



UNIVERSIDAD DEL ROSARIO

**DEFIGURACIÓN EN LA PINTURA Y EL CINE
UNA APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE GILLES DELEUZE,
LA OBRA PICTÓRICA DE FRANCIS BACON Y LA PROPUESTA
CINEMATOGRAFICA DE DAVID LYNCH**

ARTÍCULO ESPECIALIZADO

PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN FILOSOFÍA

NIDIA LILIANA ORJUELA ÁVILA

DIRECTOR:

ADOLFO CHAPARRO

ESCUELA DE CIENCIAS HUMANAS

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

BOGOTÁ, OCTUBRE DE 2019

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	4
I. DELEUZE Y LAS GRANDES FORMAS DEL PENSAMIENTO	6
Conceptos, afectos y perceptos como potencias inseparables en la filosofía y el arte	6
Plano de inmanencia, plano de composición estética y plano cinematográfico	10
II. BACON Y LA LÓGICA DE LA SENSACIÓN: LA PINTURA DE LA DEFIGURACIÓN	15
Hacer visibles las fuerzas invisibles	15
De lo figurativo a lo figural	18
El arte pictórico de la defiguración en Bacon	23
III. PENSAMIENTO Y CINE: DEFIGURACIÓN EN LA PROPUESTA CINEMATOGRAFICA DE LYNCH	27
Deleuze y el arte cinematográfico	27
Deleuze y Bacon en la propuesta cinematográfica de Lynch	33
Consideraciones finales	42
Bibliografía	43
Filmografía	44

RESUMEN

En gran parte de su obra, Gilles Deleuze pone en diálogo las grandes formas del pensamiento, como él las denomina. Centra su análisis en la obra pictórica de Francis Bacon donde identifica una clara oposición entre figura y figuración, y a partir de ésta, la defiguración como uno de los elementos distintivos que atraviesa esta obra. Bacon ha logrado trascender el arte pictórico, convirtiéndose en inspiración para algunos cineastas, quienes han visto en su obra rasgos esenciales para un arte cinematográfico que se aleja de lo convencional. En el cine de David Lynch se reconoce la defiguración baconiana, no sólo en los rostros y cuerpos, también en las personalidades de los diferentes personajes que exponen esta defiguración mediante el discurso y la acción. De ahí que las películas del universo Lynch no contengan una historia lineal o personajes convencionalmente definidos. Este artículo se propone establecer un diálogo entre Bacon y Lynch, con respecto a la defiguración, fundamentado en los conceptos y la propuesta de Deleuze.

Palabras clave: Filosofía, pintura, cine, defiguración, fuerzas, sensación, imagen.

Introducción

La lectura de textos de Gilles Deleuze permite comprender cómo el autor se aventura en un recorrido por puntos de encuentro entre filosofía y arte, este último en sus diferentes manifestaciones: pictórica, musical y cinematográfica. Deleuze se desliga de los límites establecidos por las formas tradicionales del pensamiento y, así mismo, de las formas tradicionales de concebir y comprender las obras pictóricas y cinematográficas, para apostarle a nuevas posibilidades de pensar, percibir, sentir y crear. Como resultado de este análisis, su propuesta consiste en una apertura del pensar que rompa con el esquema de la representación y la linealidad, el cual impide el acto de creación, para dar paso a fuerzas creadoras garantes de devenires en las grandes formas de pensamiento.

La filosofía y el arte manifiestan ideas, cada una a través de sus medios expresivos. La intención del autor, lejos de reducir una forma de pensamiento a otra, es mostrar que la filosofía, por medio de conceptos, y el arte, con los afectos y perceptos que se configuran en la pintura y el cine, se afectan mutuamente, se acoplan y se fortalecen. Según esto, en el movimiento que se da entre la creación filosófica de conceptos y la creación artística, se establece un vínculo, que en la obra pictórica está determinado por lo que Deleuze denomina como una lógica de la sensación. La obra pictórica de Francis Bacon es una muestra de cómo un pintor puede dar apertura a otras posibilidades de creación, en este caso por medio de un alejamiento de la figura. La obra de Bacon ha estado bajo la mira de críticos de arte y personalidades que han querido interpretar su obra y encasillarla dentro de lo grotesco u horroroso, esto debido a que el artista se ha apartado de los lineamientos del arte moderno, bajo los cuales se encuentra lo figurativo.

Por su parte, en la conexión entre filosofía y cine se establece un vínculo entre conceptos e imágenes, determinado por la manera en que los primeros influyen en las imágenes y éstas, a su vez, funcionan como conceptos, sería posible concebir, entonces, la creación de conceptos cinematográficos y de imágenes conceptuales. Este arte cinematográfico renuncia a la unidad espacio-tiempo característica del cine clásico

La intención del presente escrito es mostrar que en este diálogo establecido por Deleuze entre filosofía y pintura, se da un paso más allá, en tanto en la propuesta cinematográfica del cineasta

David Lynch se puede rastrear la influencia de Bacon, en especial, en el manejo que el pintor le da al elemento o concepto que atraviesa su obra, la defiguración, en el caso de las películas de Lynch no sólo en lo corporal, también en lo afectivo. En Bacon la pintura está determinada por trazos intensivos que permiten una experimentación, un devenir como producto de la tensión de fuerzas que descomponen la figura, la defiguran, pero sin caer en la denominación de una pintura del horror o de lo monstruoso. Se produce, entonces, un triple movimiento entre filosofía, pintura y cine, que permite el choque de fuerzas creadoras entre los diferentes planos, que se identifican como plano de inmanencia, plano de composición estética y plano cinematográfico.

I. DELEUZE Y LAS GRANDES FORMAS DEL PENSAMIENTO

Conceptos, afectos y perceptos como potencias inseparables en la filosofía y el arte

El arte y la filosofía seccionan el caos y se enfrentan a él, pero no se trata del mismo plano de sección, ni de la misma manera de poblarlo, constelaciones de universo o afectos y perceptos en el primer caso, complexiones de inmanencia o conceptos en el segundo. No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos.

Deleuze

Deleuze considera que el pensar se efectúa mediante funciones, conceptos o sensaciones que conforman, a su vez, las tres grandes formas del pensamiento, la ciencia, la filosofía y el arte. Estas disciplinas se ocupan de trazar planos sobre el caos, en el caso de la ciencia traza planos de coordenadas indefinidas, la filosofía traza planos de inmanencia y el arte traza planos de composición estética. Aun cuando estas formas de pensamiento son independientes, pueden entrelazarse o crear vínculos. En palabras de Deleuze:

Los tres pensamientos se cruzan, se entrelazan, pero sin síntesis ni identificación. La filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones, la ciencia construye estados de cosas con sus funciones. Una tupida red de correspondencias puede establecerse entre los planos. (Deleuze 1993: 199).

En el caso de la filosofía y el arte, la primera trabaja con conceptos y la segunda con afectos y perceptos, estos últimos constituyen la sensación misma. En palabras del autor, “El afecto, el percepto y el concepto son tres potencias inseparables que van del arte a la filosofía y vice-versa” (Deleuze 1995: 117). Deleuze identifica el vínculo entre los conceptos y los afectos, en especial en la pintura, y, más adelante, también lo hará en el pensamiento cinematográfico.

Tres son los elementos que componen la filosofía: conceptos, con rasgos intensivos; plano de inmanencia o pre filosófico, con rasgos diagramáticos; y personajes conceptuales, con rasgos personalísticos. En una entrevista realizada en septiembre de 1988, con Raymond Bellour y François Ewald, y consignada en el libro *Conversaciones*, Deleuze equipara la filosofía a la pintura, al concebirla no como una simple disciplina reflexiva, ni como una formación discursiva, puesto que no enlaza proposiciones, sino como el arte del retrato conceptual, el cual busca la

creación y no la reproducción, repetición o representación. Su función, entonces, es crear conceptos nuevos.

En esta creación conceptual, la filosofía se encuentra determinada por fuerzas. El pensamiento filosófico es el resultado de fuerzas intensivas que operan sobre él, es decir, afectos que lo circundan tomando la forma de conceptos. A su vez, los conceptos actúan en nosotros, suscitando afectos y perceptos. En esta inseparabilidad, los afectos y perceptos proporcionan dinamismo a los conceptos.

En el texto de Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, los autores afirman que el concepto se define “*por la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto de sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita*” (1993: 26). Lo anterior se entiende a la luz de las siguientes precisiones.

Los conceptos se sitúan en el mismo plano en el cual se concatenan, se solapan, se bifurcan, responden a problemas y producen relaciones distintas participando, en este sentido, de una co-creación. El devenir hace que los componentes del concepto se mezclen, logrando una movilización de éste desde su propia constitución y permitiendo una construcción. Además, el concepto puede acudir a otros conceptos para establecer distintas relaciones.

Deleuze y Guattari distinguen entre endoconsistencia y exoconsistencia. La primera consiste en volver los componentes, que son heterogéneos y distintos, inseparables dentro del mismo concepto. Existe una zona de proximidad, un umbral de indiscernibilidad o un devenir entre los componentes. Al recorrer sus componentes, el concepto se encuentra en un estado de sobrevuelo, esto es, en un estado de infinitud. La segunda, la exoconsistencia, consiste en la construcción de un puente en un mismo plano para posibilitar la creación de conceptos. Aquí, el lenguaje filosófico tendría la posibilidad de volver sobre él mismo, ampliando el concepto, llevando a cabo una auto-construcción. Al ser una creación, los conceptos se extienden hasta el infinito.

Los autores van más allá concibiendo al concepto como la expresión de un acontecimiento. Al ser incorpóreo, el concepto no expresa la cosa ni la esencia, sino devenires, la *hecceidad*. Entendiendo ésta como algo que “es así” y no puede ser de ninguna otra manera, Deleuze la denomina “Acontecimiento puro” (1993: 26). Teniendo presente que el pensamiento opera a velocidad infinita, el concepto se concibe, entonces como acto de pensamiento.

En la práctica filosófica de la creación de nuevos conceptos, éstos se relacionan con nuestros problemas actuales, nuestra historia y nuestros devenires. La tarea filosófica consiste en deslindar un acontecimiento de las cosas y de los seres cuando crea conceptos. Estos poseen movilidad, son autorreferenciales, son centros de vibraciones que tienen consistencia u ordenadas intensivas, entran en relaciones de resonancia no discursiva y se consideran *personajes conceptuales intrínsecos* dentro de un plano de consistencia.

Al movimiento del concepto, Deleuze lo denomina estilo, siendo éste el que nos permite ver, pensar y experimentar aquello que permanecía oculto para nosotros (1995: 120 y 141). Según esto, el estilo no se reduce únicamente al campo de la comprensión filosófica, puesto que el concepto también opera en los sujetos y en los objetos, hace surgir nuevos perceptos y afectos expandiendo su intervención a otros territorios diferentes a la filosofía, extendiéndose, entonces, hasta el terreno del arte. La obra de arte se entiende en términos de bloques de sensaciones, esto es, un compuesto de afectos y perceptos. Los perceptos no deben confundirse con las percepciones, son su condición de posibilidad, y los afectos, por su parte, no deben tomarse como afecciones, sino más bien como devenires. Deleuze traza el camino de la lógica de las sensaciones, así, en palabras del autor:

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es el mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (1993: 162).

