, but not without the animal becoming spirit at the same time, the spirit of man, the physical spirit of man presented in the mirror as Eumenides or Fate. It is never a combination of forms, but rather the common fact: the common fact of man and animal (Deleuze, 2003: 21).

El lienzo al cual el autor se refiere ve un hombre sentado que mira en el espejo una imagen que no le corresponde. La figura antropomorfa, que parece atrapada en el espejo nos lleva al famoso tríptico inspirado al Oresteia de Esquilo, el primer lienzo de esta obra, sucesiva a la mencionada por Deleuze aquí, se parece bastante a la figura del espejo. Pero más allá de estas similitudes, la pintura de Bacon suele confundir visivamente el ser hombre con el ser animal, véase, por ejemplo *Study for nude* de 1951. Volviendo a la pintura mencionada por el autor, porque es la que justamente elige para acompañar su concepto del devenir animal aquí, notamos como la impostación de la obra mantiene un distanciamiento entre el hombre sentado y la figura que este tiene en frente de él: ¿y la contaminación? Una primera mirada nos aleja de este planteamiento,



Francis Bacon: *Seated Figure* (1974). Francis Bacon: *Study for nude* (1951).

porque de hecho no existe proximidad física entre las dos figuras, aún así, percibimos, sentimos que algo pasa entre las dos porque se verifica lo que Deleuze nos explica después de habernos dado su definición del “hecho en común”. La corporalidad del hombre sentado es fluida y aunque no mire hacia el espejo, la punta de los pies parece tender hacia este, como estar a punto de entrar en aquel espacio donde una figura sin ningún apoyo material casi la invita, o quizás solo le enseña el borde que podría ser atravesado. Es este acontecimiento lo que hace del cuerpo carne, los huesos del cuerpo dejan más espacio a la fluidez, ambos persisten en un plan que parece ser horizontal, de ahí el cuerpo deja la forma de su estructura habitual y entra en aquella zona indiscernible que nos confunde y, al mismo tiempo, nos fascina:

This pictorial tension between flesh and bone is something that must be achieved. And what achieves this tension in the painting is, precisely, *meat*, through the splendor of its colors. Meat is the state of the body in which flesh and bone confront each other locally rather than being composed structurally. [...] In meat, the flesh seems to *descend* from the bones, while the bones rise up from the flesh (Deleuze, 2003: 22.)

Hay como una reciprocidad entre los elementos pictóricos, una constante reciprocidad que elimina cualquier tipo de categoría y nos lleva hacia un conjunto de posibilidades antes desconocidas. La realidad que se desprende es que en estos lienzos hay más que un devenir animal, hay más contaminaciones y proximidades entre los elementos, no presenciamos a una única posibilidad de devenir. Bacon nos hace ver aquellas diagonales que rompen las estructuras, aunque, como evidentemente vemos, dichas estructuras tienen que estar para jugar en oposición, para convencernos de que todo tiene un borde y si este existe, es por la posibilidad de superarlo.

Deleuze concibe la carne como otro territorio común entre el hombre y el animal y lo hace, particularmente, retomando las palabras del mismo pintor en una de las entrevistas con David Sylvester (Deleuze, 2003: 24). En esta ocasión Bacon declara su fascinación hacía los mataderos, lugares de sangre y de sacrificio, lugares donde le parece hasta insólito que estén ahí los animales y no los hombres. Sin entrar en la cuestión de la crucifixión y en la postura que el pintor tuvo hacia la religión, notamos cómo su idea sobre la carne animal se confunde con la de la carne humana. El animal y el ser humano se encuentran, efectivamente, sobre un plano horizontal y parece no haber ninguna diferencia entre ellos. Al mismo tiempo, hay una diferencia que marca lo que es el cuerpo y lo que es la carne y es interesante ver como el autor de la *Lógica de la sensación* la utiliza para llegar a ese “sentir” que protagoniza todo su texto. Gerald L. Bruns, en su artículo “Becoming-Animal (Some Simple Ways)”, nos plantea la cuestión de manera pertinente:

The distinction between body (*corps*) and flesh (*chair*) is canonical. *Body* is a Greek concept. It is what has been shaped into a thing of beauty and object of regard; it is self-possessed, which means under control and capable of struggle and achievement. [...] *Flesh* meanwhile is a biblical concept (*basar* Hebrew). It is essentially passive and weak, torpid and shapeless, wet and fragrant, warm and luxurious, [...]. Flesh is the natural site of suffering, punishment and sacrifice – [...]. (Bruns, 2007: 707-708).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Más allá de la distinción entre el cuerpo y la carne que el autor nos da, puntualizamos que su objetivo es reconducir la carnalidad a la definición de *dépense* de Georges Bataille, definición que nos manda a una pérdida, a un dispendio improductivo que, en este contexto, se quiere reconducir a todas aquellas actitudes típicas de la carnalidad, en particular: la tras-

Todo lo que es el cuerpo es armonía, dejamos a la carne la experiencia del sentir que parece traducirse aquí en un sentir traumático, un sentir que sabe a punición.

La necesidad de este proceso es la necesidad del devenir animal, si volvemos a las primeras definiciones de este fenómeno, las que se dieron en *Mil mesetas*, reconocemos que hay que hacer irrupción en ese plan organizado, para darle aquella posibilidad que permite la contaminación. El objetivo de Deleuze ahora es demostrar como la imitación no es el camino para el devenir animal, más bien lo es la deformación. Un cuerpo deformado, cómo el mismo Bruns nos ha comentado “shapeless”, o sea sin forma, por lo menos reconocida, es todo lo que deja atrás un proceso estático para llegar a ser un proceso operativo, que se mueve, que nunca se transforma, pero que se alimenta de un movimiento que le es propio y que ahora toma lugar en esta zona indiscernible. Volvemos a *La lógica de la sensación*: “And positively, Bacon constantly says that sensation is what passes from one “order” to another, from one “level” to another, from one “area” to another. This is why sensation is the master of deformations, the agent of bodily deformations.” (Deleuze, 2003: 36). Nos queda bastante claro que las áreas mencionadas son las que reflejan los tres elementos de la pintura de Bacon que el autor menciona al principio y, justamente, es de estos que se sirve para que su idea de sensación se mueva en estos lienzos, llegando a ser operativa y necesitando un cuerpo que es carne: porque la carne siente lo que el cuerpo nunca puede llegar a sentir. Al mismo tiempo Deleuze nos habla de distintos niveles de sensación, no se trata de una misma sensación que se percibe de manera distinta, es más bien la sensación que opera de forma total, que nos llega, sirviéndose de la obra, a través de todos los niveles de esta. Es esto lo que genera un sentir constante, un ritmo que es propio de esta pintura y que desencadena una constante relación entre la sensación y el instinto que la misma provoca, para luego volver, otra vez, a la sensación.

### **IDENTIDAD Y CONTEMPORANEIDAD: LOS SUJETOS DE LA PINTURA**

Sin duda, el gran protagonista de la pintura de Bacon es el hombre, un hombre sacado de una multitud y que, para su devenir, se nos muestra en toda su anomalía. Pero antes de que esto pase, antes de llegar a lo que vemos en el lienzo, el proceso creativo del pintor nos ayuda a entender cómo esa deformación corporal llega a ser tal. Para no imitar, sabemos que esta no es la intención y menos aún el fin del devenir, el artista necesita liberar su mente de todos aquellos elementos que preexisten en esta. Bacon hacía un gran uso de las imágenes fotográficas, eran para él un soporte determinante a la hora de pintar, pero no solo para esto, el estudio propio de las fotografías y cómo estas podían llevar a

gresión.

cabo el movimiento corporal, era algo que le causaba mucho interés. Por estas razones, su cabeza acumulaba un conjunto de imágenes que podríamos definir como preconcebidas y las utilizaba como un arranque, como una chispa que desencadenaba el proceso creativo, pero de todas maneras, la influencia en el resultado final pasaba por su sistema nervioso. Esto “limpiaba” todo lo que Deleuze define cómo “clichés”, o sea aquellos elementos que llenan el lienzo blanco de manera invisible (Deleuze, 2003: 86-87). Los clichés son entonces un rastro de multitud de la cual luego se destacan los cuerpos que llegamos a sentir nosotros espectadores.

