

La desfiguración en las narrativas de la corporeidad entre Blanchot y Bacon

*Pedro Antonio Agudelo Rendón**

“Inmóvil contra la pared, el cuerpo confundido con el puro vacío, los muslos y el vientre unidos a una nada sin sexo y sin órgano, las manos estrechando convulsivamente una ausencia de manos, el rostro bebiendo lo que no era ni aliento ni boca, se había transformado en otro cuerpo cuya vida, penuria, indigencia suprema, la había convertido lentamente en la totalidad de aquello en que ella no podía convertirse. Allí donde estaba su cuerpo, su cabeza durmiente, allí estaba también ella, cuerpo sin cabeza, cabeza sin cuerpo, cuerpo miserable” (Blanchot, 1982:50).

Resumen

El texto presenta una mirada sobre la novela *Thomas el oscuro* de Maurice Blanchot a partir de una semiología de la autoimplicación, para lo cual se considera que el texto se deja leer desde su propia arquitectura y desde la sensación que produce a partir de la emergencia de la escritura en cuanto tal. En este sentido, muestra, además, cómo hay una relación entre la obra del escritor francés y las pinturas de Francis Bacon, de las cuales se toman dos autorretratos en los que se hace clara una

* Pedro Antonio Agudelo Rendón. Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana, de la Universidad de Antioquia, donde actualmente es docente. Especialista en Hermenéutica literaria de la Universidad EAFIT, y aspirante a Magister en Estudios Humanísticos en la misma universidad. Es estudiante de la Maestría en Historia del arte de la Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación Somos Palabra: formación y contextos. Contacto: mundoalreves1@gmail.com

mirada del cuerpo como Figura. Esta mirada del cuerpo orienta la línea de sentido tanto en la obra pictórica de Bacon, como en la novela de Blanchot.

Palabras clave

Afecto, arte, arte contemporáneo, cuerpo, Figura, imagen pictórica, modernidad, percepto, pliegue, postmodernidad, semiología de la autoimplicación, sensación, seres de sensación.

Abstract

This paper takes a look at the novel “Thomas the Obscure” written by Maurice Blanchot from a semiology of selfimplication. Regarding this point of view, it is considered that the text can be read from its own architecture and from the feeling that is produced out of the emergence of writing itself. In this sense, this paper also shows in what way there is a relationship between the work of the French writer and the paintings of Francis Bacon, from which two self-portraits are taken to clear up the body as Figure. This look at the body guides the meaning line both in the collection of Bacon’s pictorial work and Blanchot’s novel.

Key words

Affection, art, contemporary art, body figure, pictorial image, modernity, percept, fold, postmodernity, semiology of selfimplication, feeling, feeling beings.

1. Contemporaneidad: caída en abismo

El arte contemporáneo, en su habitual desmoronamiento del ser, es pregunta por el ser del lenguaje, pero también por el ser de la experiencia. Arte de la fragmentación, del cuerpo que es carne, de la pregunta por un yo que se desvanece, bien en el espacio de lo neutro, bien en la superficialidad de la carne, de la piel, del cuerpo. Arte, también, de las cosas que no son arte: arte de la cotidianidad, de lo que es fin del arte en tanto muerte del hombre después de la muerte de dios, antes de la muerte del arte. Después de tantas muertes no queda sino la vida para la obra, vida que es comunión con el espectador, con la existencia misma gracias a la muerte. En esto, no queda más que una mirada sobre un rostro que es aliento vital, y que es muerte de nada. Se trata del rostro de la obra de arte, de la obra que se desobra, que viene con su lento caminar sobre lo mismo que la hace desandar, caminar. Se trata, sí, de la obra como obra de lo inmensamente humano.

En el arte contemporáneo, desde que Duchamp sugiere –dice- que el artista transfiere en su acto creativo sus sentimientos primitivos al material, la obra de arte se presenta como un autoencuentro, una experiencia de encuentro consigo misma, de re-ordenamiento del sí y para sí.

El estudio se convierte en la clínica en la que el artista busca su autocuración, aunque todo lo que quizá consiga sea una autoexpresión: un autorreflejo (¿un autorretrato?) Bajo un disfraz artístico (Kuspit, 2006:22).

El autorretrato es fingimiento y máscara, nada más que fingimiento. El artista le da vida al material muerto, a la muerte misma. El autorretrato es la curación. Es fuga de lo indecible. El autorretrato para el pintor –para Bacon, por ejemplo-, es un diario pictórico, un diario de la constante y permanente deformación de sí, la curación caósmica del azar, de la vida y de la muerte. Según Deleuze, el artista es su propio médico, su propia cura, su propio analista. El artista no necesita cura, ni médico, ni analista. Y si el arte es peligroso para el político, lo es porque éste tiene deformaciones que vienen de adentro hacia afuera, y no de afuera hacia adentro, de la carne al azar, como en el pintor –por ejemplo, en Bacon–.

El pintor deviene como los personajes de Blanchot, como Thomas deviene felino de la noche, y noche y mar al mismo tiempo. El cuerpo se retuerce o se deforma, y en esto Blanchot y Bacon lo saben desde el lenguaje mismo del arte. Devenir no es, en el sentido deleuziano, alcanzar una forma o ser una forma,

sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o indiferenciación tal que ya no queda distinguirse de *una* mujer o de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población (Deleuze, 1996:12).

De ahí que el pintor no devenga pintura, ni el objeto de su obra sea la pregunta por ésta, aunque en el arte abstracto la pregunta pintura se haga pictórica. Así, Bacon en su retrato deviene Bacon, tanto por aquello que lo hace ser él, como por aquello que lo diferencia, que es distorsión. En su obra, el artista se fragmenta para ser otro distinto de lo que es como ser humano, y en este sentido el artista muere para su obra.

Este es, quizá, el punto de encuentro entre el pintor y el escritor. En la pintura contemporánea, la pintura misma se hace difusa. No se trata de las cosas que se rompen, sino de las cosas que se fugan, que se hacen otras. En la

literatura, por su lado, se trata de ese material, de esa “re-configuración” de signos que están en la sociedad (Foucault, 1996), de ese murmullo incesante:

El interés de la literatura contemporánea radica en su proyección de un lenguaje aparentemente exacto pero ralmente difuso. Un lenguaje al parecer sin antecedentes, ni transformaciones y a la vez sin garantías. Lo que con él se dice puede significar algo o no significar nada; la tarea del lector es entonces decidir qué hacer con un lenguaje absolutamente ambiguo. Se quedará pasivo y se dejará aniquilar, o bien reaccionará, decidirá terminar con la ansiedad pasiva y terminar a otra cosa, más allá de la historia narrada, más allá de la técnica de escritura, hacia una especie de transe verbal o no verbal, de luz o de oscuridad, poco importa, en todo caso de principio aunque imperfecto.