La movilidad del concepto resulta esencial en lo concerniente a la creación de posibilidades de vida o modos de existencia que transitan en planos de inmanencia y planos de composición. Los movimientos e intensidades del concepto posibilitan nuevas maneras de pensar, producción de nuevas ideas, no sólo filosóficas. Así mismo, el movimiento del percepto hace posible distintas maneras de ver que hasta ahora eran desconocidas y la movilidad del afecto permite el encuentro con nuevas posibilidades de experimentar. La filosofía, entonces, entra en relación con formas no filosóficas, el concepto es el puente con otras formas de pensamiento.

La apertura a estas nuevas posibilidades del pensamiento, conduce a Deleuze a emprender, asimismo, un recorrido por algunos aspectos de la filosofía de Baruch Spinoza, cuya postura

cuestiona teorías filosóficas relacionadas con el conocimiento y, a su vez, propone una reforma a la concepción del pensamiento, en la cual éste se concibe en términos de potencia. En el análisis e interpretación del texto *La Ética* de Spinoza, Deleuze empieza por recordar el postulado según el cual nosotros, en tanto entes, somos modos de ser de la sustancia infinita, y continúa señalando que nuestra esencia es equivalente a nuestra potencia, esto es, a las acciones y pasiones que se pueden realizar y soportar: “la esencia no está más que en potencia. Hay que realizarla” (2008: 37). El modo de ser depende del grado de potencia, de la intensidad de la fuerza que nos constituye. El siguiente paso de Spinoza, siguiendo la interpretación de Deleuze, es determinar aquello que efectúa la potencia, esto es, el afecto. La potencia no existe independientemente de los afectos, los cuales pueden ser afectos de tristeza o afectos de alegría. De esta manera, en esta ética la disminución de la potencia de actuar está determinada por la tristeza, y su aumento, se encuentra determinado por la alegría.

Deleuze establece una correspondencia entre los componentes del estilo y los géneros del conocimiento. Los afectos, como nuevas formas de experimentar, corresponden al primer género de conocimiento; los conceptos, en tanto nuevas formas del pensamiento, al segundo género; y los perceptos, como nuevas formas de ver y escuchar, al tercer género (1995: 141-142).

En los textos *Curso sobre Spinoza* y *Spinoza filosofía práctica*, realiza un análisis de los conceptos de idea, afecto y percepto, a la luz de la teoría filosófica de Spinoza. En esta teoría, la idea tiene realidad objetiva, es un modo de pensamiento representativo, y también tiene una realidad formal que corresponde a un grado de perfección. Las ideas se suceden unas a otras, co-existen, pero no en el sentido de un sujeto poseedor de ideas, sino de ideas que se afirman en el sujeto.

Además de la sucesión de ideas, se produce algo que Deleuze denomina variación en la fuerza de existir o potencia de actuar, del modo aumento-disminución de acuerdo a las ideas. El afecto es “la variación continua de la fuerza de existir, en tanto que esa variación está determinada por las ideas que se tiene (...) el afecto está constituido por la transición vivida o por el paso vivido de un grado de perfección a otro” (1978: 4). El afecto se distingue de la afección en cuanto ésta corresponde a la acción que un cuerpo produce con respecto a otro o el trazo de un cuerpo sobre otro. El primer género de conocimiento corresponde, entonces, a la sucesión de ideas inadecuadas y los afectos pasiones que proceden de estas, como resultado del choque o encuentro entre partes extrínsecas. Del segundo género hacen parte las nociones comunes y corresponde al conocimiento

de las relaciones que se componen y se descomponen con respecto a otras. Este tipo de conocimiento es adecuado en tanto se ocupa de la comprensión de las causas. Finalmente, el tercer tipo es el conocimiento de las esencias en el cual, ya no se alcanza lo general, es decir la noción común, sino la esencia de la cual dependen las relaciones.

En suma, nosotros somos modos de ser experimentando afectos y perceptos, y expresando conceptos. De este modo, los conceptos se entienden como los elementos por los cuales la filosofía puede expresar lo indecible del pensamiento. Estas creaciones conceptuales filosóficas, tienen la capacidad de moverse, de afectar la vida misma e incursionar en otros ámbitos diferentes. El espacio en el cual los conceptos se asientan y se mueven es el plano de inmanencia. Del arte son propios dos elementos, los afectos que corresponden a las variaciones de la potencia, son devenires que exceden las fuerzas de quien los experimenta; y los perceptos que se constituyen como bloques de sensaciones y percepciones que subsisten y trascienden a quien los experimentan. Deleuze aclara que se deben confundir perceptos con percepciones, éstos son anteriores a las percepciones y son su condición de posibilidad. En su sentido tradicional, la percepción corresponde al procesamiento de la información sensorial. Ahora bien, el percepto necesita del afecto, y el compuesto de estos dos elementos es lo que constituye la obra de arte. Perceptos y afectos se mueven en un plano de composición estética o diagrama pictórico.

Plano de inmanencia, plano de composición estética y plano cinematográfico

*Y en cierto modo, te gustaría mucho poder hacer un Sahara de la
apariencia en un retrato... hacerla muy parecido, pero como si tuviese
las distancias del Sahara.
Francis Bacon*

La noción de *plano* atraviesa el análisis que Deleuze realiza con respecto al pensamiento, y se sitúa como componente primordial, tanto en lo filosófico como en lo pictórico y cinematográfico. Esta noción es entendida en términos cartográficos, esto es, diversos tipos de líneas que funcionan al tiempo en un diagrama. El plano no se identifica con el sujeto, sino con las fuerzas, el movimiento, las intensidades y las líneas de fuga. Así, todo en el plano está en una constante variación, en él se produce una tensión en el caos y las líneas de fuga, dando paso a una deconstrucción y a una

creación de nuevas formas estéticas que implican, entre otros, otro manejo del color, otros cuerpos, que ahora se presentan defigurados.

En la filosofía, los conceptos, en tanto acontecimientos, necesitan de un medio o plano que van ocupando o poblando. Este plano es concebido por Deleuze como lo absoluto ilimitado, sin superficie ni volumen, fractal, un horizonte absoluto. La filosofía, entonces, establece un todo al que se reconoce como *plano de inmanencia*, el cual es anterior a los conceptos, pero constituye su posibilidad. Este plano es la imagen del pensamiento que reclama un movimiento infinito. En palabras del autor,

Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla. El plano recubre los movimientos infinitos que los recorren y regresan, pero los conceptos son las velocidades infinitas de movimientos finitos que recorren cada vez únicamente sus propios componentes (1993: 39)

El concepto tiene la capacidad de establecer relaciones entre los cuerpos que dan cuenta de la intensidad que se produce en esas relaciones. Deleuze se refiere a intensidad en términos de fuerzas, le da a esta noción un papel central en su teoría. La intensionalidad se toma en términos de significado y singularidad. Entre más se dé cuenta de la heterogeneidad que compone al concepto, más evidente será su intensionalidad, es decir que los significados producto de la filosofía son singulares y dan cuenta de una multiplicidad de aspectos.

Ahora bien, el filósofo no está en comunicación directa con la realidad, sino con el concepto que es experimentado por él en el plano de inmanencia. El movimiento infinito está definido por un vaivén al volver sobre sí, es un “volverse hacia...” (Ibid: 42). Cada movimiento recorre la totalidad del plano generando un retorno sobre sí mismo. Pensar y ser entran en una relación de equivalencia, esto es, el movimiento se hace imagen del pensamiento y materia del ser. En este punto Deleuze distingue dos facetas del plano de inmanencia: como pensamiento –*Nous*- y como naturaleza –*Physis*-. Estas facetas están en una relación constante e indisoluble, al reconocerse una materialidad, inmediatamente se activa el pensamiento y se abre el plano de inmanencia. Se reconoce en esta relación *Nous- Physis* una relación fractal que activa el pensamiento. En este plano de inmanencia trazado por la filosofía, los conceptos producen variaciones y maneras nuevas de pensar.

Cada plano de inmanencia es distributivo, está hojaldrado, agujereado. Las capas o estratos del plano están superpuestas por un tiempo filosófico que es un tiempo de coexistencia, se trata de un devenir infinito de la filosofía. Se habla, entonces, de coexistencia de planos que pueden separarse o reunirse. En este orden de ideas, el plano de inmanencia entendido como un todo, sin condición externa, se encuentra en una variación continua, un continuo devenir, por lo cual no es el mismo en las distintas épocas. Los planos de inmanencia se pueden relacionar, en la medida que pueden existir elementos de un plano que resurjan para otros nuevos, dándose una actualización de planos. Esta actualización también puede pensarse no sólo en la filosofía, sino en la relación de ésta con otros campos, señala Deleuze “El plano de composición del arte y el plano de inmanencia de la filosofía pueden solaparse mutuamente hasta el punto de que retazos de uno estén ocupados por entidades del otro” (Ibid: 67).

La práctica filosófica va más allá, en tanto las ideas trascienden el terreno filosófico y se producen ideas de otro tipo, entre estas, las musicales, las pictóricas y las cinematográficas. Se da, entonces, una aproximación de la filosofía a otros modos de pensamiento que permite, a su vez, una apertura a otros modos de creación en un acto de liberación de fuerzas. Los conceptos devienen en afectos y perceptos en el arte. Entonces,

El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición anorgánica capaz de volver a dar lo infinito. (Ibid: 202)

Al plano utilizado en la obra pictórica se le denomina plano de composición estética o diagrama pictórico, en el cual se mueven las sensaciones, a través de figuras estéticas que posibilitan la experimentación de nuevas maneras de sentir. De la misma manera que en filosofía se habla de acontecimientos, el arte se refiere a bloques de sensaciones, esto es, el compuesto de afectos y perceptos que se localizan en el diagrama pictórico. En éste el pintor crea sus obras estéticas en un devenir que es dado por la liberación de fuerzas, el trazado de líneas de fuga. El propósito del diagrama es evitar la narración o ilustración en la obra y, con esto, eliminar cualquier presencia de datos figurativos en ésta. Deleuze se refiere al diagrama pictórico en los siguientes términos:

El diagrama es esa zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que borra todos los clichés previos, aunque fuesen virtuales. Arrastra todo hacia una catástrofe. A la vez, es del

diagrama –es decir, de la instauración de ese Sahara en el cuadro- que va a surgir la figura, lo que Bacon llama la figura. (2007: 44).

En el texto *Francis Bacon Lógica de la sensación*, ya se configura el concepto de diagrama como un compuesto de líneas, trazos, zonas y manchas asignificantes no representativos, cuya función es sugerir posibilidades de hecho¹. El diagrama es para Bacon una posibilidad de hecho y no un hecho pictórico. Este hecho o *matters of fact* corresponde a nuevas relaciones entre figuras, a diferencia de las relaciones inteligibles que se dan entre los objetos y las ideas. El hecho pictórico, entonces, corresponde a la presencia que el pintor hace emerger en sus cuadros, presencia que no es equiparable a la narración o a la representación y que surge como resultado de la instauración del diagrama. Una vez establecido, el diagrama posibilita el surgimiento de la figura estética, bloques de sensación en el cuadro. Bacon ejemplifica el funcionamiento del diagrama de la siguiente manera:

Los trazos se hacen, y tú estudias el asunto como si fuese una especie de diagrama y ves dentro de este diagrama las posibilidades de los hechos de todo tipo que se plantean. Es algo difícil. Lo explico muy mal. Pero, por ejemplo, si piensas en un retrato, puede que en un momento hayas puesto la boca en una parte, pero de pronto veas a través de este diagrama que la boca podría ir cruzando la cara. (Sylvester 2009: 51)

Entre filosofía y pintura existe un puente, un espacio en el cual funciona una lógica de la sensación que permite un encuentro entre los dos planos, el de inmanencia y el de composición estética. Este encuentro posibilitaría una creación de conceptos sensibles y sensaciones conceptuales, de la misma manera se podría concebir dos tipos de devenir, uno conceptual y otro sensible.