La fotografía nos parece aquel plan ordenado y organizado contra el cual el plan de la consistencia, la diagonal del devenir choca. Bacon saca las fotografías desde el sistema de la mimesis y la lleva a su territorio, no lucha en contra de este sistema, más bien lo asume después un primer rechazo, se sirve de este sin darle ningún valor estético, opera sobre este sistema para darle la consistencia que él quiere:

Bacon's whole attitude, after all his reckless abandon, is one that rejects the photograph. This is because the photograph was much more fascinating, especially for him, when it already filled the entire painting, before the painter set to work. Consequently, one cannot leave the photograph behind or escape from clichés simply by transforming the cliché. The greatest transformation of the cliché will not be an act of painting, it will not produce the slightest pictorial deformation. It would be much better to abandon oneself to clichés, to collect them, accumulate them, multiply them, as so many prepictorial givens: [...] (Deleuze, 2003: 92).

Esta fase del proceso creativo es la que nos ayuda a identificar el hombre de Francis Bacon, un hombre que Deleuze ve como algo más que la simple transformación de un cliché; multiplicarlo y acumularlo en la obra nos da casi una idea de caos, pero si miramos a estas pinturas no hay un efectivo caos entre sus elementos, hay más bien soledad, aislamiento. En el idioma del autor, el abandono a los elementos que ya existen es un expediente que permite aquella “deterritorialización”, y para que esto pase tiene que haber el territorio desde el cual se toma distancia, y volverse el “extranjero”, llegar a ser “cualquier otro”. Si nos referimos al rostro, parte corporal que según Deleuze se distingue de la cabeza, porque esta última sigue estando vinculada al cuerpo, es justo ahí que vemos más nítidamente este hombre que se aleja de sí mismo, se aleja, pero no del todo. Lo que sucede en este caso es bastante peculiar: el humano pasa continuamente desde el nivel de la identificación al nivel de la anonimidad.

En la producción artística de Bacon hay muchísimos rostros y no todos son retratos. Si consideramos las obras *Head I* (1948) y *Head II* (1949) por ejemplo, es justo en estas donde el devenir animal quizás es más evidente, sería mejor decir que aquí se percibe de una manera más instantánea. Lo que queda de

un cuerpo humano es solo aquella carne que, debajo de un aparente sufrimiento, comparte su territorio con un ser animal, que casi parece ser un ser monstruoso. En otro capítulo de *Mil mesetas*, dedicado a los rostros, Deleuze y Guattari hablan de lo inhumano, con este concepto introducen un devenir animal que parece ser propio al rostro. El rostro deja de ser identificable cuando ya no es más una cabeza, a partir de esto se genera aquella proximidad entre el hombre y el animal:

The face is produced only when the head ceases to be part of the body, when it ceases to be coded by the body, [...]. The face is not animal, but neither is it human in general; there is even something absolutely inhuman about the face. It would be an error to proceed as though the face became inhuman only beyond a certain threshold: close-up, extreme magnification, recondite expression, etc. The inhuman in human beings: that is what the face is from the start. [...] if human beings have a destiny, it is rather to escape the face, to dismantle the face and facializations, to become imperceptible, to become clandestine, not by returning to animality, nor even by returning to the head, but by quite spiritual and special becomings-animal, [...]. (Deleuze y Guattari, 1987: 170-171).

Según los autores la cara de por sí tiene ya características inhumanas, no se trata de un proceso que retrocede hacia el animal, es como descubrir algo que siempre perteneció a la naturaleza humana, o sea aquella parte inhumana, escondida detrás de un código corporal.



Francis Bacon: *Head I* (1948).



Francis Bacon: *Head II* (1949).