La literatura contemporánea propone entonces nuevas modalidades de narración, que hacen del lector un lector-actor participando en la obra como poeta, como individuo, como desintegración de la escritura, o como transformación de la escritura en movimiento o ritmo, elementos primordiales para hacer de la literatura un trabajo de creación continuamente cambiante, una literatura ocupada en negarse y al mismo tiempo en renovarse. Dichas modalidades de narración sustraen el apoyo tradicional de la lectura fundado en la subordinación a una estructura de personaje, lugar, tiempo y acción, es decir aquello que hasta el momento había representado para nosotros el conocimiento del mundo (Pulido, 1997:82).

La contemporaneidad trae consigo, entonces, una nueva manera de ver el mundo, una pregunta por el otro –también por el sí mismo–, una pregunta por la técnica y la ciencia, una pregunta por la existencia, una pregunta por el personaje, una pregunta por la pregunta, una respuesta absurda, una nueva narratividad. Sólo la crisis de lo otro, del sujeto en tanto ser que hace porque piensa y no que piensa porque habla, trae consigo una nueva manera de contar y contarse. Se trata, por supuesto, de la narrativa de lo complejo, del eterno retorno del otro. Tanto en la pintura como en la literatura contemporánea, la pregunta por el otro se hace eco de la pregunta por el arte, por su lugar, por su función, por lo que es o no es, por la cotidianidad como un tejido que es inaprensible, que se escapa, que es cotidiana porque no se deja aprehender¹. De esta suerte, la existencia humana oscila “entre la necesidad de representar

1 En “El diálogo inconcluso” Blanchot dice: “Cuando vivo lo cotidiano, es el hombre cualquiera quien lo vive, y el hombre cualquiera no es propiamente dicho yo ni propiamente dicho el otro, no es ni el uno ni el otro, y es ambos en su presencia intercambiable, su irreciprocidad anulada, sin que, por eso, haya aquí un “Yo” y un *alter ego* que pueden dar lugar a un *reconocimiento dialéctico*” (Blanchot, 1996:393).

y generar sentido a través del lenguaje y la necesidad de demostrar lo equívoco de dicha representación” (Pulido, 1997:85). Surge un intento, como dice Pulido, de una reconstrucción continua que da origen al pensamiento del hombre moderno. Cabe agregar que se va más allá de este intento hasta llegar al abordaje de la pregunta por el ser del lenguaje, de la casa heideggeriana pero sin Heidegger, de una pregunta que se funda en sí misma, como pregunta de la autoimplicación. El lenguaje, el mismo que “ha creado sistemas, normas, leyes, credos, obras literarias, etc.” (Pulido, 1997:85), ha hecho de sí mismo una obra de arte, y siendo, a tal punto, obra de arte, es también reencuentro del ser del hombre con su propio lenguaje.

El arte es un juego de autorreferenciación, de autocuración, de expulsión del huevo uterino. Según Deleuze y Guattari

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*), piedra, lienzo, color químico, etc. (Deleuze y Guattari, 1994:164).

La obra de arte conserva un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y de afectos. No conserva la percepción, pues los perceptos son independientes del estado de quienes los experimentan. No conserva los afectos, pues éstos no son ya los sentimientos y afecciones del artista. Se conservan las sensaciones, los perceptos y los afectos, que son en sí seres que exceden cualquier vivencia por cuanto se valen por sí mismos. De modo que “La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (Deleuze y Guattari, 1994:165). Este acto de conservación, acto mediante el cual el compuesto de sensaciones se conserva, es lo que se denomina *sostenerse*. Sostenerse en sí es lo propio de la obra de arte, de la obra que pasa por lo infinito para volver a encontrar lo infinito. De modo que, igual que en el sentido en que Gil afirma que Pessoa busca la subyugación del lector², se puede decir que el arte contemporáneo (siendo el escritor portugués, postmoderno y contemporáneo), subyuga al

2 Dice Gil “Hay un poder muy especial de captura del lector por la poesía de Pessoa”; asunto que parece un aspecto no literario, pero que se justifica en el hecho de que “Algo de *naturaleza* distinta acontece al lector de Pessoa: se establece, de modo muy preciso, una relación personal, casi real, de tal modo que la lectura misma se transforma, participando en una serie de extraños fenómenos que atraviesan al lector” (Gil, 2005:54). El lector de Pessoa se siente un heterónimo suyo; se hace pessoano en la relación de lectura profunda del ritmo de las palabras que crean planos de sensación, seres de sensación.

espectador-lector de la obra que ahora está o es en video, está o es en red, está o se derrumba en el espacio efímero de un museo, para luego ser una otra cosa artística en el espectador. Se trata de la autoidentificación y subyugación de la obra, por medio de lo cual la obra de arte se sostiene así misma. La obra de Bacon se sostiene porque ella derrumba las miradas.

Lo que busca es burlar las rutinas de la mirada, representar la experiencia vivida evitando las convenciones asociadas a la percepción para así poner al espectador en condiciones de valorarla (Polígrafa, 1994).

Derrumbar la mirada significa sostenerse, significa *distorsionar* la “estabilidad del punto de vista”, de modo que el espectador, o bien cae en el abismo del cuadro, o entra en él. Así, se derrumban las murallas invisibles y trágicas que lo separan de la inmediatez de la experiencia vivida. En el caso de Blanchot, se trata de un espacio colindante en el que la crítica y la literatura están en una comunión “mística” de solazamiento. No se pretende hacer una páfida crítica que, sin leer, pretenda derrumbar la arquitectura de la obra, sino, más bien, de convertir un acto de lectura crítico, en un acto crítico de escritura, esto es, acercar la crítica a la escritura literaria. Pulido lo plantea de la siguiente manera:

No puede entonces hablarse de una comprensión de la obra, de una interpretación de la obra en el sentido literario, sino de una prolongación del acto literario en el que el lector es un continuador. La obra es entonces transgresión del lenguaje y del poder del lenguaje sobre la escritura. Transgresión que conllevaría a una desaparición dentro de una lengua (Pulido, 1997:86).

El crítico, como lector crítico, es escritor. Es, en este punto, donde primero se encuentran Blanchot y Bacon. El escritor-pintor subyuga al lector-espectador a través de su obra, llena de habla cotidiana, de distorsiones, de imágenes y Figuras, de experiencia. La pintura y la literatura contemporánea desintegran la imagen y la escritura respectivamente. Se trata de la imagen como fragmento, del fragmento como imagen. La obra, en este sentido, es transgresión del lenguaje y de la forma de representación tradicional. Desaparece la historia, la narración. Queda la experiencia y desaparece el autor.

1.1 *Lógica de la sensación*

1.2. *Sensación pictórica*

En “Francis Bacon. Lógica de la sensación”, Deleuze no sólo recorre la obra de Bacon (1909-1992) sino que, además, presenta una “deconstrucción” de la obra de arte como obra de los sentidos. Así, y apoyado en las mismas afirmaciones del pintor, señala que la sensación es lo que se transmite directamente. De este modo, Bacon no narra, no cuenta, no ilustra:

Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible referida a la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más próximo al hueso (Deleuze, 2000:15).