Finalmente, en el cine, como ya se mostró en el caso de pintura y filosofía, la intención de Deleuze es establecer puntos de conexión entre distintos ámbitos, ahora entre el pensamiento filosófico y el arte cinematográfico. De modo que busca vincular los conceptos y las imágenes, mostrando la manera como pueden operar entre ellos, y partiendo de la distinción entre Imagen- movimiento e

¹ Estos trazos y manchas asignificantes, esto es, involuntarios, irracionales, accidentales y al azar, son percibidos en un sentido u organización diferente, que les permite reinyectarse en lo visual evolucionando a lo figural y dando paso a lo sensible.

Imagen-tiempo. En el plano cinematográfico se instauran las imágenes-movimiento², las cuales son un conjunto de imágenes que están continuamente unas en función de las otras, y que en el plano pueden chocar, entrar en relación, convertirse en líneas de fuga, dándole intensidad y movimiento a éste. Lo anterior permite que las imágenes-movimiento se renueven constantemente, abriendo nuevas posibilidades al pensamiento cinematográfico, creación de imágenes y conceptos desligados de los elementos característicos del cine clásico que se inclinaba por la continuidad en las historias. Trazar un plano de inmanencia en el cine significa ir más allá, dando un paso hacia la configuración de la imagen-tiempo propia del cine moderno.

En suma, Deleuze ratifica el diálogo entre la filosofía y el arte, nuevas ideas pictóricas y cinematográficas, otras maneras de ver y experimentar la pintura y el cine, pintores y cineastas que rompen con formas tradicionales de entender y hacer arte. Ruptura que les permite crear conceptos, a partir de los cuales fundamentar sus trabajos artísticos, y presentar al espectador nuevas formas de acercarse y experimentar sus obras y películas. Tanto el filósofo como el artista trazan líneas de fuga, dando lugar a devenires, apertura a nuevos tipos de ideas o pensamientos filosóficos y artísticos. El estilo, esto es, la movilidad de conceptos, perceptos y afectos surge “para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga” (Deleuze 1995: 120).

² Con respecto al plano de inmanencia definido por las imágenes-movimiento, Deleuze considera que allí se forman centros de indeterminación relacionados con la acción y la reacción. En palabras del autor “Como centro de indeterminación puedo decir que percibo el mundo, puedo decir que actúo sobre el mundo, puedo decir que experimento y siento. Imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección” (2011: 36). La imagen-movimiento tiene, entonces, una división tripartita.

II. BACON Y LA LÓGICA DE LA SENSACIÓN: LA PINTURA DE LA DEFIGURACIÓN

Hacer visibles las fuerzas invisibles

Desde su origen nuestra cultura habrá enterrado profundamente la sensibilidad para con el espacio plástico.

Jean-François Lyotard

La relación entre la creación artística y la filosófica, y la relación entre estas disciplinas y el pensamiento, es una de las cuestiones más interesantes en la obra de Deleuze. La filosofía y el arte se muestran como formas de pensamiento que dan lugar a ideas, la primera piensa por medio de conceptos que quiebran la representación, la otra piensa por medio de sensaciones, esto es, perceptos y afectos, elementos constitutivos de la obra de arte a partir de los cuales se crean colores, figuras, imágenes, sonidos. El propósito del filósofo es develar cómo la obra de arte, entendida en términos de bloques de sensaciones, adquiere elementos filosóficos y, a su vez, la filosofía adquiere elementos artísticos, quebrantando el procedimiento artístico clásico, y mostrándose a favor, ya no de los datos figurativos, sino del hecho pictórico determinado por fuerzas.

En el texto *Francis Bacon Lógica de la sensación*, Deleuze se ocupa, explícitamente, de esta cuestión, a través de una mirada a la obra pictórica de Bacon, siendo el concepto de sensación el fundamento de todo su análisis. El libro traza una lógica de la sensación en la cual se muestra a Bacon en ruptura con el carácter figurativo de la pintura, y, a su vez, como un pintor creando y plasmando, a lo largo de su obra, toda una concepción de la defiguration, expuesta en los rostros y en los cuerpos. La lógica de la sensación está cimentada en un punto de encuentro o lugar donde se conectan el plano de inmanencia, propio de la filosofía, y el plano de composición estética, propio del arte, y donde actúan las fuerzas para la producción o expresión de hechos pictóricos.

En las entrevistas realizadas por David Sylvester y consignadas en el libro *La brutalidad de los hechos: entrevistas con Francis Bacon* (2009), Bacon se muestra lejano de cualquier intento de arte racionalista que opte por la interpretación de imágenes. En cambio, propone un proceso

artístico en el cual no sea esencial interpretar, sino crear. De esta manera, desarrolla un arte instintivo en el cual la creación de obras pictóricas se logra mediante el azar o accidente que permite la composición de imágenes, a partir de trazos no racionales, no representativos. El instinto se convierte en elemento característico capaz de llevar, con violencia, el hecho pictórico al sistema nervioso. Asimismo, Bacon no desconoce el cambio y la importancia del instinto en la historia del arte, “(...) con el cambio de los instintos, se produce una renovación del sentimiento, de cómo puedo yo rehacer esto otra vez con mayor claridad, con mayor exactitud, con mayor intensidad” (Sylvester 2009: 54). Lo que se quiere llevar al cuadro son las sensaciones y su intensidad.

Al referirse a la obra de Van Gogh, Bacon reconoce en ésta una cualidad viva, una gran visión de la realidad en aquello que es plasmado por el pintor en sus cuadros. Esta cualidad sería, justamente, lo que debería ser buscado en la pintura, sin embargo, Bacon considera que resulta difícil en los retratos, en cuanto en éstos lo interesante es captar y atrapar realmente a quien es retratado y no realizar una simple representación o fotografía. Lo que se debe captar es la energía que se encuentra en la apariencia, la energía que emana de allí (Ibid: 142).

Con respecto a esa idea, Lyotard, por su parte, en su libro *Discurso y Figura*, se refiere a una energética plástica relacionada con la línea. En su análisis de la obra del pintor Paul Klee, Lyotard lo comprende lejano de cualquier interpretación geométrica en la pintura, resaltando en sus cuadros una deconstrucción de la representación y la posibilidad de volver visible el espacio invisible. De esta manera, Klee, al igual que Bacon, rompe con cualquier intento de reconocimiento, forma o representación, presentándose el denominado entre-mundo o simultaneidad de diversos puntos de vista, donde los trazos no son significantes o contornos de una forma, sino la manifestación de la energía que se condensa haciendo de lo invisible algo posible, produciendo el objeto plástico. En palabras de Lyotard:

Plano extraño, desde entonces, el de la pantalla plástica de Klee. Ya no más vidrio ni vitrina desde donde ver una escena. Tampoco una página de un libro de geometría, tabla de un matemático en que el ojo leería las formas. En tanto la línea (pero también el valor y el color) opere no según la buena forma sino según la fuerza que ejerza sobre el ojo y el cuerpo del observador, ella sitúa este plano en el campo de la sensibilidad, incluso de la sensualidad (2014: 329)

Ahora bien, las fuerzas que actúan en el cuadro y que, a su vez, producen tensiones son, según la descripción de Lyotard, especificaciones de la energía. Las fuerzas que permiten el movimiento de una línea resultan de las fuerzas procedentes de diferentes direcciones. Las líneas deben ser concebidas en términos de una energética plástica³ donde los trazos cumplen unas funciones desligadas de la tradición pictórica, es así que “Klee le otorga al objeto al objeto y el trazo un terreno de comunicación enteramente distinto, que no es el texto reconocible de la apariencia visible ni a la escritura geométrica” (Ibid: 319). Se encuentra, entonces, una manera distinta de crear objetos estéticos que implica, según Lyotard, una transgresión de las reglas tradicionales de la percepción, desplazamiento de los objetos, simultaneidad de lo sucesivo, disposición de contrarios, condensación de diferentes elementos y surgimiento de lo extraño.

Deleuze, a partir de la postura de Klee, considera que la función de la pintura es hacer visibles las fuerzas invisibles, concretamente, pintar las fuerzas, dándoles figura y color. Estas fuerzas invisibles e insensibles se ejercen sobre los cuerpos, dando como resultado sensaciones, es decir que la fuerza es condición de la sensación. Ante esto, Deleuze se pregunta por la relación entre lo visible y la fuerza invisible, ente el cuerpo y la fuerza. En Bacon encuentra la respuesta a esta cuestión, en tanto en su obra pictórica están presentes diferentes fuerzas que actúan o se ejercen en el cuerpo, la cabeza o el rostro inmóviles. Entre estas fuerzas están la presión, el estiramiento, el aplastamiento, la contracción y la dilatación, las cuales dan lugar a la deformación de las formas en la obra pictórica. El cuerpo visible es afectado por fuerzas invisibles de deformación creadora. En palabras de Deleuze:

Quando una fuerza se ejerce sobre una parte limpiada, no alumbra una forma abstracta, tampoco combina dinámicamente formas sensibles: por el contrario, hace de esta zona una zona de indiscernibilidad común a muchas formas, irreductible tanto a unas como a otras, y las líneas de fuga que ella hace que pasen se escapan de toda forma por su nitidez misma, por su precisión deformante (2002: 65 - 66).

Deleuze sitúa como parte central del acto de pintar al diagrama, en tanto zona de limpieza que hace catástrofe en la pintura, zona donde actúan las fuerzas. En este plano de composición estética se sitúan las sensaciones, operando en una zona determinada por líneas de color, en un acto de

³ En el texto *Discurso y Figura*, Lyotard menciona, en este punto con respecto a Klee, la línea activa relacionada con el movimiento y la línea pasiva relacionadas con el desplazamiento.

contracción de sensaciones para devenir otras. Así, el diagrama funciona como condición para la creación pictórica.

En las clases dictadas por Deleuze entre marzo y junio de 1981 y consignadas en el libro *Pintura. El concepto de diagrama*, el autor establece una relación entre pintura y catástrofe, siendo esta última la que posibilita un desequilibrio en la obra pictórica, afectando el acto de pintar en sí mismo. En este desequilibrio, aquello que es pintado y el acto mismo de pintar se identifican a través de unas formas que se desvanecen, formas que han perdido su integridad y que sólo insinúan trazos, pero que permiten la creación o composición. La catástrofe o caos-catástrofe es pre-pictórico, existe antes del acto de pintar como condición para la constitución de los planos y está vinculado al movimiento del color.

La catástrofe sobre la tela significa para Bacon limpiar la tela, eliminar todo aquello anterior al acto de pintar y que, de alguna manera, ya tiene un tipo de influencia en el cuadro que se va a crear. A esto se le denomina *Clichés*, esto quiere decir que el pintor no se encuentra frente a un lienzo en blanco, siempre estarán presentes prejuicios, ideas cerebrales que amenazan la creación de una obra. Así, se identifican tres momentos en la creación de la obra pictórica: el momento pre-pictórico que se identifica con el caos-catástrofe; el segundo, el momento del diagrama; y el tercero, el momento del hecho pictórico que surge del diagrama.

De lo figurativo a lo figural

Porque creo que mi sensibilidad es radicalmente distinta, y, si me
ciño lo más que puedo a mi propia sensibilidad, hay una posibilidad
de que la imagen alcance mayor realidad.