La clandestinidad de la que se habla se parece a aquel extranjero que también es el devenir animal; en el caso de estos dos lienzos el clandestino que se asoma se queda más cerca al reino animal, porque, efectivamente parece que otra especie se asoma en la figura. La cercanía a un ser monstruoso o, de todos modos, a un ser otro, ayuda a definirle como “inhumano”. Pero hay otro tipo de retratos, más bien otros tipos de rostros que igualmente se dismantelan. En estos el intruso no es tan claro, en estos la sensación de que haya un intruso es más fuerte que el impacto visivo generado por las zonas indiscernibles. Queda menos evidente que dos figuras comparten un mismo espacio pictórico, cuando hay una sobrexposición de colores que nos deja ver la imagen como aplazada, como si parte de esta llegara un rato más tarde: ¿es parte de la misma imagen o es la intrusión que se apodera del espacio pictórico? En la obra *Three Studies of the Human Head* (1953), no hay nada que nos desplace hacia el animal, pero hay el devenir manifestado por aquellas emociones que el rostro nos está exponiendo ahí. Seguramente hay intrusión y es justamente esto lo que nos cuesta definir, o sea de quién o de qué se trata. Bacon parece pintar el secreto, el secreto que Deleuze nos describe y que tanto queremos descubrir, aquel misterio que queremos encasillar en nuestros asumidos esquemas. Insistimos para desvelarlo porque el artista nos propone, además, un hombre contemporáneo: la manera en la que viste, el cojín donde apoya la cabeza, las expresiones que se mezclan a todo esto devolviéndonos una imagen que, por un momento, parece hasta burlarse del espectador. Lo que nos queda es un ser humano que lucha contra las mismas limitaciones de la obra, quizás su cara desvanece en la intención de superarlas y, al final, queda atrapado en el espacio pictórico que igualmente resulta contaminado por la sensación de un devenir, por la sensación de que un ser otro esté ahí.



Francis Bacon: *Three Studies of the Human Head* (1953).

¿El carácter anómalo es también un carácter anónimo? Si nos referimos a lo que acabamos de analizar, o sea el rostro más allá del cuerpo, el secreto que lleva consigo, la duda que se instaura en el espectador, la respuesta es sí. Nuestra cara, junto con nuestro cuerpo, son todo lo que nos exponen a la sociedad, compartimos esta con otros seres humanos, pero la manera de compartir debería de ser, en la mayoría de los casos, una manera ordenada, en regla y en el

pleno respeto de estas. Está claro que Deleuze no nos está invitando a saltarlas, pero combatir el miedo resultaría un primer paso para reconocer aquella reciprocidad con el ser animal que desencadena el devenir. En *Mil mesetas* habla del miedo que nos caracteriza, aquella sensación de angustia generada por el límite y por la trasgresión de esto. Lo que sentimos es el peligro que las consecuencias pueden llegar a provocar. (Deleuze y Guattari, 1987: 250).

Si nos fijamos en los protagonistas de las obras de Bacon, sobre todo a partir de los rostros, lo que vemos no es un ser humano que tiene miedo, parece más bien turbado por emociones instintivas, emociones que el rostro no puede controlar con sus formas habituales. La apariencia de los protagonistas de los lienzos entra en conflicto con las expresiones, tanto faciales como corporales, esto determina anomalía, y lo irreconocible nos lleva a lo anonimato. No sabemos quién es este ser y, además, la soledad en la cual está confinado anula cualquier tipo de relación con el exterior. Es un hombre contemporáneo que no tiene contacto con el mundo que le rodea. Ese hombre pierde su identidad, pero siempre en relación con la multitud: “[...] only a minority is capable of serving as the active medium of becoming, but under such conditions that it ceases to be a definable aggregate in relation to the majority.” (Deleuze y Guattari, 1987: 291). La relación, podemos decir entonces la relación con la sociedad, parece estar sustituida con otro tipo de relación: la con el pasaje, el eterno movimiento que sitúa a las figuras en una condición de estar por llegar a una metamorfosis sin alcanzarla nunca. Bacon logra representar en sus obras ese momento mientras está por pasar algo, es justo en aquel momento que nosotros mismos sentimos tensión, y la sentimos antes que cualquier otro sentimiento de angustia o miedo, emociones que parecen aquí anuladas o, por lo menos, pospuestas.