La Figura es el personaje, y está referida a la sensación. Es la Forma que deforma. La ejecución de la Figura, para Bacon, es un enfrentamiento cuerpo a cuerpo: la carne se desangra, se lastima; la carne, lacerada y herida, adquiere forma de Figura. El pintor inglés supera la narración y el retrato, al tiempo que se opone a la abstracción. En la tradición del retrato, éste estuvo siempre en un segundo orden respecto a la pintura de paisajes, bodegones, acontecimientos; con Bacon, el retrato cobra fuerza desde dentro de sí. Mientras otros artistas luchan por un arte cerebral, un arte que toque las fibras del cerebro, sus neuronas y conexiones, por un arte abstracto, conceptual, contemporáneo; éste antepone al cerebro la carne, a la neurona la sensación, a las conexiones un espacio circundante hueco. En consecuencia, su arte no es abstracto, ni conceptual ni contemporáneo; es, más bien, realista. Se trata de un realismo “radicalmente moderno”. De ahí que el artista diga que su objetivo en la pintura es un “intento de captar la apariencia con el conjunto de sensaciones que esa apariencia concreta suscita en mí”. En este sentido, el arte es una lucha contra el caos, pero no para derrotarlo, no para convertirlo o explicarlo, sino para expresarlo. En la lucha contra el caos, cuando el pensamiento se escapa de sí mismo, el arte trae

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 inorgánica capaz de volver a dar lo infinito (Deleuze y Guattari, 1994:203).

Bacon trae lo infinito, expresa lo sensible. Sus obras son bloques de sensación, sensación en estado puro que va del cuadro al ojo, al cuerpo, al nervio.

1.3. *Sensación literaria*

Si en Bacon se trata de una sensación en estado puro, en Blanchot se trata de sensaciones y afectos, de afectos que afectan la sensación, de sensaciones que recorren los afectos. Se trata de la fabulación, pues el escritor no escribe tanto con lo que recuerda, con lo que está en su memoria, sino, más bien, con aquello que es recreación, estado puro de la escritura. El escritor fabula. En este sentido, se puede afirmar que el arte se quiebra y abre pliegues en los cuales desaparece. El retorno del autor a su obra es el comienzo de un nacimiento que viene dado desde el interior, que es fuga y tiempo, que es mirada que desaparece en la imagen. La obra literaria proviene de la imagen, pero ésta no es el objeto, no se confunde con él.

En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen (Blanchot, 1992:245).

La cosa no es cosa de sí sino en sí; la obra se pliega sobre superficies que son las del cuerpo que experimenta en tanto es cuerpo. El escritor escribe con su cuerpo, pero escribe porque tiene cuerpo; y en tanto tiene cuerpo y siente configura una historia que es su propia historia. La fabulación, entonces, es el refugio de la acción corporal. El lenguaje del escritor artista se pliega sobre el habla de la cotidianidad, de lo que es porque deviene en lo que escribe y lo convierte en afecto y percepto. No se trata, por tanto, de la mecánica inhibidora de la acción, sino de la acción que recupera el tiempo y lo fragmenta, lo hace pedazos que no son su cuerpo ni su memoria, pero que sin esa piel que les dio forma, sin los recuerdos de los que se ‘parte’, la obra no es obra del autor que le dio origen. De ahí que Blanchot construya una narración sin anécdota,

presentando al lector sólo un espacio de palabras, que tendrán por objeto la yuxtaposición de personajes, de lugares y demás elementos, sin que el argumento venga a formar parte importante de la narración (Pulido, 1997:87).

El autor es personaje Figura, una forma que desaparece en la escritura, como sus propios personajes, sumergidos en el mar de las palabras. En este mar, cuyas aguas murmuran de manera incesante para hacer del espacio que separa las islas del archipiélago, el espacio y el murmullo que las une, Blanchot hace hablar al silenciado silencio. Y lo hace hablar porque lo que queda, en últimas, sólo es el espacio vacío del silencio, de la discreción, de la ética que recoge de la estética lo que de ésta dimana como ética. En suma, no se hace el énfasis aquí en el azar de las Figuras, sino en las formas de la escritura: “El hombre Blanchot se retrae hasta la invisibilidad para que surja tan sólo la escritura” (Vidal, 2007:22).

Un análisis blanchotiano, por tanto, no resiste la estructura, ni el formalismo, ni la vaguedad analítica. Un “análisis” de una obra como *Thomas el oscuro*, de Blanchot, resiste la sensación de la obra, la mirada sobre los personajes que se pierden en el mar de letras, que se fugan en la escritura misma. Si hablamos de enfoque, se podría mencionar, siendo coherentes con lo planteado hasta aquí, una semiología de la autoimplicación, tal como la llama Foucault (1996) y tal como la aplicó Barthes (2006) en varios de sus trabajos.

2. *Thomas el oscuro*: un autorretrato

En el arte, la pregunta no es el fenómeno ni el objeto, a lo sumo el motor, y esto

Porque una obra nunca puede darse como objeto la pregunta que la arrastra. Un cuadro nunca podría comenzar si propusiera hacer visible la pintura (Blanchot, 2005:237).

El escritor, más aún el escritor que escribe literatura haciendo filosofía, o filosofía haciendo literatura, o aquel que al escribir ambas delinea una crítica literaria, con el ánimo de la vocación que lo alienta, procura responder a la pregunta de la literatura, así como su cuerpo al cuerpo de las palabras que hacen su literatura. Igualmente, el pintor busca la respuesta en sí mismo, no como artista sino como actor de la pintura sobre el lienzo, y cuya pregunta es pregunta constante y a la que nunca dará respuesta, por más cuadros que pinte o por

más tiempo que viva, y si aviene una respuesta, será respuesta leve, respuesta indirecta de una pregunta directa y constante, respuesta al fin y al cabo que se hace arte, no porque el arte *venga* y se haga de la libido, o de la reducción en que todo Freud *viene* siempre relación padre-madre (Deleuze, 1996), arquitectura o edificio mítico y freudiano, complejo edípico sin arquitectura. “El arte dice lo mismo que los niños. Se compone de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos” (Deleuze, 1996:95).

De acuerdo con lo anterior, no importa tanto la obra como la obra misma desde sí misma y su proceso, esto es, la obra desde el afuera de sí y desde el adentro del artista. Al respecto, Blanchot dice:

Parece justo observar en el deseo que anima a los artistas y a los escritores, no su propio interés, sino un deseo que exige expresarse mediante obras. Las obras deberían por tanto desempeñar el mayor papel. Pero, ¿es esto así? De ningún modo. Lo que atrae al escritor, lo que conmociona al artista no es directamente la obra, es su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación a aquello que hace la obra posible: el arte, la literatura y lo que ocultan esas dos palabras. De ahí que el pintor prefiera las diversas etapas del cuadro antes que éste. De ahí que el escritor desee frecuentemente no terminar nada (Blanchot, 2005:235).