Francis Bacon

El rechazo a los clichés en la pintura se traduce en el abandono de cualquier intento por convertir la obra pictórica en una simple ilustración, narración o representación, o lo que es lo mismo, producir una obra figurativa. La función de la catástrofe y el diagrama consiste en eliminar los datos figurativos para dar paso a la creación del hecho pictórico. De manera que Deleuze concibe este hecho como el acto de pintar, ya no formas, sino fuerzas que no son visibles, en palabras del autor

El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. Ahora bien, ¿qué es pintar una ancha espalda de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o fuerzas que una espalda ejerce. Es pintar fuerzas, no es pintar formas. El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza (2007: 69)

Precisamente, lo visible corresponde a los datos figurativos o figuración, aquello que debe ser destruido por el diagrama, lugar donde están contenidas las fuerzas que permiten la creación del hecho pictórico, esto es, figuras estéticas, bloques de sensación y flujos. La manera que tiene Bacon de enfrentarse a estos clichés es por medio de marcas al azar en el diagrama, trazos diagramáticos que limpian el cuadro. Estos trazos involuntarios dibujados en el diagrama, le ofrecen a Bacon distintas posibilidades de hechos pictóricos, como lo da a entender en las entrevistas concedidas a Sylvester, en un retrato pintar la boca sobre el diagrama permite diversas posibilidades para ocupar diferentes partes en el rostro (2009: 51).

Bacon considera el azar y el accidente como uno de los aspectos más fértiles en su obra, al permitirle una apertura a nuevas posibilidades a través de la realización de trazos instintivos en sus cuadros, trazos realizados con independencia de la razón. El accidente proporciona, por un lado, pinceladas más reales, en comparación con las imágenes que sólo buscan representar formas, es así que busca captar la esencia de las cosas; por otro, resulta una implicación emocional en la que el pintor se ve afectado por las apariencias de los objetos o sujetos que retrata. Por medio del accidente se captan las fuerzas que actúan en el cuadro, y, por tanto, la sensación, comprendida como el origen de la pintura, la que, a su vez, la mantiene y transmite. La pintura instintiva propuesta por Bacon se concibe en términos de accidente, de azar, en tanto se dirige directamente al sistema nervioso, algo que no ocurriría en los procesos artísticos tradicionales. Bacon identifica tres maneras por las cuales se producen los accidentes en la pintura: embadurnando con trapo o pincel el cuadro realizado; tachando la forma por medio de pinceladas involuntarias, y pintando sin pensar en lo que se hace (Ibid: 48).

Ahora bien, Deleuze identifica tres elementos pictóricos fundamentales en la obra de Bacon: los colores planos como estructura material espacializante, la Figura y el contorno, este último entendido como el límite común de la Figura y el color plano. Los elementos pictóricos están determinados por un movimiento doble: el primero, entre la estructura material y la Figura, y el

segundo, entre la Figura y el color plano (2002: 23). En este primer movimiento, la disposición de estos elementos pictóricos es esencial para arrancar o aislar la figura de la figuración o la representación. La figura se encuentra desprovista de movimiento, éste sólo se produce de la estructura material a la figura. El color plano se enrolla alrededor de la figura, encerrándola, aislándola de cualquier espectador. Así, este movimiento, posibilita el surgimiento de la figura, esto es, el cuerpo aislado. En este primer movimiento se identifica la sensación, entendida como el objeto de la pintura. Se establece aquello que, en un diálogo entre Bacon y Cézanne, significa *pintar la sensación*, esto es, registrar el hecho. Lo que Bacon intentaría hacer en sus cuadros, sería, justamente, pintar las sensaciones mismas, directas, inmediatas, las cuales se dirigen al sistema nervioso, sin pasar por el cerebro, razón por la cual cualquier intento de explicación de la imagen queda excluido. En palabras de Deleuze, la sensación “es lo que pasa de un "orden" a otro, de un nivel a otro, de un "dominio" a otro. Por esto la sensación es maestra de las deformaciones, agente de las deformaciones del cuerpo” (2005: 23).

En el segundo movimiento, de la figura al color plano, el cuerpo es fuente de movimiento, busca escapar de sí mismo, de lo que sujeta las partes a un todo. Aquí la figura se encuentra aislada y recorrida por un movimiento que la deforma, contrayéndola o estirándola. Se identifican, entonces, tres tipos de relaciones entre las fuerzas: abyección, contracción, disipación. En la abyección se producen espasmos mediante los cuales el cuerpo busca escaparse por algún órgano, como el grito, en el cuadro de Bacon, donde el cuerpo se escapa por la boca. También sucede que la figura tienda a pasar por el contorno a través de un punto de fuga, disipándose en la estructura material, en los cuadros se reconoce por la presencia de paraguas y lavabos. En el caso de los espejos, presentes en la obra de Bacon, funcionan, no como objetos que reflejan, sino como un espacio opaco donde cuerpo y sombra se alargan, se aplastan, se estiran. La figura, por tanto, se deforma a través de estas fuerzas, figura o cuerpo aislado y deformado que se escapa. En la obra *Figura yacente con aguja hipodérmica*, 1963 (Sylvester 2009: 72), el cuerpo se escapa a través de la jeringuilla que funciona como un punto de fuga, sin embargo, con respecto a este cuadro, Bacon considera que su intención fue clavar la carne en la cama, clavar la imagen en la realidad. Algo distante a una interpretación racional de la obra donde se vería simplemente a alguien inyectándose droga.

En este camino la obra pictórica de Bacon se concibe como el modelo más claro de cómo la pintura se desliga de lo figurativo, aislando la figura de la figuración. Se conciben dos vías para lograr esta ruptura, la primera, el paso de la abstracción hacia la forma pura, vía propia del arte abstracto desde finales del siglo XIX; la segunda, por el aislamiento hacia el figural puro, siendo esta la alternativa elegida por Bacon. Esta segunda vía permite que, mediante el proceso de aislamiento, se impida cualquier intento de identificación de la figura con objetos o con otras figuras, y, por tanto, caer en lo narrativo, ilustrativo o representativo. De modo que la función de la figura no será representar, sino definir un hecho, en el sentido de producir devenires en los que la imagen se deshace. Los cuerpos son atravesados por fuerzas que en su violencia deshacen la figura, producen la defiguración de las formas. Es así que en los cuadros de Bacon se aprecia esta defiguración en los rostros, en el grito, en figuras con posturas extrañas e imposibles, elementos característicos de su obra. Al respecto Bacon dice:

Yo creo que la diferencia está en que una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en qué consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente, al hecho (Ibid: 51).

Las pinturas de Bacon funcionan como un ejemplo claro de lo que Deleuze admite como una manera de captar lo invisible y hacerlo visible. Pintar el horror pertenece a la dimensión figurativa, pintar el grito corresponde al campo del hecho pictórico, es el resultado de un cuerpo visible sobre el cual se ejercen fuerzas invisibles que acontecen en una deformación creadora. Bacon se aparta de la figuración y se muestra a favor de una figura aislada sin historia, sin narración, sin representación. En su obra pictórica se pone de manifiesto la oposición entre lo figural y lo figurativo. Al advertir sobre el peligro que corre el diagrama al ser reducido a un código, negándosele todo su alcance, Deleuze sugiere tener presente, precisamente, la distinción que realiza el filósofo francés Jean-François Lyotard entre esta oposición entre lo figural y lo figurativo.

Siguiendo esta sugerencia de Deleuze, en el texto *Discurso y figura*, Lyotard revela aquello que denomina figurativo:

El término “figurativo” indica la posibilidad de derivar el objeto pictórico a partir de su modelo “real” por una traslación continua. El trazo en el cuadro figurativo es un trazo no-arbitrario. La

figuratividad es pues una propiedad relativa a la relación del objeto plástico con aquello que representa. Desaparece si el cuadro ya no tiene por función la de representar, si es él mismo el objeto. Cobra valor entonces únicamente por la organización del significante, la cual oscila entre dos polos (2014: 292)

En cuanto al concepto de figural, en el apartado titulado *El partido de lo figural*, Lyotard se muestra a favor de un abandono de la capacidad discursiva fundamentada en el significar, en la significación que corresponde a un espacio textual y legible. A cambio de este significar, surge un espacio visible, sensible, en el discurso, a partir de un espesor o diferencia constitutiva de lo visible. Esta diferencia, que se pierde o se deja de lado en la dimensión de la significación, conduciría a lo figural en Lyotard. El autor señala

La situación del arte indica una función de la figura, que no es significada, siendo esta función *en torno a* e incluso *en* el discurso. Esta indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir, una manifestación especial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin verse sacudido; una exterioridad que no puede exteriorizar como significación. El arte está situado en la alteridad, en tanto plasticidad y deseo, extensión curva, frente a la invariabilidad y a la razón, espacio diacrítico. El arte desea la figura, la “belleza” es figural, no ligada, rítmica. (Ibid:17).

El discurso es el lugar para la comunicación de las ideas, el espacio donde, por un lado, se puede pasar *a* la figura, en el sentido de un discurso que designa un objeto del que se habla, y *por* la figura, de otro lado, en el sentido de una figura que se hace visible en el discurso a través del lenguaje. Lyotard concibe el lenguaje como un medio escindente, en tanto “exterioriza lo sensible enfrentado, el objeto, y es escindido porque interioriza lo figural en lo articulado” (Ibid: 18). Sin embargo, se corre el peligro de un surgimiento de lo figurativo como opacidad discursiva, un tipo de desgarramiento en el que el discurso y el objeto terminan por articularse en la significación.

Tanto en Lyotard como en Deleuze lo visible es fundamental en el análisis de la oposición figurativo-figural. En el análisis de Deleuze pintar es el acto de capturar fuerzas que se ejercen sobre los cuerpos para luego hacerlas visibles, gracias a la deformación que permite, a su vez, la creación de figuras. Esta idea es compartida por Lyotard para quien el ojo o lo visible es también una fuerza. La cual define como una energía capaz de plegarse, hacerse diferencia y producir una obra. De esta manera, las obras pictóricas y los discursos se entienden en términos de vibraciones, deben hacer vibrar. El pintor traza caminos en el cuadro o, como diría Deleuze, traza líneas

diagramáticas, todo en una danza o movimiento, abriendo posibilidades infinitas, variabilidades en el diagrama.

El arte pictórico de la defiguración en Bacon

Las articulaciones de las formas que surgen por azar parecen más orgánicas y parecen funcionar más inevitablemente

Francis Bacon

En este alejamiento de un arte pictórico de la representación, se despliega un camino del figural o de la figura donde adquiere mayor relevancia el concepto de *defiguración*. La pintura no consiste en reproducir lo visible, lo que hace el pintor es deformar las formas, formas sobre las que se ejercen y se captan las fuerzas invisibles. El acto de pintar se constituye, entonces, como el acto de capturar las fuerzas, fuerzas violentas que irrumpen en el cuadro defigurando las formas o los cuerpos. Al ejecutar la pintura de esta manera, se rompe con un proceso pictórico tradicional y se abre el camino a la producción de devenires. Esto se logra mediante el empleo de dos elementos esenciales en la pintura, la línea y el color, que son, justamente, los que hacen sensibles las diferentes fuerzas presentes en el diagrama pictórico. Deleuze afirma:

No hay historias ahí dentro. Cuando hayan alcanzado eso, me parecen que alcanzan lo que el pintor les muestra, es decir, lo que vuelve visible. Ha vuelto visible en este cuadro dos fuerzas invisibles. Y si le hacen falta cuerpos testigos de pie y contorsionados, es porque vuelven visibles estas fuerzas. (2007: 75).