Es en esta soledad que el pintor introduce el tiempo en sus figuras. Si volvemos a la *Lógica de la sensación*, Deleuze nos lo explica tomando como ejemplo la obra *Three Studies of the Male Back* (1970): “To put time inside the Figure – this is the force of bodies in Bacon: the large male back variation.” (Deleuze, 2003: 48). En esta obra el movimiento de la espalda es casi imperceptible y los colores ayudan a que esa diferencia se presente entre un lienzo y el otro del tríptico. Deleuze argumenta este acontecimiento tanto desde un punto de vista pictórico como desde el punto de vista de la sensación. Pero es solo gracias a esta última que la pintura de Bacon da vida a una realidad histérica, algo que se



Francis Bacon: *Three Studies of the Male Back* (1970).

genera porque los hombres están pintados a partir de su propia interioridad y no a partir de su forma corporal, la que vive de manera “aceptada” en la sociedad:

We can see from this how every sensation implies a difference of level (of order, of domain), and moves from one level to another. [...] What is a mouth at one level becomes an anus at another level, or at the same level under the action of different forces. Now this complete series constitutes the hysterical reality of the body. (Deleuze, 2003: 49).

En estas consideraciones logramos ver cómo el individuo en la obra de Bacon está analizado por Deleuze a través de un planteamiento que está regulado todo con la sensación, algo, además, difícil que representar pero que, con la ayuda del elemento temporal y con la diversidad que parece ser propia a todo estos seres, diversidad entendida como heterogeneidad respecto a la multitud, se nos presenta casi de forma natural tanto en el aislamiento como en la deformación que les caracteriza.

### **EL DIAGRAMA: EXPLICACIÓN DEL PROCESO CREATIVO**

En una de sus entrevistas con David Sylvester, Bacon explica cómo se aproxima al lienzo, cuál es la manera que lo lleva a representar de una forma o, mejor dicho, de una no forma, tan peculiar. Una de las primeras cuestiones que hay que considerar es la voluntad del pintor de no comentar ninguna historia, aunque el tríptico de por sí es una tipología de construcción pictórica que lleva el espectador hacia una narración, el pintor no quería, de la manera más absoluta, que de esto se desprendía una concatenación entre las imágenes propuestas. De acuerdo con esto, hay que separar lo que es una forma ilustrativa desde otra que no lo es. La primera pasa a través de nuestra inteligencia y nos incita a que generemos una historia, algo cronológicamente bien construido, seguro para nuestra percepción. Una forma que no es ilustrativa no necesita nuestro intelecto, más bien necesita nuestra sensibilidad para poder ser comprendida. Esto, que es efectivamente lo que le interesa representar al pintor, es lo que se manifiesta como la ambigüedad del hecho representado, ambigüedad de la imagen, diríamos, entonces, del mismo protagonista del lienzo. (Sylvester, 1987: 56).

Con estas condiciones Bacon llega a hablar del diagrama. David Sylvester le pregunta sobre los signos involuntarios y el pintor le contesta que considera estos como sugestivos, porque los siente como preexistentes; por esta razón lo que queda, y lo que entonces llega a la tela es el diagrama. Lo leemos a través de las palabras del mismo artista:

[...], the marks are made, and you survey the thing like a sort of graph [*diagramme*]. And you see within this graph the possibilities of all types of fact behind planted. This is a difficult thing: I'm expressing it badly. But you see, for instance, if you think of a portrait, you maybe have to put the mouth somewhere,

but you suddenly see through this graph that the mouth could go right across the face. And in a way you would love to be able in a portrait to make a Sahara of the appearance – to make it so like yet seeming to have the distances of the Sahara. (Sylvester, 1987: 56).

El signo que llega a la obra esconde muchas posibilidades, el ser artista implica el sufrimiento de no lograr a capturar la realidad por completo, y quizás es por esto por lo que Bacon asume el medio fotográfico como un apoyo necesario. Pero el medio pictórico guarda un arma que la fotografía no guarda, por lo menos no de manera tan acentuada, se trata del misterio, del fascino y de todo aquel proceso que ha pasado por las manos del pintor y lo ha llevado al lienzo. Como el mismo artista comenta, le resulta complicado explicar con palabras qué es lo que pasa cuando trata de pintar. Ese diagrama le ayuda a “registrar la imagen” aunque se trata de la esencia de la imagen y no de la apariencia efectiva, al mismo tiempo le descoloca los elementos de la pintura desde su posición real. Pintar un Sahara de la apariencia es como mirar al Sahara desde un punto distante, pero al mismo tiempo desde adentro, caminando en su propia arena.