Thomas el oscuro, antes que texto terminado, finito, hecho de palabras concluidas, es continuidad. Continuidad de las palabras que se hacen cuerpo incorpóreo, de la mirada que busca la mirada de un lector que mira porque se detiene ante la compleja red de acontecimientos, de espacios, de personajes que devienen de otros, o, mejor, que mutan, que se deforman, que caen en el abismo de la animalidad, que se hacen animales, así como Thomas se hace gato (Blanchot, 1982), o mar o aire. Blanchot (1907-2003), el invisible, el “anónimo”, el oculto, es el padre de los filósofos del siglo de oro francés; padre que no quiere serlo, y que lo es desde la sombra. Como escritor y pensador, influyó tanto a escritores como a artistas. De ahí que distintos pensadores vean en él una fuerte influencia. Así lo reconoce Deleuze, así Foucault. En cuanto a los artistas, Vidal (2007) reseña el homenaje que Gary Hill, el videoartista, le hace en “Incidencia de catástrofe”, cuya referencia es *Thomas el oscuro*: “El oleaje del mar se transforma en oleaje de palabras, y el hombre se ahoga en el texto. Toda una metáfora y un aviso para navegantes/náufragos” (Vidal, 2007:20).

Bien se puede decir, entonces, que no vale, para *Thomas el oscuro*, más resistencia, más homenaje, más análisis o interpretación, que la *comprensión*

que pueda de-venir de la sensación, de lo que el texto produce en el lector espectador, de lo que el texto produce –sin producir a cambio nada como producto–, sino hacer de la lectura acto de escritura, tal como lo propone el propio Blanchot³. No es este un tipo de crítica ácida o agridulce, sino una crítica que se queda en el texto, que no lo abandona, pero que en ningún caso pretende protegerlo, más bien dejarlo decir. En esto, como se dijo atrás, se hablaría, siguiendo a Barthes, de una semiología de la autoimplicación, en la cual, y por la cual, la crítica y, en suma, el análisis del propio texto literario, se queda en el texto mismo. De ahí que leer a Blanchot implique, necesariamente, una mirada sobre los perceptos y afectos. Al respecto, dice Vidal:

deslizarse por sus páginas es una práctica que obedece menos a la comprensión que a la emoción estética y a una potencia poética de incalculables dimensiones (Vidal, 2007:20).

2.1. *La búsqueda de la imagen*

“Lejos de apartarse de un texto tan bien defendido, se entregó con todas sus fuerzas a apropiárselo, rehusando obstinadamente retirar la mirada, creyendo ser todavía un lector profundo, cuando ya las palabras se apoderaban de él y comenzaban a leerle. Estaba atrapado, moldeado por manos inteligibles, mordido por un diente rebosado de savia; penetró, con su cuerpo vivo, en las formas anónimas de las palabras, entregándoles su sustancia, fundando sus relaciones, ofreciendo a la palabra ser su ser” (Blanchot, 1982:21).

La imagen del cuerpo y del Ser se da gracias a elementos representadores. La imagen como signo expresa una explicación del funcionamiento invisible del universo a partir de los mecanismos efectuales visibles del mismo. Al Ser sólo se le conoce por sus efectos, y esta suerte de positividad sólo es posible si

3 Frente a la pregunta por lo que sería la crítica literaria, crítica que ha estado “tan vinculada al tiempo como las concepciones del lenguaje” (Foucault, 1996:97), y de la que se ha dicho que “debe más bien analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas” (Foucault, 1999:334), Foucault plantea la pregunta “¿Qué es una obra?>”, pregunta que lleva, inevitablemente, a pensar en la temática del autor que debe borrarse. Esta temática aparece, según el propio Foucault, tanto en las obras como en la crítica. En el caso de Maurice Blanchot, a quien Foucault le hiciera un homenaje en “El pensamiento del afuera”, se puede encontrar esta necesidad de desaparecer, de morir en el acto de la escritura. Si la literatura empieza en el momento en que es pregunta, entonces la lectura, la recepción de la obra, ha de ser, sin más, pregunta: “en la obra, aguardando la cercanía de un lector –de cualquier lector, profundo o vano– reposa en silencio la misma interrogación, dirigida al lenguaje tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura” (Blanchot, 1991:10).

al buscar una fábula se encuentra con que Thomas se deshace, y su deshacimiento no es la representación del objeto, es el objeto ya desaparecido, por lo cual Thomas, de semejanza en semejanza, va desapareciendo. Pero Thomas no sólo es desaparición, es aparición de sí, un sí que vuelve a desaparecer para aparecer nuevamente. Thomas, entonces, es una Figura desFigurada, como las Figuras desFiguradas de Bacon:

Luego, ya fuera a causa del cansancio o por alguna otra razón desconocida, sus miembros le produjeron la misma sensación de extrañeza que el agua en que se movían (Blanchot, 1982:8).

Aquí, el personaje-Figura desaparece, se hace mar extraño para luego reencontrarse: “Y en tanto se instalaba en aquel lugar al que nadie más que él podía acceder, se reencontraba a sí mismo” (Blanchot, 1982:9).

En la manera de ser del personaje Thomas, tal como dice el narrador, había una indecisión “que abrigaba algunas dudas sobre lo que hacía”. Esta indecisión, abrigadora de dudas continuas, era al tiempo contenedor y continuador, lo que impide que se avance, pero lo que hace posible que se pueda seguir adelante. En este estado de apariencia es posible –y sólo posible– la contemplación:

aunque tuviera los ojos cerrados, no parecía que hubiese renunciado a ver las tinieblas; era más bien lo contrario. Del mismo modo, cuando se puso a andar, daba la impresión de que no eran sus piernas, sino su deseo de no andar lo que le hacía avanzar (Blanchot, 1982:11).

Su no deseo, que es igual que su deseo indeciso, igual que el cadáver de él mismo, el cadáver que penetra por sus ojos, como en medio del mar, roza el vacío, la cercanía y la lejanía al tiempo. Bien pudiera decirse que se trata de la imagen del cuerpo en la desaparición del cuerpo como masa incorpórea. O de la lectura de la vida a través del cuerpo que se fuga, que es carne y nada, que es masa y vacío. Thomas se deja atrapar por el espacio, también atrapa el espacio. Él es lenguaje atrapado por las palabras, un personaje de ficción que cae en la ficción de su propia fábula. Es esto lo que dice Pulido cuando habla de la experiencia de la escritura de Blanchot:

los personajes son despojados de su ser, de su centro, y son llevados a desconocerse, a confundirse, a perderse o a olvidar buscarse, en un universo desconocido, en un espacio “neutro” para que la narración pueda comenzar (Pulido, 1994:35).

Se trata, sí, de la narración, pero de una narración que no narra narrando, sino que hace de los lugares espacios para los personajes, espacios hechos de lenguaje.

Los “personajes”, las cosas que ocupan las narraciones de Blanchot son desposeídos, despojados de sus modalidades de existentes y de sus significaciones aleatorias... neutras, impresionales, sin determinación ni especificación, ni positivos ni negativos. Son lugares sobrantes, todavía vacíos de objetos que vendrán a inscribirse sobre las huellas que desde ya existen. A la vez el vacío que les espera y su doble. El neutro mismo será este vacío sin especificidad y este sobrante que es el doble de los objetos (Pulido, 1994:35).