Bacon se inclina por la expresión de sensaciones, instintos y fuerzas violentas que recorren cuerpos. En los cuadros donde pinta cuerpos durmiendo, lo excepcional es la acción de dos fuerzas, la fuerza de aplastamiento que deforma, y la fuerza de descenso como movimiento de la carne. Los cuadros de Bacon son expresión de la carne, sobre la cual actúan fuerzas que provocan su desprendimiento de los huesos y su descenso. La carne, entonces, se convierte en un flujo a través del cual se expresan los bloques de sensaciones, como lo muestra en los cuadros de crucifixiones.

Así, en su amplia obra de crucifixiones, Bacon expresa lo anterior claramente en el tríptico *Crucifixión, 1965* (Ficacci 2010: 64). Este cuadro está conformado por tres lienzos, en los cuales el color naranja de fondo resulta fundamental para captar la atención y capacidad de percepción

del espectador, neutralizando cualquier intento de interpretación racional de la obra, pero dando una especie de prolongación en los tres paneles, donde yacen las figuras en su individualidad. En el lienzo central la carne se desprende de los huesos, deshaciendo, defigurando el cuerpo. Cuerpo que se escapa de ser organismo, de la organización estructural, se da a la fuga a través de la herida, convirtiéndose en un cuerpo sin órganos, en devenir animal.

Deleuze describe a Bacon como el pintor de cabezas y no de rostros. Las cabezas surgen bajo los rostros, siempre que éstos se deshacen y “las deformaciones por las que pasa el cuerpo son también los trazos animales de la cabeza” (Deleuze 2002: 29). El rostro logra la deformación mediante la limpieza, el cepillado y los trazos en el diagrama, a los que Deleuze denomina trazos de animalidad que permiten una desorganización de la estructura espacial del rostro, estirándolo, alargándolo, ubicando sus componentes en otros espacios diferentes a los habituales. Esto se constituye como un paso de lo humano al devenir animal donde transitan intensidades en una variación, una zona de indiscernibilidad entre hombre y animal. El cuerpo se muestra cuando se produce una tensión pictórica entre carne y huesos, en la cual la carne desciende de los huesos, haciéndose independiente de éstos. En Bacon, la cabeza es la línea de fuga por la cual el cuerpo se escapa, un bloque de carne en escala intensiva, que se aparta de los huesos. El hueso, por su parte, es el rostro, rostro que se deshace mediante marcas libres, involuntarias.

A partir de 1960 Bacon muestra mayor interés por los retratos, profundizando en aquello que se considera, tradicionalmente, como lo que da mayor identidad al individuo. De una manera excepcional, Bacon logra obras que niegan la reproducción orgánica de un rostro, que no caen en la simple abstracción, en cambio, hace del cuerpo instintivo un retrato, de la cabeza el lugar de las fuerzas que permite alojar la naturaleza animal e instintiva del ser humano. Una energética que hace surgir la expresión real y natural del ser, pintar rostros implica captar la energía proveniente de éstos. Esto lo expresa en cuadros como *Estudio de autorretrato, 1964* (Ficacci 2010: 95), donde intenta captar esta energía que emana de su interior, para hacerse real en el hecho pictórico.

En este análisis de la lógica de la sensación, Deleuze también destaca un lugar de encuentro esencial entre Bacon y Artaud, en lo que se refiere al alejamiento de la representación y la propuesta de la defiguración. En palabras de Deleuze:

Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la

cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, «atletismo efectivo», grito-soplido; cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real; y la crueldad estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, solamente será la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o la sensación (lo contrario de lo sensacional) (2002: 52) (el subrayado es mío)

De manera que como en Artaud, en la obra pictórica de Bacon los cuerpos dejan de ser organismos, es decir, estructuras fijas organizadas, para expresarse como cuerpos sin órganos, cuerpos intensivos recorridos por niveles de sensación. Así, cuando Bacon realiza procesos en la pintura como la limpieza y el cepillado, lo que hace es deshacer el organismo, defigurar la forma, ubicándola en una zona de indistinguibilidad en la cual, ya no existe una estructura funcional, sino niveles intensivos de sensación presentes en todo el cuadro en forma de vibraciones. La intención de Bacon en sus obras no es pintar lo cruel, el horror o lo monstruoso, porque si lo fuera, sería una simple representación, como bien lo señala Deleuze, lo que se encuentra en sus cuadros es la acción de fuerzas que actúan en un cuerpo, permitiendo que se exprese lo invisible, que se exprese la realidad intensiva del cuerpo a través de la sensación. Así, Bacon pintaba de tal manera que esa realidad intensiva permaneciera en sus cuadros

Me gustaría que mis cuadros tuvieran el aspecto de que un ser humano hubiera pasado entre ellos, como caracol, dejando un rastro de la presencia humana y una huella indeleble de los acontecimientos pasados, al igual que el caracol deja sus babas. (Bacon, citado por Castro 2017: 28:20)

Ahora bien, Deleuze aclara que la defiguración en la obra de Bacon no debe confundirse con transformación o descomposición, en tanto la defiguración, a diferencia de las otras dos, se presenta en el cuerpo y es estática, subordinando el movimiento a las fuerzas que actúan en los cuerpos y haciendo que se muestre la figura en sus posturas más naturales. La propuesta estética que describe Deleuze, a partir de la obra de Bacon, muestra un desprendimiento de las categorías impuestas por la tradición, más bien, le apuesta a una experiencia y una obra pictórica sin sujetos, sin rostros, sin una organización estructural del cuerpo, sin juicios de interpretación. De esta manera

La experiencia estética deleuziana como despliegue de una vitalidad no orgánica que disuelve toda subjetividad y todo juicio como valor trascendente, efectúa un pensamiento artístico que

experimenta las afecciones de las fuerzas heterogéneas involucradas en la obra como una evaluación inmanente de su potencia inactual (Díaz 2014: 4)

En el campo pictórico, en el cual se crean devenires, la sensación, en tanto violenta, elimina cualquier signo de racionalidad, presentando imágenes que se deshacen, se defiguran. No obstante, la defiguración trabajada por Bacon, va más allá de lo corporal, por lo que se puede vincular, también, como aquello que se configura en el campo de lo afectivo, y que es posible identificar también en el cine. Varios cineastas han plasmado en sus obras cinematográficas la influencia recibida por la pintura de Bacon, dando como resultado un cine interesante que rompe con lo clásico y abre la posibilidad al espectador de experimentar este arte de nuevas y diferentes maneras.

III. PENSAMIENTO Y CINE: DEFIGURACIÓN EN LA PROPUESTA CINEMATOGRAFICA DE LYNCH

Deleuze y el arte cinematográfico

(...) no es tanto la pintura lo que me emociona como el que el cuadro abre toda clase de válvulas de sensación dentro de mí que me hacen volver más violentamente a la vida.
Francis Bacon

El tipo de cine que propone Deleuze está determinado por un conjunto de fuerzas que funcionan como flujos en el pensamiento, en la imagen y en el sonido, y que al conectarse dan como resultado la creación de la obra cinematográfica. En el recorrido histórico realizado en *Estudios sobre Cine*, el propósito del autor es mostrar las conexiones existentes entre el pensamiento filosófico y el pensamiento cinematográfico, constituyéndose una nueva forma de relación entre cine y pensamiento, en donde conceptos como el movimiento y el tiempo son importantes al interior de las imágenes. Así, emprende su análisis a partir de la distinción entre imágenes-movimiento (cine clásico) e imágenes-tiempo (cine moderno).

Admite que es en la teoría de Bergson donde encuentra una innovación con respecto a la imagen, que luego será aplicada al cine. Esta novedad consiste en introducir la idea de automovimiento en la imagen, concibiendo un sentido diferente que puede ser aplicado a las nuevas formas del cine. Deleuze afirma

Materia y memoria es un libro único, extraordinario en la propia obra de Bergson. Ya no ubica el movimiento del lado de la duración, sino que, por una parte, plantea una identidad absoluta entre movimiento, materia e imagen y, por otra, descubre un Tiempo que es coexistencia de todos los niveles de duración (de los cuales la materia sería únicamente el nivel más bajo) (1995: 41).

En cuanto a automovimiento de la imagen, Bergson identifica tres formas imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción, siempre en un esquema narrativo donde el tiempo se subordina a la imagen, y en tanto una totalidad, se determina por el montaje. En cuanto a la imagen-tiempo, como autotemporalización de la imagen, los tiempos se mezclan, se solapan. Aquí, el movimiento está subordinado al tiempo, dando como resultado una imagen directa de este. De esta manera, se

da una ruptura que permite la creación de nuevas fuerzas a partir de las cuales se crean imágenes, nuevos signos y nuevas maneras de concebir el tiempo, en donde se experimentan otras relaciones temporales en las obras cinematográficas.

La distinción entre imagen-movimiento (cine clásico) e imagen-tiempo (cine moderno) le permite a Deleuze rastrear las distintas maneras de hacer cine, que van desde la simpleza de lo narrativo hasta la riqueza del arte cinematográfico que apuesta por mostrar en sus películas la ruptura con lo lineal posibilitando el paso, ya no a historias, sino a devenires. De esta manera, para llegar a esta última propuesta, se ocupa de hacer un análisis, no sólo desde Bergson, también desde Eisenstein y Godard, entre otros.

Empieza por señalar que los primeros que se ocuparon en pensar y hacer cine lo concebían como un arte industrial dotado de un movimiento automático que facilita la esencia artística de la imagen. Esta esencia consiste, en palabras de Deleuze, en “producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral” (1987 (b): 209). En la imagen-movimiento la imagen contiene en sí misma el movimiento, a diferencia de la fotografía, la cual es una imagen inmóvil a la que se le puede otorgar movimiento. En esta imagen-movimiento el pensar se entiende como una potencia caracterizada por un choque y un circuito de pensamientos. Sin embargo, Deleuze reconoce que ese tipo de cine se convierte en violencia figurativa de lo representado, se limita a narrar una historia. Surge, entonces, la imagen-tiempo como posibilidad para desplegar nuevas relaciones con el pensamiento, donde se producen movimientos discordantes, devenires. (1995: 51).

En la descripción del cine clásico o cine de la imagen-movimiento, Deleuze recurre a Eisenstein quien a través de un modelo dialéctico, compuesto por tres momentos, revela las relaciones del pensamiento con la imagen-movimiento. El primer momento va de la imagen al pensamiento, esto es, del percepto al concepto. Se realiza por el choque de las imágenes entre sí, entendiendo por choque la comunicación del movimiento en las imágenes⁴. Lo característico de este momento es que la imagen cinematográfica tiene un efecto de choque que fuerza a pensar el todo y a formar conceptos. El pensamiento cinematográfico, según Deleuze, es el resultado de que las armónicas,

⁴ En este punto Deleuze considera que “hay choque de las imágenes entre sí según su dominante, o choque dentro de la imagen misma según sus componentes, e incluso choque de las imágenes según todas sus componentes” (1987 (b): 211).

que componen la imagen visual y sonora, actúen sobre el córtex; se produce así una sensación fisiológica (1987 (b): 212).

El segundo momento corresponde al movimiento del pensamiento a la imagen, esto es, del concepto al afecto. Este segundo momento, inseparable del primero, retoma la “plenitud emocional” o “pasión” del proceso intelectual. Se pasa de un pensamiento del todo presupuesto y oscuro a la manifestación de imágenes agitadas. El resultado es un monólogo interior que, al funcionar mediante figuras, metonimias y metáforas, desarrolla una potencia de representaciones sensoriales y establece los segmentos de un pensamiento colectivo. Así, se pasa del concepto inconsciente a la imagen-materia.