El diagrama es algo conectado con la sensibilidad mencionada por Bacon. Este es el fundamento de todo el planteamiento que Deleuze confiere a la *Lógica de la sensación*; las figuras no ilustrativas del pintor se traducen en la sensación que domina estas páginas. Con estas palabras el autor nos explica el impacto que el Sahara tiene en el lienzo: “It is as if, in the midst of the figurative and probabilistic givens, a *catastrophe* overcame the canvas.” (Deleuze, 2003: 100). Para entender la imagen que nos devuelve Deleuze, hay que dejar de pensar a la obra tal y como la vemos, o sea en su resultado final. La cuestión aquí es cómo se llega a este resultado; aquellos signos de los que hablaba el pintor son de por sí signos accidentales, no tienen ningún vínculo con los otros elementos de la pintura. A partir de estos, hay que imaginar como una tormenta de arena que invade el espacio pictórico, es en este sentido que se habla de catástrofe y lo es porque en un conjunto de signos que ya llevan consigo muchas más posibilidades de una ilustración, se interpone el Sahara que lo confunde todo aún más:

It is like the emergence of another world. For these marks, these traits, are irrational, involuntary, accidental, free, random. They are nonrepresentative, nonillustrative, nonnarrative. They are no longer either significant or signifiers: they are asignifying traits. They are traits of sensation, but of confused sensations [...]. (Deleuze, 2003: 100).

El diagrama es aquella diagonal que atraviesa un sistema que trata de ser ordenado; los otros elementos de la pintura de Bacon son elementos que mantienen un mínimo de construcción arquitectónica, más allá del marco que el pintor pretendía para todas sus obras, es en la pintura misma que, muchas veces, las figuras aparecen tanto adentro como cerca de una especie de jaula. Pero la

intervención del diagrama, algo que condiciona la figura humana, interviene ahí donde hay que insinuar el devenir, ahí donde no puede haber una forma estática: parece escuchar un ritmo de fondo que sí logra integrarse con las demás partes, pero que al mismo tiempo hace irrupción en estas tocando nuestra percepción más radicalmente.

La reflexión de Deleuze amplía la mirada hacia otros pintores, porque no figurar, sobre todo si consideramos la representación de la figura humana, no es solo cosa de Bacon. Es interesante ver dónde posiciona el protagonista de su texto respecto a otras figuras del escenario artístico contemporáneo. El autor habla de “caos no figurativo”. Mondrian, por ejemplo, lleva el caos a un grado cero, en este caso el espacio óptico pretende llegar a ser puro. El arte informalista lleva el caos a un nivel máximo, las líneas aquí ya no existen y, por esta razón no se contempla ningún tipo de figuración. (Deleuze, 2003: 103-105). El autor se pregunta porqué Bacon nunca fue involucrado en uno de los dos artes que acabamos de mencionar. Queda claro que esta es la interpretación de Deleuze y que, justamente, este se apoya a sus teorías y, también, a su percepción. Aún así, podemos sin duda concordar que la figura de Bacon es la de un pintor que no pertenece a ningún movimiento específico: Bacon es Bacon, y sus hombres son sus seres humanos y, en ocasiones, sus seres queridos, son propios a su pintura, a la percepción que él mismo tenía de estos. Su manera de pintar parece seguir un esquema preciso y, quizás, lo describimos así porque es reconocible a nuestros ojos; conocemos los protagonistas de sus obras porque su intención fue lograda, o sea la de representar la esencia de alguien, no la apariencia. Solía apoyarse a esto, a la inmutable esencia que nos hace lo que somos, para luego deshacer lo de afuera, la forma corporal, dándole movimiento, dinamismo, vida.