Para definirlos, habría que dejarlos así: personajes, sin buscar identificación alguna. Piénsese, por ejemplo, en los retratos de Bacon. La Figura (retrato), desFigurada, guarda, todavía y a pesar de la violencia del pintor sobre ella, un parecido con el retratado. Sobre el personaje queda lo otro y lo mismo.

Cuando Thomas se queda leyendo en su habitación, las palabras rozan su mirada, la tocan, de ahí que permaneciera inmóvil durante horas

con la palabra ojos, de cuando en cuando, en lugar de los ojos: estaba inerte, fascinado y desnudo. Incluso más tarde, cuando entregado a la contemplación del libro se reconoció con desagrado bajo la forma del texto que leía, estaba convencido de que en su persona, privada ya de sentido, habitaban palabras oscuras, almas desencarnadas y ángeles de palabras que le exploraban afanosamente, mientras encaramadas sobre sus hombros la palabra *El* y la palabra *Yo* iniciaban la masacre (Blanchot, 1982:21).

2.2. Bacon. Una imagen sin rostro

Igual que en Blanchot, en Bacon se desvanece ese ser, y lo hace a través de una forma definida, pero azarosa, una forma corpórea, llena de figuraciones que alimentan la mirada sobre el color y sus manifestaciones en el “yo” que se visibiliza a través del rostro. Es el gesto brutal del pintor, gesto que se transforma en motivos de cuerpo, de carne, en sombra transfigurada que hace posible el asombro sobre lo que es el ser humano físicamente. Según Kundera, la experiencia histórica enseña que el hombre, más que un individuo, es un elemento de la masa, lo cual significa, para la obra baconiana, que la existencia cuerpo se parece al modelo, y se parece a pesar de los discursos que sobre el cuerpo quieren institucionalizar una imagen, un imaginario de corporeidad

(Cáceres, 2007). “Las formas quieren recordar”, quieren abrir la brecha entre lo semejante y lo desemejante, a pesar de la distorsión, a pesar de aquello que “quiere” ser otra cosa:

Los retratos de Bacon son la interrogación sobre los *límites* del yo. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo? [...] ¿Dónde está la frontera tras la cual el “yo” deja de ser “yo”? (Kundera, 1996:11).

Podría agregarse: ¿hasta qué punto Thomas, en la obra de Blanchot, sigue siendo Thomas? Se podría aventurar una respuesta que no pretende responder nada: Thomas, desFigurado, Figurado, deshaciéndose, sigue siendo Thomás, como Bacon, en un retrato de Bacon⁴, sigue siendo él hasta el final de los tiempos. Es, en el caso del pintor, el juego de la cercanía y la lejanía, de la ausencia y de la presencia propia de un personaje llamado Thomas:

La sentía a cada momento más cerca de él, a una distancia ínfima, aunque irreductible. La veía, ser espantoso que se apretaba ya contra él en el espacio y que, existiendo fuera del tiempo, seguía estando infinitamente alejado (Blanchot, 1982:23).

Mientras que en Blanchot se trata del deshacimiento, en Bacon se trata del cuerpo como un simple accidente. Se tiene el cuerpo que se tiene por azar. Sólo queda, entonces, el rostro. El “yo” pretende, entonces, salir de éste, mientras se estremece en un cuerpo azaroso, en un cuerpo que es monstruo y casa “fraternal”. Siendo el cuerpo producto del azar, la vida misma se convierte en un accidente desprovisto de sentido, para la cual no queda sino un rostro con que enfrentarla, con que hacer frente (poner la cara) a algo que estremece más que el propio cuerpo. A este estremecimiento se refiere Borel (1996) cuando dice que el pintor “vive desde dentro” el sujeto desgarrado.

2.3. *Blanchot y Bacon: la búsqueda del cuerpo*

No es posible pensar el Ser sin el cuerpo. Éste es una constante en el texto de Blanchot (1982). El cuerpo es la repetición. La diferencia está en el espejo, en la Figura que busca más que su imagen como permanente devenir. Devenir no es estar en el lugar de otro, o ser otro sin lugar, sino, antes bien, es el cambio

4 Remitimos al lector al texto *Francis Bacon* (1994), editado por Polígrafa, especialmente al autorretrato de 1971, y al de 1979.

mismo en la realidad del ser, oponiéndose a él en una infatigable lucha por constituirse. Si bien es cierto que el pintor no deviene pintura, como afirma Blanchot, sí se puede decir que en el arte abstracto la pregunta pintura se hace pictórica. Es así como Francis Bacon en su retrato deviene Francis Bacon, no por lo que tiene él de él mismo, sino por lo que, no siendo él, puede ser otro. En su obra, el artista se fragmenta para ser otro distinto de lo que es como ser humano, y en este sentido el artista muere para su obra.

En ambos, escritor y pintor, el análisis se convierte en sensación del cuerpo, de la carne. La sensación es lo que transmite directamente, es maestra de deformaciones. Pasa de un orden a otro (Deleuze, 2000:16). Este es el punto de encuentro –otro– entre Blanchot y Bacon. Enunciemos, a partir de *Thomas el oscuro*, del primero; y de los autorretratos, del segundo, algunos otros puntos de encuentro.

Devenir pintor-devenir escritor

El artista se vuelve acontecimiento, se vuelve mundo y universo. “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo” (Deleuze y Guattari, 1994:171). En este sentido, se escribe muriendo, para morir, con la muerte, como se pinta con la presencia y con la ausencia del modelo. El modelo no modela nada; “sólo la muerte me permite aprehender lo que quiero alcanzar” (Blanchot, 1991:45); el modelo es dialéctico; la muerte, lo que habla cuando hablo.

Según Blanchot,

El lector hace la obra; leyéndola, la crea; él es su verdadero autor, es la conciencia y la sustancia viva de la Cosa escrita; así, el autor tiene sólo una meta, escribir para ese lector y confundirse con él (Blanchot, 1991:45).

Convertir la letra, la palabra, en imagen, una imagen que llega directa a la mirada, que se hace mirada vigilante, que se confunde. Es la imagen, como el primer grado de la representación, pero el más representativo; imagen que pretende llegar a la sensación, ser sensación. El escritor francés es consecuente con esto en su obra. Cuando Thomas leía en la habitación, el narrador de la novela dice:

las palabras, extraídas de un libro que cobraba una fuerza mortal, ejercían sobre la mirada, que las tocaba, una atracción dulce y placentera a la vez. Una a una, como un ojo medio cerrado, se dejaban penetrar por la intensa mirada que en otras circunstancias no habrían soportado. Tomás se deslizó, pues, por aquellos pasillos, indefenso, hasta que fue sorprendido por la intimidad de la palabra. [...]. El lector consideraba felizmente aquella chispa de vida que no dudaba haber avivado (Blanchot, 1982:20)

El personaje se confunde con el personaje, se hace texto, se hace palabras. Esta es la epifanía, la comprensión de un texto que continúa, que extiende su ser desde la ficción hacia la realidad. Algo similar ocurre con la obra baconiana. El pintor busca

burlar las rutinas de la mirada, representar la experiencia vivida evitando las convenciones asociadas a la percepción para así poner al espectador en condiciones de valorarla (Polígrafa, 1994).