El tercer momento corresponde a la igualdad de la imagen y el concepto. En esta identidad el concepto está en sí en la imagen y la imagen está para sí en el concepto. Este tercer momento se refiere al pensamiento-acción que le apunta a una relación del hombre y el mundo o la Naturaleza. Se produce, entonces, la identidad entre el hombre y el mundo, mediante una relación sensoriomotriz que los hace interactuar.

El pensamiento-acción comprende al cine como un arte de masas y un nuevo pensamiento. Mientras que la Naturaleza pasa a ser la relación objetiva humana, el hombre que tiene una experiencia cinematográfica se concibe como un ser colectivo o autómatas colectivo. El sujeto del cine clásico no es el individuo, sino las masas, la individuación de la masa, y su objeto no es una historia, sino el mundo. Deleuze sintetiza las relaciones entre cine y pensamiento con respecto a la imagen-movimiento de la siguiente manera:

La relación con un todo que no puede sino ser pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la Naturaleza y el pensamiento (Ibid: 218).

De manera que el modelo de la imagen-movimiento, compuesto por imagen-percepción, imagen-afcción, imagen-acción, remite a una descripción o narración de los objetos, la cual está determinada por un tiempo cronológico lineal en función del esquema sensoriomotor. Sin embargo, este modelo entra en una crisis que lo lleva a la violencia de la simple representación y a una renuncia del pensamiento. Esta crisis se produce debido a dos razones. La primera, denominada *mediocridad de los productos*, consiste en que el cine, al convertirse en arte industrial,

se interesa por la cantidad y no por su calidad y finalidad. La segunda razón recae en un *fascismo de la producción* en el que el cine se pone al servicio de la organización de guerra, la propaganda y la manipulación del Estado. Frente a esto, el autor reconoce en el planteamiento de Artaud la vía para superar estos problemas y trazar una nueva concepción de pensamiento en el cine moderno, cimentada en la denominada “impotencia de pensamiento” (Ibid: 222).

Artaud empieza por señalar dos tipos de cine que se deben evitar, el cine experimental abstracto y el cine figurativo comercial propio de Hollywood, pues desconocen aquello que es esencial en el cine, *el choque que como producto de la imagen hace surgir el pensamiento*. En esta relación entre imagen y pensamiento, la imagen tiene por objeto al pensamiento y éste, a su vez, nos devuelve a la imagen. Aquí, Deleuze establece los puntos de encuentro entre Eisenstein y Artaud: el momento 1 de la imagen al pensamiento, en el que el choque genera pensamiento dentro del pensamiento; y el momento 2 del pensamiento a la imagen, caracterizado por un monólogo interior capaz de volver a producir el choque. La diferencia entre estos dos modelos está en que aquello que el cine revela ya no es la potencia del pensamiento, sino su *impotencia*. Deleuze distingue, entonces, dos modelos distintos del pensamiento, el primero, el de la imagen-movimiento caracterizado por una potencia física del pensamiento. El segundo, el modelo de pensamiento propio del nuevo autómatas espiritual, en el cual se produce un choque, gracias al cual nace el pensamiento que, a diferencia del encadenamiento de ideas, quedaría petrificado, dislocado, pero siempre por venir. En palabras de Deleuze

El autómatas espiritual o mental ya no se define por la posibilidad lógica de un pensamiento que deduciría formalmente sus ideas unas de otras. Pero tampoco por la potencia física de un pensamiento que montaríamos en circuito con la imagen automática. El autómatas espiritual ha pasado a ser la Momia, esa instancia desmontada, paralizada, petrificada, congelada, que prueba «la imposibilidad de pensar que es el pensamiento» (Ibid: 223).

Artaud se aleja de la idea de un cine del todo o de una totalización de las imágenes y se inclina por una fisura, una fuerza disociadora del pensamiento. En el cine ya no se trata de articular un monólogo interior en el que se encadenan las imágenes, sino, precisamente, se trata de desencadenarlas. Impotencia para pensar el todo y para pensarse a sí mismo.

Esta nueva forma de concebir el pensamiento, propia del cine moderno, se debe a la ruptura sensoriomotriz. Esta ruptura, que es también la ruptura del hombre con el mundo, convierte al

hombre, al autómatas espiritual, en una especie de vidente en un mundo intolerable, donde el pensamiento se petrifica, se vuelve impotente, no puede pensar al mundo ni pensarse a sí mismo, se siente entonces atrapado. Deleuze se pregunta por la salida que le queda al autómatas, que no es otra que *crear*. La creencia del vínculo del hombre con el mundo, de la vida, como lo impensable que sólo puede ser pensado. La imposibilidad del pensamiento, dice Deleuze, es lo que permite creer en la vida y establecer la identidad de esta y el pensamiento (Ibid: 227).

La imposibilidad de pensar está relacionada también con un afuera en la imagen. En el lugar del modelo sensoriomotor con su encadenamiento de imágenes, figuras y metáforas en el cine, Deleuze pone la profundidad del campo como nueva vía para hacer del film un efecto mental de teorema y no una simple asociación de imágenes. El autor se refiere a esta vía teorematizada citando a Astruc

la cámara-estilográfica renuncia a la metáfora y a la metonimia de montaje, escribe con movimientos de aparato, picados, contrapicados, vistas de espaldas, opera una construcción (*Le rideau cramoisi*). Ya no hay lugar para la metáfora y ni siquiera hay metonimia porque la necesidad propia de las relaciones de pensamiento en la imagen ha reemplazado a la contigüidad de las relaciones de imágenes (campo-contracampo) (Ibid: 232).

El afuera no conduce a un saber, sino que, más bien, sitúa lo impensado, aquello que se escapa al pensar, en el pensamiento mismo, exonerándolo de toda interioridad del saber. La exterioridad de la creencia es aquello que guía al pensamiento, que rompe con la sucesión o encadenamiento causal y cronológico, con el todo.

En el cine moderno se dice «el todo es el afuera» y en el cine clásico se decía «el todo era lo abierto». Lo *abierto* se identifica con la representación indirecta del tiempo, de manera que donde hay movimiento hay un todo abierto que cambia en el tiempo. Totalización siempre abierta. El *afuera*, por su parte, rechaza todo intento de asociación de imágenes, remitiéndose a un *intersticio*⁵ entre ellas (en la imagen visual, en la sonora, entre la sonora y la visual). Este método, utilizado por Godard, favorece la diferenciación, en vez de la asociación. Dada una imagen, se elige una segunda que induzca una tercera o nueva imagen, estableciendo una diferencia potencial. En el cine clásico estos cortes eran racionales, en tanto formaban parte de alguno de los conjuntos que

⁵ Con respecto al término intersticio, Deleuze lo describe como “un espaciado que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él” (240).

separaba. En cambio, en el cine moderno el corte es irracional, un intersticio. Así, en el cine que toma el todo como representación indirecta del tiempo, se produce una conciliación entre lo continuo y lo discontinuo, basado en puntos racionales y relaciones conmensurables. En el cine moderno se produce un modelo alternativo a este, en el que ya no se concibe el todo, sino una potencia del afuera en donde el intersticio es la manifestación directa del tiempo, basada en puntos irracionales y relaciones no cronológicas. Desaparece la continuidad entre una imagen y otra. En este sentido se habla de la imagen-tiempo. Ya no hay unidad, sino una visión indirecta libre que va de unos a otros y que favorece la alteridad y la diversidad.

En *Estudios sobre cine* y en *Conversaciones 1972-1990*, Deleuze identifica este paso de imagen-movimiento a imagen-tiempo con el neorrealismo, momento en el cual la imagen-acción debe enfrentar dificultades que sobrepasan la acción misma, rompiendo el vínculo sensomotor y, a su vez, posibilitando la instauración de otro tipo de situaciones o imágenes, las denominadas ópticas y sonoras puras. En este tipo de cine se plantean situaciones para las cuales las reacciones son rebasadas y exigen otras maneras o posibilidades de ser expresadas, cambiando la naturaleza de la acción, la percepción y la afección. Las imágenes ópticas y sonoras puras remiten a una manera diferente de tratar la imagen, en la cual ésta entra en conexión con el tiempo, expresándolo, a través de lo visible y lo audible. Las fuerzas invisibles que constituyen la pintura y la música se hacen visibles y audibles en el cine. Con respecto a los opsignos y sonsignos, en los cuales se reconoce una trascendencia del movimiento como imagen sensomotora, Deleuze señala

La imagen-movimiento no ha desaparecido, pero ya no existe más que como la primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensiones. No nos referimos a las dimensiones del espacio, pues la imagen puede ser plana, carecer de profundidad y cobrar con ello tantas más dimensiones o potencias que exceden el espacio. Podemos indicar rápidamente tres de estas potencias crecientes. Primero, mientras que la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores sólo estaban en relación con una imagen indirecta «del» tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus opsignos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje (1987 (b): 38)

Ahora bien, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, en tanto potencias de la imagen, manifiestan la realidad de manera distinta. La primera expresa lo actual y la segunda expresa lo

virtual. No obstante, las imágenes entran en una relación constante, la imagen actual al romper con la estructura sensoriomotora puede entrar en contacto con la imagen virtual, ya no en una continuidad, sino en un circuito en donde se desdibuja la diferencia real-imaginario. A esta relación la denomina Deleuze imagen-cristal, lo actual y lo virtual se cristalizan poniendo de manifiesto una imagen-tiempo directa, y, con ésta, la posibilidad de crear tiempos y espacios paralelos. El tiempo ya no es lineal, es un tiempo del acontecimiento, un tiempo intensivo que se expresa en un aparato cinematográfico que desencadena todo un devenir, abriendo paso a pensamientos, y, también, a percepciones y afectos que ponen en tela de juicio cualquier intento de racionalidad narrativa.

El cine está determinado por fuerzas que funcionan como flujos de imágenes, sonidos y pensamientos que se ensamblan en un tiempo discontinuo, haciendo posible la creación de devenires que acontecen en un plano. Este plano es descrito por Deleuze, en sus textos sobre cine, como un “conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espaciotiempo” (Ibid: 94).

Aunque Deleuze no se refiere en sus textos a la obra cinematográfica de David Lynch, se puede situar a este cineasta norteamericano contemporáneo dentro de esta tendencia del cine moderno, dentro de esta propuesta de una imagen-cine que se realiza como imagen-cristal. Sus películas se inscriben en una propuesta cargada de fuerza visual y sonora, de imágenes que fluyen, de acontecimientos que marcan la entrada a otros mundos o dimensiones. Cada película de Lynch busca una experiencia y una construcción propia del espectador a partir de fuerzas, intensidades y devenires que se suceden, se solapan en un plano. No obstante, muchos espectadores y críticos de cine han considerado que es una propuesta compleja, y critican el hecho de que este tipo de cine rompa con la linealidad en la narración. Esto conlleva a un desconocimiento del verdadero significado de sus películas y de los elementos de los que se vale el cineasta para conformar su obra cinematográfica. Elementos provenientes del campo de las artes, en especial de la pintura.

Deleuze y Bacon en la propuesta cinematográfica de Lynch

Veo habitaciones llenas de cuadros; simplemente se suceden como
diapositivas
Francis Bacon

Los seres humanos son como pequeñas fábricas. Elaboran un sin fin de pequeños productos. La idea de algo que crece dentro, todos esos fluidos, el tiempo y los cambios, y la química que de algún modo captura la vida y luego sale al existir y se convierte en otra cosa [...] es increíble
David Lynch

El cine moderno, desde la perspectiva de Deleuze, se desliga de la narración clásica y de la estructura orgánica espacio-temporal, lo que lleva a nuevas posibilidades de pensar y sentir, y, por tanto, a una explosión de afectos y perceptos, algo que el filósofo ya había rastreado en la obra pictórica de Bacon. La pintura de Bacon tiene un carácter no narrativo, no ilustrativo, en su lugar, cada cuadro es un despliegue de sensaciones, instintos y fuerzas que emergen con violencia. De allí se desprenden elementos que son propios de la obra de Francis Bacon, pero que sirven para trazar un vínculo entre la imagen pictórica y la imagen cine con las películas del director norteamericano David Lynch.