Deleuze considera Bacon un ajeno por el uso que este hace de su diagrama. El pintor se deja llevar por este expediente, pero de una manera controlada, si así no fuera quedaría solo caos en la tela, no habría más rastro del ser humano en esta: “Bacon will never stop speaking of the absolute necessity of preventing the diagram from proliferating, the necessity of confining areas of the painting and certain moments of the act of painting.” (Deleuze, 2003: 109). Nos parece asistir a una especie de compensación. La obra necesita sus protagonistas para ser la obra de Bacon. De la misma manera el devenir animal, para ser reconocible como una minoría, una anomalía que toma distancia desde el plano organizado tiene que servirse de este, más bien lo necesita para llegar a este punto medio donde no se reconoce ni el principio ni el fin. El pasar a través, ser un término medio sin llegar nunca a una metamorfosis total necesita la presencia de aquellos elementos que pueden dar vida a una zona indiscernible. Volviendo a *Mil mesetas*, leemos lo que sigue:

A line of becoming is not defined by points that it connects, or by point that compose it; on the contrary, it passes *between* points, [...]. A point is always a point of origin. But a line of becoming has neither beginning nor end, [...]. A line of becoming has only a middle. The middle is not an average; it is fast motion, it

is the absolute speed of movement. (Deleuze y Guattari, 1987: 293).

El diagrama interviene para generar caos entre los elementos de la pintura; el devenir se manifiesta a través del movimiento de las figuras y el uso de este expediente, con algunas pautas, hace que en la obra se vea, que se figure ese punto medio como una posibilidad entre otras. En su *Lógica de la sensación*, reconocemos como Deleuze aplica este fenómeno a la obra pictórica, el valor añadido es la percepción de aquella tensión, nunca el hecho en sí. De la misma manera llegamos a tener la percepción del ser humano, nunca del ser humano en sí: "The diagram is a possibility of fact – it is not the fact itself. Not all the figurative givens have to disappear; and above all, a new figuration, that of the Figure should emerge from the diagram and make the sensation clear and precise." (Deleuze, 2003: 110). La figura que emerge es el hombre que, en su devenir, sobrevive a la intrusión del Sahara, pero queda contaminado por este, queda en el límite que separa la regla desde su ruptura, el punto medio en el que está confinado lo condena, entonces, a este eterno movimiento.

## CONCLUSIÓN

La escritura de Gilles Deleuze, su visión de la obra artística de Francis Bacon, ha podido ayudar a interpretar unas obras de artes que son, de hecho, el secreto del ser humano, esconden el secreto de un ser humano que, en fin, es un nuestro contemporáneo, está cerca de nosotros, y permite que las emociones nos lleguen antes que la propia forma corporal que las acoge. Como vimos, el devenir animal es una condición, es un momento específico al cual el hombre se abandona en el intento de fugarse, en el intento de mimetizarse. Podríamos cuestionar muchísimas interpretaciones sobre las motivaciones que generan esta condición, pero la verdad es que, según cuanto el mismo pintor decía, no había la pretensión de llevar la brutalidad o la violencia al lienzo, la vida, de por sí, ya tiene esas características, y es por esto mismo que "registrar un hecho" conlleva un resultado que es lo que es: un hecho posible entre otros.

Individuar el devenir animal en toda la producción artística del pintor puede parecer un reto, en realidad, siguiendo las teorías de Deleuze, es algo implícito en la obra misma. En el pasaje entre *Mil mesetas* y *La lógica de la sensación*, vemos como el autor enriquece su idioma de todos aquellos elementos necesarios a la evaluación de una pintura; aún así, no se destaca nunca de una crítica que moldea sus propias palabras a las figuras que están en lienzo. No hay duda de que las entrevistas que Francis Bacon dejó a David Sylvester fueron un importante material, un punto de arranque que permitió a Deleuze de emprender *La lógica de la sensación*. Pero enfocando nuestra atención sobre la manera en la que el filósofo se expresa ahí, nos parece que sus palabras pudieron llenar el vacío que el pintor dejó a la hora de explicar su arte. Cada uno, con el medio que le era propio, pudo compenetrarse con las intenciones del otro.