De modo que no es sólo la distorsión de la “Forma” lo que busca Bacon, es, también, la distorsión de la mirada, hacerla inestable, hacerla mirada rapera y traicionera. No es, pues, la separación de la experiencia y el cuerpo, la separación del punto de vista del observador que lee y la obra, sino, una experiencia directa que llega a la mirada, al cuerpo, a la experiencia.

Personajes-narración

La lectura, entonces, rompe con las divisiones dicotómicas y dialécticas de ficción y realidad. El personaje es espacio; en la lectura el lector es personaje. De ahí que el lector cree la obra leyéndola, y sintiéndola como suya, la obra se desvanezca en sí misma, y haga parte del lector que la lee, y sea, al tiempo, personaje, y éstos, de un modo menos incauto, sean palabras, lenguaje y arquitectura del propio texto:

Lector y personaje se encuentran despojados de historia, la sola certidumbre que les queda es la de permanecer dentro de las palabras, en un lenguaje siempre en una coyuntura condicional, transitoria, sin interesarse por llegar a un lugar o a un objetivo determinado.

No se trata entonces de presentar hechos o argumentos para formar una narración, sino más bien de crear un espacio en donde las palabras expresen su autonomía⁵ (Pulido, 1997:86).

Ha pasado el tiempo de las grandes historias (de Ulises el memorioso, de Agamenón pastor de hombres....). Ahora se trata del lenguaje⁶, de las palabras que en otro tiempo contarán las grandes hazañas. No importa la narración, sino el personaje (la Figura), y el espacio de seres disolutos entregados a la prolongación. Despojados de toda historia, no quedan sino las palabras y la certidumbre que éstas puedan brindar. De ahí que en la escritura de Blanchot el personaje sea despojado de su ser. Thomas es llevado a desconocerse, a reconocerse, a confundirse, a perderse, a buscarse, a disolverse... en espacios neutros, pardos; sin positivos ni negativos:

lugares sobrantes, todavía vacíos de objetos que vendrán a inscribirse sobre las huellas que desde ya existen. A la vez el vacío que les espera y su doble. El neutro mismo será este vacío sin especificidad y este sobrante que es el doble de los objetos (Pulido, 1994:35).

Espacio y personaje se confunden para liberar las palabras que los “atan”, para liberarse.

Por su lado, la lectura en Bacon no sólo rompe las rutinas de la mirada, sino que la penetra, la recompone con la sensación de la Figura como experiencia

5 Tal como se dijo al inicio, el presente texto busca deslizamientos, rupturas y continuidades, tejidos que envuelven la forma y el contenido al tiempo, el sentido de la forma y el sentido del fondo; que anula respuestas previstas y aviva la emoción estética desde las posibilidades y potencia la poética de la obra, del lenguaje. Son las palabras, por tanto, las que se expresan, más que un personaje o un narrador, pues ambos no son sino seres de lenguaje. Véase, para ampliar: Vidal, 2007:20.

6 Levinas, al referirse a “el hablar impersonal” y a la “presencia de la ausencia”, señala que lo que permanece es el lenguaje del poema, no el pensamiento: “En los análisis de Blanchot el privilegio de tal lenguaje no consiste en conducirnos más lejos que el saber. No es algo telepático, pues lo exterior no es lo lejano. Es lo que parece –pero de manera singular– cuando todo lo real ha sido negado, realización de esta irrealidad. Su manera de ser –su índole– consiste en estar presente sin estar dado, en no ofrecerse a los poderes, puesto que la negación ha sido el último poder humano, en ser el dominio de lo imposible al que no puede aferrarse el poder, en ser como una despedida perpetua de quien lo desvela” (Levinas, 2000:34). Y más adelante agrega: “La literatura llevaría a esto. Siempre hacía hablar a lo que no es mundo: a los dioses y a los héroes, cuando proezas y combates no eran Acción y Política, sino heroísmo y aventura. Hoy en día, cuando los dioses se han ido, la literatura deja que hable y se cumpla lo que es el no-mundo más radical, el ser del entre –la presencia misma de su desaparición–” (Levinas, 2000:35). De modo que Blanchot regresa al lenguaje esencial, en el que las cosas y las palabras se separan. Así, “el ser de las cosas no es nombrado en la obra, sino que se dice en la obra”.

vivida. Realidad y ficción son recompuestas en el cuerpo, del que sólo queda el rostro que encierra el yo. ¿Qué es lo que hace que las personas (los personajes) sean diferentes unas de otras? el yo, cubierto por esa extraña forma llamada rostro. Cada cuerpo tiene una historia, Bacon “cuenta la historia” de cada sujeto en su rostro. No es la narrativa lo que le interesa, no es su historia, sino la pregunta de un más allá que es carne y forma; pregunta por aquello que queda después de tanta ausencia y deformación.

Nada nos descubre Bacon, aborrece la narración –¡abajo la historia de la pintura!–, pero nos lo dice todo, nos lo dice a voces. *Quería pintar el grito* [...], solía decir (Borel, 1996:188).

La distorsión es lo que plantea el problema del límite del yo. En esta búsqueda, cambia la concepción de representación, pues en la tradición de la pintura ésta implica la relación de la imagen con el objeto: ilustración de una narrativa, ilustración de una imagen con otras imágenes que, en su relación y encuentro, configuran historias.

La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, siempre se introduce o tiende a introducirse una historia, para animar el conjunto ilustrado. Aislar es entonces el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación (Deleuze, 2000:1).

Bacon aísla personajes. El fondo no es un espacio árido o vacío, sino el espacio del representar:

El concepto de representación cobra en la pintura de Bacon un doble sentido, puesto que sus cuadros deben entenderse en términos casi escénicos. Desde los años cincuenta se observa una clara diferencia entre el tratamiento de la figura –violenta, distorsionada, con gran cantidad de materia– y el espacio circundante como escenario hueco. Son, respectivamente, las zonas activas y neutras del cuadro (Polígrafa, 1994).

Zona activa, compuesta, llena de materia, de carne, de cuerpo. Zona donde el movimiento se retrae. La otra, zona polivalente, zona de la contracción, de la caja neutra del espacio. Sea esta, pues, otra extraña coincidencia entre la pintura y la escritura literaria. Para Blanchot, lo neutro no es un objeto o un sujeto. Sus variaciones son, en cambio, lo desconocido, lo otro, el hablar, la noche, la muerte, el escribir... De acuerdo con esto, lo neutro es

“ni lo uno ni lo otro”, que es lo mismo que decir escritura de desastre (des-astre= pérdida del astro), de la estrella guía, de cualquier punto de referencia (Vidal, 2007:22).

Para Bacon, lo neutro sería ese espacio indeterminado en que él pone al espectador; espacio del miramiento conjunto, de la mirada discreta pero ansiosa, prolongación del espacio perspectivo, y pertenecientes, por tanto, más al observador que al cuadro o a su Figura.