Bacon, por su parte, en una de las entrevistas dadas, reconoce que habría podido hacer una película con todas las imágenes presentes y que aún no había utilizado, pero habría sido complicado, en tanto no encontraría la imagen que quisiera construir pintando, aquella imagen capaz de abrir válvulas de sensación y mostrar una realidad violentamente instintiva. Sin embargo, reconoce estar influenciado de alguna manera por el cine

He visto también muchísimo cine. Influyeron en mí, estoy seguro, cuando era mucho más joven, las películas de Einsestein, y luego después me influyeron también mucho las películas de Buñuel, sobre todo las primeras, porque creo que también tenía una notable precisión de imaginiería. No podría decir cómo me afectaron directamente, pero desde luego han influido en toda mi actitud hacia las cosas visuales... mostrando la agudeza de la imagen visual que has conseguido hacer (Sylvester 2009: 164)

Lynch rompe con la idea de un cine como arte industrial orientado a, lo que llama Deleuze, la mediocridad cuantitativa de los productos, para inscribirse en un modo de hacer cine libre de continuidad y racionalidad. Lynch descubre instancias que conducen al pensamiento y que llevan a concebir de una manera distinta lo espacio-temporal, realizando un cine de fisuras o intersticios. Lo que prevalecen son estructuras narrativas discontinuas, simultáneas, fragmentadas, propias de la visión deleuziana de la imagen-tiempo. Todo un universo pictórico y cinematográfico que

propone maneras diferentes de concebir, pensar y percibir el arte, así se lo describe en el artículo *Imágenes Fractales. Aproximaciones al cine de David Lynch*:

El cine de David Lynch juega con nuestros hábitos perceptivos, transgrediéndolos. Al mismo tiempo, desencadena un efecto que disloca también los hábitos de pensamiento al poner en cuestión el sentido común, la forma en que éste construye, interpreta y configura el mundo. De esta manera, dislocamiento y transgresión operan como desautomatizadores de la percepción y del pensamiento. (Rangel 2015: 15)

Este cine, al igual que sucede en la pintura de Bacon, está compuesto de cortes, de secuencias irracionales que quiebran la unidad significativa y que se imponen como rupturas. El espectador tiene plena libertad para hacer su propia interpretación de la película, para moverse con los personajes y con las diferentes situaciones.

Lynch, además de considerar a Bacon como uno de sus pintores favoritos, también reconoce la gran influencia que ha tenido su obra en el campo visual de sus películas, en especial, a partir del manejo que Bacon le da a la defiguración en sus cuadros, pero que no se queda tan sólo en lo visual, sino que trasciende este aspecto hasta abarcar las inquietantes relaciones que se tejen entre los personajes y la fina línea entre la realidad y el sueño, que atraviesa sus películas. Este pintor en tanto creador, es capaz de conectar lo filosófico y lo artístico a través de su concepción de defiguración como propuesta creativa, la instauración de un plano y el ser de sensación que es la obra de arte en sí.

En la conexión entre filosofía, pintura y cine, un rasgo interesante a tener en cuenta es la faceta de Lynch como artista, pues desde antes de dedicarse al cine ya había incursionado en la pintura, cultivando su deseo de dotar de movimiento, sonido y música a sus propios cuadros. En palabras del cineasta:

La razón de hacer mi primer film fue dotar de movimiento a mis pinturas, reinterpretando mis sentimientos. Cuando contemplaba los cuadros hechos en la escuela, oía una especie de sonido en la cabeza. Quería recobrar ese sonido y dotar de movimiento lo inmóvil en la tela. Hacer películas es como ver mis cuadros en movimiento, con sonido y música (Casas 2007: 106)

Asimismo, Lynch reta a la percepción, no sólo haciendo desaparecer la unidad del espacio y del tiempo, propias de un estilo narrativo clásico, también proponiendo una defiguración que puede ser analizada en lo corporal y lo afectivo que exhiben sus películas. Así, la obra pictórica de Bacon

está presente en la propuesta cinematográfica de Lynch, como en un diálogo constante, a partir de una concepción de la pintura como experimentación y del manejo particular que el pintor le da a la figura, por lo que la pintura en Bacon y las películas en Lynch empiezan a concebirse como una creación de la defiguración y como una manera de destapar los niveles más profundos de la sensación.

Lynch crea un cine caracterizado por una conexión entre imagen, sonido, música, pensamiento, acción y figura que funcionan como líneas de fuga para producir en el espectador la idea de entrar en otros mundos o realidades posibles. Cada uno de estos elementos son esenciales en esta propuesta cinematográfica, aportando toda una atmosfera de sensaciones que contribuyen a alimentar el universo lyncheano y, con éste, la defiguración tan presente en sus películas. A propósito del sonido y la importancia que tiene en el primer largometraje que realizó bajo el nombre de *Ereaserhead* (*Cabeza borradora*), el cineasta afirma:

Como es sabido, la película está inmersa en una ambientación sonora ininterrumpida con continuos soplos de calderas, remolinos permanentes, acordes electrónicos de órgano, etc. Su gran originalidad es el empleo de cortes *cut* (brutales e instantáneos) en las partes sonoras, cortes que coinciden a menudo con cambios de plano y que tienen una potencia asombrosa: son como tensores de imágenes, aíslan unos planos de otros al conectarlos y extienden el tiempo del plano en relación con sus dos extremidades, que son los dos cortes que lo encierran. (Chion 2003: 63)

En esta película los diálogos son sustituidos por sonidos que describen un mundo con una atmósfera industrial, fría, oscura, donde aparecen las figuras principales Henry, Mary y el bebé, un mundo que transcurre dentro de un cosmos controlado por un hombre. Ante la presión que ejerce el bebé sobre Henry, éste busca una fisura, una línea de fuga que le permita alcanzar su deseo de liberación, aparece, entonces, la mujer del radiador que lo vincula a otras sensaciones y posibilidades. En Bacon, por su parte, aquello que permite este escape o liberación son los objetos como paraguas, lavabos y espejos. La mujer del radiador, en tanto línea de fuga, es un personaje extraño, hace parte de estos tipos de personajes que aparecen de repente en las películas de Lynch y, parecen a simple vista, no ser tan importantes, pero en realidad marcan un acontecimiento esencial en su imagen cine:

A criaturas como “la mujer del radiador” o “el hombre del planeta” Lynch las llama “abstracciones”, creaciones de la mente de las figuras —ya no personajes— que hacen la vez de

recurso expresivo para señalar la presencia de otro lugar, otra dimensión: la interzona. Estas abstracciones aparecen a lo largo de la obra de Lynch, en la cual, podríamos decir, los universos que crea están poblados por figuras, abstracciones y presencias sonoras (Rangel 2015: 21-22).

En esta película se trazan elementos comunes con la obra pictórica de Bacon, como la escena al inicio donde se ve flotar la cabeza de Henry y se ve un grito que sale de su boca, como lo muestra Bacon en el segundo panel del tríptico *Tres Estudios de cabeza humana, 1953* (Ficacci 2010: 72), el grito que tanto retrató Bacon con la esperanza de lograr un día el mejor cuadro del grito humano, tal como lo expresó en una de las entrevistas dadas (Sylvester, 2009: 32). El sueño que tiene Henry de ver su cabeza convertida en una goma de borrar, un sueño como línea de fuga ante el mundo gris dominado por máquinas industriales. Bacon era el pintor de cabezas, bajo las cuales los rostros se defiguraban, Lynch, por su parte, retrató las cabezas de Henry y el bebé deforme. La imagen de este bebé envuelto, acostado mirando al techo y con la boca entreabierta, se asemeja al tercer panel del tríptico de Bacon *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión, 1944* (Ficacci 2010: 13). Este panel, que muestra una defiguración similar a la del bebé, pero con un grito más profundo, produce la sensación de estar frente a una violencia inhumana, una impresión de violencia.

En Bacon existe una defiguración corporal, en especial, una defiguración del rostro como lo muestra en las pinturas de retratos, en las cuales no le apetece caer en la ilustración convencional, por el contrario, su idea era captar sensaciones y fuerzas aún desconocidas para hacerlas visibles. Cuando se deshace el rostro y la cabeza se convierte en figura y en retrato, se expresa la realidad del ser y su naturaleza instintiva, animal. Esto ocurre también en la película *El hombre Elefante*, el personaje principal Merrick subsiste en una zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal, en un ambiente similar al de *Cabeza borradora*, un mundo gris, opaco de fábricas, una atmósfera violenta reflejada en el blanco y negro en que fue filmada. A Merrick se le trata como un fenómeno de circo, un animal, un paciente con una enfermedad rara y también como un ser humano, en Merrick confluyen y atraviesan distintas fuerzas tensionantes que lo defiguran. Como bien lo señala Rangel,

el cuerpo del hombre elefante es una analogía de la revolución industrial, esto es, tenemos las explosiones de las máquinas en relación analógica con los brotes del cuerpo, los tumores, las protuberancias. Fuerzas maquínicas que desfiguran, desestructuran, deforman y rompen la carne y los huesos; proceso de expansión de la carne, máquina-carne-piel, devenir maquínico del cuerpo que rompe con la organización y la estructura corporal. (2015: 23)

Cabeza Borradora y *El Hombre Elefante* recuerdan las obras de Bacon en las cuales la constante son los tonos oscuros, gris, azul oscuro y negro, como las pinturas *Estudio de Desnudo, 1951* (Ficacci 2010: 37) y *Sin título (Desnudo agachado) 1950-1951* (Ibid). Bacon y Lynch manejan la oscuridad como elemento importante para lograr la defiguración. En *El hombre Elefante* se empezó a vislumbrar que la defiguración cinematográfica de Lynch va más allá de la defiguración corporal, característica de Bacon. En Lynch la defiguración trasciende al terreno de la personalidad de los personajes, afectando sus acciones, afectos y emociones.

Esto se hace evidente en *Blue Velvet (Terciopelo azul)*, película que contrasta dos ambientes diferentes, un paisaje claro y armónico, en medio del cual Jeffrey encuentra una oreja en el césped, elemento fisura, línea de fuga a través de la cual se desencadenan una serie de acontecimientos. En esta escena Lynch se propone revelar aquello que permanece bajo la superficie. Jeffrey se encuentra en medio de dos dimensiones, un ambiente oscuro que se desenvuelve en la noche, en la música y en el encuentro con Dorothy, cantante en un club nocturno; y Sandy que representa el mundo idílico, aunque para Jeffrey sea más fuerte e interesante el misterioso deseo por Dorothy. Imagen cristal que conduce a dos mundos paralelos, capas que se superponen, se intercambian, una mezcla de sueño y realidad donde intervienen pensamientos, sensaciones, sueños y deseos que se convierten en figuras que se concretan en los personajes. Incluso, el mismo título de la película, terciopelo azul, refiere la importancia de las sensaciones que despierta y que recorre todo el film, Lynch señala que “las personas siempre aprecian las distintas texturas” (Rodley 2017: 158).