Una reciente exposición en el Centre Pompidou de París, ha enfocado la atención sobre las influencias que el pintor tuvo en su vida, las influencias literarias, debido a la enorme cantidad de libros que se encontraron en sus residencias. Una primera consideración nos lleva a una personalidad que no se nutría solo de arte, las palabras contaban también en sus obras y para estas. En un artículo extraído por el catálogo de la muestra en cuestión, Miguel Engaña nos habla del idioma que Deleuze emplea a la hora de hablar de la pintura de Bacon. Citando las mismas palabras del pintor, palabras en las cuales el mismo Bacon se pregunta si el filósofo siempre estuvo atrás de sus espaldas mientras que él pintaba, con referencia a la claridad con la cual Deleuze escribió su *Lógica de la sensación*, Engaña llega a definir un espacio de indiscernibilidad entre el escritor y el mismo pintor. (Engaña, 2019: 177-178).

El autor de este artículo utiliza una manifestación del devenir animal, quizás la más significativa, para definir la peculiar relación que se construye entre estas dos figuras. Engaña considera tres puntos principales a la hora de analizar el idioma que Deleuze emplea para hablar de la pintura de Bacon. El primer punto es el pragmatismo, algo que se conecta a lo que es una visión del mundo práctica y no ideal. Este elemento permite la representación de los hechos, o sea figurar los protagonistas como sensiblemente vinculados al mundo exterior, aunque este último entre en la obra de una manera muy inusual, diríamos casi que, a primera vista, el mundo externo no exista, pero logramos percibir su presencia. Este punto se une al siguiente, o sea al vitalismo: son hombres de verdad, algo que, como descubrimos, se ve en la contemporaneidad en la que están contextualizados. (Engaña, 2019: 178-180). Es último punto es el que pone en relación todo lo que hemos tratado aquí y que expresa la filosofía deleuziana, en particular su devenir animal, en la pintura de Bacon: la figura. La figura que deja de ser la forma aceptada y reconocible, y que aquí no es otra cosa que una realidad viviente, una forma cuyo vitalismo pasa a través de sus propias emociones sentidas como carne y no como cuerpo:

Deleuze répond au difficile problème de la “communication” au spectateur et lui donne, en l’inscrivant définitivement dans la définition globale de la *Figure*, une solution élégante: la *Figure* c’est la *Sensation* et la *Sensation* c’est l’espace entre-deux, la zone d’*indiscernabilité* entre le spectateur, la peinture et l’artiste. (Engaña, 2019: 181).

Deleuze nos hace ver el mundo de Francis Bacon a través de sus ojos. Es así como descubrimos que se trata de un mundo hecho de zonas indiscernibles, el devenir ya parece no ser solo una cosa del ser hombre que deviene animal. El ser humano llega a ser un expediente, el ejemplo de un ser heterogéneo respecto a la multitud que lo acoge, y el devenir animal llega a ser el proceso, eterno y sin fin, al cual este ser se abandona, pensando en la posibilidad de cruzar la línea, de tocar la diagonal que lo desorganiza todo. ¿Habrà un objetivo en todo este fenómeno? Una de las hipótesis que podemos avanzar es que es la vida misma la

que empuja hacia este devenir, de ahí el vitalismo de las figuras de Bacon; de la misma manera sentimos la vida, pero nunca logramos aferrarla, y nos quedamos, sin darnos cuenta, en un eterno devenir.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- BRUNS, G. L. (2007): "Becoming-Animal (Some Simple Ways)". *New Literary History*, 38, 4: 703-720.
- DELEUZE, G. (2003): *The Logic of Sensation*. London-New York: Continuum.
- DELEUZE, G.; GUATTARI F. (1987): *A thousand plateaus*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- ENGAÑA, M. (2019): Deleuze "derrière l'épaule" de Francis Bacon, *Bacon en toutes lettres*, Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- PERNIOLA, M. (2019): Becoming Deleuzian? *Deleuze and Guattari Studies*, 13, 4: 482-493.
- SYLVESTER, D. (1987): *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. London: Thames & Hudson.