Después de la historia de la pintura y la literatura

Un texto es la sociedad de varios textos. Una pintura de Bacon, una sociedad de pinturas, de retratos, de figuraciones. En sus cuadros todo es narrativa silenciosa, deformación silenciosa, silencio acallado por la deformación de las formas. Esta fuerza muda, de la que sólo se ven figuras, de la que quedan sólo figuras, hacen parte de la estética postmoderna⁷, pero en un sentido completamente diferente. Mientras muchos contemporáneos del pintor inglés buscan la abstracción (de comprensión cerebral), él escudriña la Figura (de comprensión sensitiva). Aquéllos buscan el gran método, éste, se conforma con el cuerpo. Así, la obra expresa, como lo hace el “ready made” de Duchamp⁸, y como expresión es una subjetivación. En ella está el sujeto.

Soledad absoluta

Tanto Blanchot como Bacon viven una soledad absoluta. El pintor no quiere ser nada, y nada como Blanchot que se refugia en una soledad absoluta, como artista o artífice de una escritura que lo fragmenta y lo hace devenir de un otro que no es él. El artista, el verdadero artista, si hay artistas verdaderos, es aquel que no quiere ser nadie, aquel que se refugia en su pintura para desaparecer, que pinta porque tiene que pintar, porque la pintura se le impone

7 Alliez, citando a Boudrillard, dice que “la estética se vuelve una formación para la vida postmoderna” (Alliez, 2006:179). La vida cotidiana tiene una estética que se alinea con procesos de subjetivación y de construcción de identidad. La cotidianidad, eso que no tiene nombre, que es difícil de aprehender, que es masa, redefine, de cuando en cuando, microutopías de la belleza, de una estética que tiene más de displacer que de goce estético. En medio de este universo de la imagen aparente, de la belleza vana, Bacon redescubre el rostro del yo, el cual, por encima de todas las deformaciones posibles, no se escapa a la materialidad.

8 Cf. Zepke, 2006:158.

a su conciencia de ser, porque la fuerza de no saber lo desconocido, lo ase del ojo-mano y lo extiende al infinito de colores y formas, como los colores amarillos y las formas de girasoles de un pintor sin oreja. Van Gogh pinta, no porque se le imponga pintar, sino porque la pintura se le impone como una necesidad natural de ser Van Gogh. Él es el artista que deviene fragmento, que se fragmenta en su pintura, que rompe su cuerpo para hacer un cuadro. Él es esto lo mismo que nada.

Cuerpo y carne

Thomas, siendo Thomas, no era nadie, ni nada:

Mientras nadaba, se abandonaba a una especie de ensueño en el que se confundía con el mar. La embriaguez de salir de sí, de deslizarse en el vacío, de dispersarse en el pensamiento del agua, le hacía olvidar toda inquietud. E incluso cuando aquel mar ideal con el que se fundía cada vez más íntimamente se convirtió a su vez en el verdadero mar en el que él estaba como ahogado, no se sobresaltó todo lo que debería: había sin duda algo de insoportable en nadar así, a la aventura, con un cuerpo que le servía únicamente para pensar que nadaba; pero experimentaba también un alivio, como si por fin hubiese descubierto la clave de la situación y no tuviese más que continuar, con una ausencia de organismo en ausencia de mar, su interminable viaje. La ilusión no duró. No tuvo más remedio que balancearse de un lado a otro, como un barco a la deriva, en el agua que le concedía un cuerpo para andar (Blanchot, 1982:8).

El carácter fijo del cuerpo es su materialidad, los movimientos que ésta le permite, en la penetración que la masa corporal hace del cuerpo del espacio y del tiempo en el que se deshace. Si su cuerpo (un cuerpo) “le servía únicamente para pensar que nadaba”, no era porque necesitara un vacío para nadar, sino, más bien, un pedazo de mar para pensar. La piel no brota, entonces –ni emerge como agua fría o caliente–, de la carne que se deshace, sino que viene de eso que hace que Thomas, siendo Thomas, pueda ser otra cosa, incluso Thomas. El cuerpo es un protagonista, y no en el sentido griego o renacentista, sino, en el sentido baconiano. ¿Qué es lo que hace que la carne sea bella? O mejor, ¿Qué es lo que hace que la carne, además de ser bella, sea “yo” o “él”? Y si Thomas tiene cuerpo, y su cuerpo es carne y piel –también masa de carne– ¿Por qué no se disuelve en el mar, y éste se convierte en carne abultada, en belleza carnívora, en fluido carnosos?

Si Bacon y Blanchot no quieren contar historias, y no las cuentan; y si en vez de narrar, exponen los personajes al abismo de las palabras, entonces ¿Qué dicen sus obras? En las narrativas de la cotidianidad, en el imaginario colectivo, la imagen de cuerpo surge como materia, como materialidad que busca identificarse con la realidad. La belleza, entonces, se convierte en una ficción deforme, llena de grietas superpuestas, llena de vacíos imaginarios. Así, el discurso que fluye, que fluctúa desde diferentes campos de saber

hace posible que en las narraciones que hace de su cuerpo una misma persona, pueda producirse un imaginario híbrido. Se trata aquí de un mestizaje cultural y por tanto hablamos de la construcción de nuevos significados culturales (Cáceres, 2007:204).

Bacon recrea y resignifica la construcción de la subjetividad corporal. El escritor francés les quita carne a sus personajes para que ellos sean de palabras. Los convierte en espectros: ellos no sudan. A las Figuras del pintor inglés les sobra carne. Tal como dice Deleuze,

La Figura no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Lo que hace de la deformación un destino, es el hecho de que el cuerpo tenga una relación necesaria con la estructura material: no son solamente estos instrumentos prótesis, que constituyen pasajes y estados reales, físicos, efectivos, sensaciones sin nada de imaginaciones (Deleuze, 2000:8).

Las narraciones de Bacon y Blanchot, provienen de la materialidad en uno, de la espectralidad en otro. Este contraste permite entender cómo se deconstruye la imagen de cuerpo en la contemporaneidad a partir de una estética moderna, de una estética que disuelve la condición de vida en un estado de sensación. De esta manera, tanto la obra, como el artista, tanto el autor como la Figura, se fragmentan.

El artista que se fragmenta en su obra es un artista que cubre sus sensaciones y recubre el pliegue que su cuerpo hace posible. El artista pinta con su cuerpo, pero su cuerpo está fragmentado por la historia que deviene fragmentos cada vez mayores, llenos de fuerzas sociales, mitos y símbolos que preñan un tiempo imaginario. El artista narra, a su manera, con fragmentos de historia, con fragmentos de formas, *fábulas* tradicionales, cuentos naturales, acontecimientos que expresan rostros y lugares donde el cuerpo se desvanece para ser protagonista, para ser materia pictórica violentada o sólo palabras, o sólo lenguaje.