De esta manera, Dorothy, vive una vida intensa y turbia, desea la claridad que representa Jeffrey, pero es incapaz de renunciar a la oscuridad de Frank, con quien sostiene una relación violenta, enfermiza, dependiente. Frank representa la defiguración afectiva, un hombre de apariencia ruda pero cuando deviene animal, sus instintos se vuelven dóciles, surge esa fuerza invisible, desconocida en él. Frank siempre está en tensión, entre las fuerzas que lo conforman, que lo atraviesan, que deshacen su apariencia para convertirse en figura. El deseo de Dorothy se mueve entre continuar con Frank y, también, llevar a Jeffrey a su mundo, deseo de superponer las realidades para crear nuevas posibilidades de sentir. Dorothy misma es una maraña de fuerzas que actúan en ella, “cuando más se convierte en una víctima para *no* suscitar una sexualidad, más *lo hace*” (Rodley 2017, 149).

En *Wild Heart (Corazón Salvaje)* Lynch sigue la línea de *Blue Velvet*, un mundo fantástico de hadas y un mundo real con una historia de amor particular. El Frank de esta película, es Bobby Perú, un personaje facialmente defigurado, lo cual se evidencia en sus dientes dañados y en los gestos lascivos; también, afectivamente oscuro. Una de las escenas más impactantes que muestran el nivel de conexión al que llegan dos de los personajes o figuras, estableciendo una relación entre lo imposible y lo posible, es cuando Bobby Perú toca en la puerta del cuarto donde está Lula y ella abre la puerta. Acontecimiento que, en ese punto de la película, en una narración tradicional, no pasaría, pero que Lynch permitió en el gesto inocente de la atractiva Lula, que al abrir la puerta da paso a la supuesta imposibilidad, a la cualidad deformadora que destruye lo aparente, a la fuerza que sobre ella posibilita la defiguration de sus afectos y acciones. Esta imagen de Lula encuentra similitud con la pintura de Bacon *Tres estudios de Isabel Rawsthorne, 1967* (Ibid: 77).

Bobby intenta cerciorarse que Lula se encuentra sola en la habitación, por lo cual se entiende que su intención es abusar de ella. Lula representa el deseo en ese momento, por su apariencia, su manera de vestir, su manera de hablar y sus gestos. Bobby se da cuenta que Lula está embarazada, ante lo cual le aprieta el cuello y le ordena que le pida que la folle. Inesperadamente, ante la escena violenta, la impresión es que Lula en el fondo no está atemorizada, Lula se excita ante ese hombre horroroso y oscuro. Fuerzas en tensión que hacen posible lo invisible en la imagen, defigurando lo afectivamente imposible.

Las fuerzas, elemento importante en la propuesta de Deleuze y en la obra pictórica de Bacon, están muy presentes en las películas de Lynch. Esas fuerzas lyncheanas defiguran imágenes, rostros, deseos, diálogos, acciones, dándole intensidad y potencia a las escenas, sacando, también, al espectador de una lógica racional. Un elemento que simboliza la importancia de las fuerzas invisibles, violentas y, aparentemente, inexplicables, característico en las películas de Lynch es el fallo en la electricidad. Lynch lo describe de la siguiente manera:

No soy científico y no he hablado con especialistas en electricidad, pero es una fuerza. Cuando los electrones recorren un cable, la potencia es extraordinaria. Es asombroso. ¿Cómo llegaron a tener esa forma los enchufes o tomacorrientes? Y las lámparas: puedo sentir que me golpean los electrones. Es como cuando nos encontramos debajo de un tendido eléctrico. Si tuviéramos los ojos vendados y condujéramos por una carretera, muy concentrados, podríamos notar cuándo pasamos bajo el tendido eléctrico. Esa cantidad de electricidad es muy inquietante; ahora se saben estas

cosas. Un tumor aparece en la cabeza. El hecho de que no podamos ver la electricidad no significa que no nos esté dando un golpe. (Rodley 2017: 92)

En la película *Mulholland Drive*, Lynch despliega todo su universo lyncheano. Una característica de la película es la búsqueda de una identidad que no tiene un referente y que quiebra lo lineal, pues el personaje no tiene una historia propia, se encuentra fragmentado, un ejemplo de esto es el de Rita. Ella pierde la memoria e inicia una búsqueda de su identidad. En el transcurrir de la trama va adquiriendo una multiplicidad de identidades, lo que se evidencia cuando al ver una imagen a través del espejo, decide llamarse Rita. En el espejo, como en las pinturas de Bacon, no hay reflejo, la figura escapa, se aísla y se deforma. Más adelante, al verse nuevamente en el espejo, pero ahora con una peluca rubia, adquiere una apariencia distinta, aunque con una imagen similar a la de Betty, defiguración en los personajes. Lo que hace que el interés del espectador ya no sea el personaje mismo, sino aquello que sucede, los acontecimientos que hablan del personaje, el hecho.

Una noche Betty y Rita, casi como imagen doble, visitan el Club Silencio donde el animador sólo se apresta a repetir la frase “No hay banda, no hay orquesta. Todo es una grabación”. Esta escena es quizá la más importante de la película, en tanto muestra, no sólo claves de la trama misma, sino también elementos como el autómatas, la imposibilidad del pensamiento, la metáfora y el límite. Aquí se muestra a Rita como el autómatas o, lo que Deleuze también llama, la Momia, en tanto se deja llevar por la sensación y se vuelve incapaz de alcanzar sus pensamientos, se muestra impotente, sólo puede ver ante ella imágenes contradictorias en el teatro. Actores y músicos entran en escena y se van, fingen tocar instrumentos cuando en realidad sólo hay grabaciones, una mujer aparece para interpretar una canción que tampoco canta en ese momento, sino que también está grabada. La imposibilidad del espectáculo es una forma de presentar la imposibilidad del pensamiento. En el límite de lo impensado se produce el pensamiento. Este límite se evidencia cuando cada uno como espectador debe inventarse otra manera de explicar este espectáculo.

Allí, en el Club Silencio, también aparece la caja azul que constituye una puerta a otro mundo, una ruptura espacio-temporal. Un juego entre lo real y lo onírico. El espectador debe armar las piezas de un rompecabezas en el que se mezcla la realidad y el sueño, el paso del sueño de Diane a la realidad, de esta realidad al sueño y de este nuevamente al mundo real. La caja azul es un pasaje por el que transita Diane de un lugar a otro, un punto de fuga de un tiempo a otro, de la realidad al sueño y del sueño a la realidad. Las imágenes se vuelven intersticios.

Lynch también utiliza en esta película las abstracciones o elementos simbólicos entre lo real y lo irreal, personajes misteriosos que aparecen y luego desaparecen moviendo la trama, produciendo fisuras, bifurcaciones, como el misterio vaquero o la mujer que toca en la puerta de Betty. Tienen la fuerza para abrir otras secuencias o mundos.

Consideraciones finales

Deleuze defiende el vínculo entre el pensar y el sentir, entre filosofía y arte, como elemento esencial para la creación de nuevas formas de concebir imagen y pensamiento. La filosofía no transita sola este camino, la pintura y el cine se constituyen como campos activos que, al entrar en contacto con ésta, configuran otras posibilidades determinadas por la presencia de choques de fuerzas que, extendidos sobre un plano, buscan líneas de fuga. Pintura y cine producen imágenes que se hacen movimiento y tiempo mismo.

En la obra pictórica de Bacon, Deleuze encuentra esta conexión entre las formas de pensamiento. Explora el mundo de Bacon hallando un abandono de la lógica racional y convencional, descubriendo la fuerza de las sensaciones que estimulan el acto de pintar. Las pinturas de Bacon, entonces, adquieren movimiento propio, crean un tiempo propio, irrumpen con violencia en nuestra percepción. De esta manera, se adentran en el cine de Lynch, haciendo de la defiguración un punto de encuentro. Sin embargo, el cineasta va más allá, logra trascender lo pictórico al enriquecer su propuesta cinematográfica con elementos creados por él mismo, como pinturas y fotografías que vincula con planos de sus películas.

Defigurar es mostrar las fuerzas invisibles que nos habitan, exteriorizar la potencia de las sensaciones y los pensamientos, pensar lo que consideramos impensado, hacer posible lo que creemos imposible, para así dar paso a nuevas posibilidades. El cine de Lynch se inscribe en este sentido de defiguración, bien lo describe Quim Casas al considerar el trabajo del cineasta como una *transgresión de la normalidad*, una transgresión de aquello que concebimos como tradicional, de la linealidad narrativa, para expresar formas diferentes de crear, de hacer arte. En este sentido la defiguración permite apreciar un ángulo diferente de la condición humana.

Asimismo, siguiendo la propuesta de Bacon de la importancia de lo intuitivo en el arte, Lynch le apuesta a las historias que dependen de la comprensión intuitiva. Esta manera de construir sus películas se relaciona con la manera de crear un mundo propio para cada una, en el cual saca a la luz, deja ver lo que hasta ese momento era invisible. Esta creación cinematográfica se inclina por atrapar o capturar accidentes, ideas, sensaciones y sonidos que permiten la construcción y evolución del universo propio en el que se constituye cada película.

Bibliografía:

- Casas, Quim (2007). *David Lynch*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Chion, Michel (2003). *David Lynch*. Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles (2011). *Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- _____ (2008). *Clase III. La distinción ética de los existentes. Potencia y afecto*, en: *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- _____ (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, traducción de José Luis Pardo.
- _____ (1978). *Curso sobre Spinoza*. Edición electrónica de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/17-pdf/gilles-deleuze-curso-sobre-spinoza/>.
- _____ (2002). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, traducción de Isidro Herrera.
- _____ (1987) (a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1 (a)*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1987) (b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 (b)*. Barcelona: Paidós, traducción de Irene Agoff.
- _____ (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, traducción de Equipo Editorial Cactus.
- _____ (1981). *Spinoza: Filosofía práctica*. Tusquets Editores, traducción de Antonio Escotado.
- _____ y Guattari, Felix (1993). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama, traducción de Thomas Kauf.
- Díaz, Santiago (2014). *Arte y pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Fedro, Revista de Éstetica y Teoría de las Artes. Número 13. Edición electrónica de: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n13/diaz.pdf>

- Etchegaray, Ricardo (2015). Deleuze y el pensamiento de la sensación. Nuevo pensamiento Revista de Filosofía, Volumen V, número 5, año 5. Tomado de <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>
- Ficacci, Luigi (2010). *Francis Bacon 1909 – 1992 Adentrándose bajo la superficie de las cosas*. Madrid: TASCHEM.
- Keska, Monika (2009). *Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine*. En El arte del siglo XX. Tomado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/26keska.pdf>
- Lyotard, Jean-François (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, traducción de Isaac Dentrambasaguas y Román Antopolsky.
- Rangel, Sonia (2015). *Imágenes fractales. Aproximaciones al cine de David Lynch*. En: Ensayo Imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda. México D.F, Editorial Itaca.
- Rodley, Chris (2017). *Lynch por Lynch*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Traducción de Elena Arguedas González.
- Sylvester, David (2009). *La brutalidad de los hechos: entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, traducción de José Manuel Álvarez Flórez.

Filmografía

- Lynch, David. *Cabeza borradora*. USA, 1977.
- _____. *El hombre elefante*. USA, 1980.
- _____. *Terciopelo azul*. USA, 1986.
- _____. *Corazón salvaje*. USA, 1990.
- _____. *Mulholland Drive*. Francia / USA, 2001.

Video Conferencia

- Castro, Fernando (2017). *Fernando Castro desgarró a Francis Bacon*. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GhkHFDF6cMU>