De esta manera, el cuerpo narra historias que ni él mismo conoce o sabe. El cuerpo está lleno de historias que son cicatrices o heridas sobre la carne que se expresa en laceraciones o profundas sensaciones sobre la piel. Conjunto orgánico que hace vivo o muerto una masa de sensaciones, sistema corporal que se confunde con lo que somos, con el miedo, con el temor, con lo trágico de la vida:

El miedo se apoderó de él, un miedo que no se distinguía en nada de su cadáver. El deseo era ese mismo cadáver que abría los ojos y, sabiéndose muerto, ascendía torpemente hasta la boca como un animal tragado vivo. Los sentimientos, primero le poseyeron, luego le devoraron. Mil manos, que no eran más que su mano, le oprimían cada trozo de su carne. Una mortal angustia le sacudía el corazón. Sabía que su pensamiento, confundido con la noche, velaba alrededor de su cuerpo. Sabía también, terrible certidumbre, que buscaba una salida para entrar en él. Contra sus labios, en su boca, se entregaba a una unión monstruosa. Suscitaba bajo los párpados una mirada necesaria. Y al mismo tiempo destruía furiosamente aquel rostro que besaba. Ciudades prodigiosas, ciudades en ruinas, desaparecieron. Las piedras fueron arrojadas lejos. Se trasplantaron los árboles. Desaparecieron las manos y los cadáveres. Sólo el cuerpo de Thomas subsistió, privado de sentido. Y el pensamiento, que le habitaba de nuevo, pasó rozando el vacío (Blanchot, 1982:14-15).

Subsiste el cuerpo de Thomas, ¿y Thomas? Como un abismo, invadido por un ser que quería ir más allá de su pupila, más allá de él, Thomas, sin preocupación alguna, o con una escasa preocupación, atendía sólo sus manos “ocupadas en reconocer los seres entremezclados con él”, de los que distinguía caracteres, animalidad: perro, pájaro. Bacon, retorcido su rostro en la superficie del lienzo, es carne:

la zona común del hombre y del animal, su zona de indiscernibilidad, es este “hecho”, este estado mismo en el cual el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión (Deleuze, 2000:10).

Si el animal sufre, ¿Qué tiene, entonces, de animal? Si el hombre sufre, ¿Qué tiene, de este modo, de esta manera, de animal? A Thomas sólo le queda la cabeza, su cuerpo, su rostro hecho de carne animal (“perro representado por una oreja” y pájaro “en el lugar del árbol sobre el que cantaba”); al autorretrato baconiano, sólo le queda su desemejanza, pues “la cabeza-carne es un devenir-animal del hombre” (Deleuze, 2000:12). Tanto en uno como en otro, el cuerpo –todo–, tiende a escaparse: en Thomas, porque él es fuga y mar, y su boca y sus labios devoraban bocas y labios que eran los mismos que gritaban y tragaban;

en Bacon, porque todo su cuerpo se escapa por la boca que grita, por el grito carnoso que columbra tristezas, silencios y vacíos.

Figuras para un cierre sin final

La piel se descarna, se desangra. El arte contemporáneo se teje y desteje con la piel que lo cubre. Se trata, como dice Kundera, de un contacto directo con la obra, y no de la logorrea teórica, ruidosa y opaca que embadurna el arte. Con Bacon no solamente es el cuerpo Figura aislado, sino la corporeidad deformada que se escapa. Con Blanchot, es Thomas el que escapa y el cuerpo lo que subsiste. En ambos, pintor y escritor, no se trata tanto del simbolismo o del análisis de las imágenes, sino de cómo se puede asistir a ellas como cuerpo-piel: El pintor pinta las palabras, el escritor escribe las imágenes. La deformación-devenir en Bacon; desgracias-neutras, soledad y silencio en Blanchot. En éste, invisibilidad, huida a la menor oportunidad: discreción; en aquél, distancia y violencia sobre la carne de la pintura, sobre la piel del lienzo.

Blanchot evita el retrato, la imagen de sí; Bacon, en su autorretrato, es una animalidad humana, deforme: elisión y ocultamiento. El cadáver del primero: añejo, agrio, invisible. El del segundo: ácido, con los ojos entre las cejas. El cadáver de ambos sólo es la muerte que se encuentra con un cuerpo que se traga a sí mismo, antes del lenguaje y después de la imagen.

Bibliografía

- Alliez, Eric, 2006, "Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional", *Nómadas*, 25, pp.178-183.
- Bacon, Francis, 1996, *Retratos y autorretratos*, Madrid: Debate.
- Blanchot, Maurice, 1982, *Thomas el oscuro*, Valencia: Pre-textos.
- _____, 1991, *De Kafka a Kafka*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1996, *El diálogo inconcluso y la escritura fragmentaria*, Caracas: Monte Ávila.
- _____, 1992, *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- _____, 2005, *El libro por venir*, Madrid: Trotta.
- Barthes, Roland, 2006, *Mitologías*, México: Siglo Veintiuno.

- Borel, France, 1996, "Francis Bacon. Las vísceras por rostro", en: *Bacon. Retratos y autorretratos*. Madrid: Debate.
- Cáceres, Gigiola, 2007, "Imaginario del cuerpo y lenguajes expertos. Aproximaciones a la imagen del cuerpo, entre el arte y la medicina", *Nómadas*, 26, pp.199-211.
- Castilla Cerezo, Antonio, 2005, "In media res. La noción de lo neutro en Maurice Blanchot", *Revista de Humanidades*, 19, pp. 217-231.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1994, *¿Qué es filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles, 1996, *Crítica y clínica*. España: Anagrama.
- _____, 1996, "Cada pintor resume la historia de la pintura a su manera", *Sociología*, 19.
- _____, 2000, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Medellín: Gertrude Martin Laprade.
- Foucault, Michel, 1996, *Lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.
- _____, 1999, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona: Paidós.
- Gil, José, 2005, "Devenir-Pessoa", *Encuentros con Fernando Pessoa, Seminario internacional Filosofía y Literatura*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Kundera, Milán, 1996, "El gesto brutal del pintor", *Bacon. Retratos y autorretratos*. Madrid: Debate.
- Kuspit, Donald, 2006, *El fin del arte*, Madrid: Akal.
- Matamoro, Blas, 2003, "Blanchot, el invisible", *Cuadernos Hispanoamericano*, 639, pp. 91-96.
- Francis Bacon*, 1994, Barcelona: Polígrafa.
- Pulido, Marta, 1994, "Aminadab y le très haut. La mirada de la ley", *Sociología*, 17, pp. 35-44.
- _____, 1997, "Joyce, Beckett, Blanchot. Tres autores contemporáneos", *Sociología*, 20, pp. 81-89.
- Rojas Osorio, Carlos, 2001, *Del ser al devenir. Fragmentos desde una ontología dinamicista*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Vidal Valicourt, José, 2007, "Blanchot: el compañero invisible", *Quimera. Revista de Literatura*, 283, pp. 20-22.
- Zepke, Stephen, 2006, "Resistiendo el presente. Félix Guattari, arte conceptual y producción social", *Nómadas*, 25, pp.156-167.