

Gilles Deleuze y el tacto en pintura: El grito tangible de Francis Bacon

Gilles Deleuze and Touch in Painting: The Tangible Shout of Francis
Bacon

Antonio Tudela Sancho
Universidad de Murcia
Murcia - España

Resumen

Admitiendo, con René Schérer, que la filosofía de Deleuze puede leerse como una teoría de la literatura y la escritura, y dado que tal filosofía constituye un punto cimero del pensamiento dedicado a combatir la representación, este ensayo quisiera aplicar dicha teoría al terreno de la imagen pictórica, articulando la lectura que de Bacon realiza el filósofo en torno a un desarraigo –o desterritorialización– del sentido básico, dominante en pintura: la vista, desplazándose así desde un principio la visión por el tacto, lo visible por lo táctil (aquello que, más que resultar palpable, *toca*), lo *óptico* por lo *háptico*.

Palabras clave:

representación; vista/tacto; pintura; traducción; identidad.

Abstract

If we admit, with René Schérer, that the philosophy of Deleuze can be read as a theory of literature and writing, and given that such philosophy constitutes the highest point of thought dedicated to the fight against representation, this work attempts to apply that theory to the medium of the pictorial image, by articulating the reading of Bacon that is carried out by the philosopher in relation to an uprooting –or de-territorialization– of the basic, dominant sense in painting: what is viewed, displacing in this manner vision with touch, the visible with what is tangible (that which, more than being just concrete, *can be touched*), the *optical* by the experiential.

Key words:

representation; view/touch; painting; translation; identity.

TACTO. Uno de los sentidos corporales *a verbo tango, is, tetigi, tactum*; éste se difunde y derrama, desde el cerebro por los nervios en el cuerpo todo. Plinio, lib. 10, cap. 69: *Ex sensibus ante caetera homini tactus*. Conocer por el tacto, es muy propio de los ciegos. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*¹

Preámbulo. O ¿por qué, Francis Bacon?

Si bien las aportaciones teóricas de Gilles Deleuze al terreno por lo general delimitado bajo la categoría de *Estética* se hallan diseminadas prácticamente en la totalidad de su obra –generalización que no tememos apuntar sin más aquí–, es sin duda a su texto *Francis Bacon. Logique de la sensation* al que tendremos que recurrir a modo de clave de arco o elemento aglutinante de un buen número de las propuestas del filósofo.

Resulta incuestionable que este texto se sustenta en principio sobre los conceptos de *cuerpo* y *fuerza*, como es ya tópico subrayado de los comentaristas², conceptos que Deleuze concibe a su modo por oposición a los de *organismo* y *forma*, respectivamente. Sin embargo, el plano conceptual puesto por Deleuze en juego en su estudio sobre Bacon, y que aquí nos interesa, no suele hallar más que un lejano eco en sus críticos.

Nos referimos a una línea de reflexión que aparece ya en las primeras páginas del texto, y que no cesará en adelante de impregnar cada capítulo: si el motivo fundamental que anima las intenciones de Deleuze consiste en romper definitivamente con toda preocupación por lo figurativo en pintura –y en general todo arte–, en conjurar la representación y sus modelos, el gusto por lo narrativo, por lo ilustrativo, por la omnipresencia de la historia que debe a toda costa ser contada; si frente a lo figurativo reclama desplazar la atención hacia lo que François Lyotard (*Discours, Figure*) llama *lo figural* y Deleuze prefiere desde el primer renglón de su ensayo conceptualizar como *la Figura*, aislada, sin papel que cumplir de imagen referida a un objeto extraño a la pintura al que vendría a ilustrar o representar; si la emergencia, entonces, de la Figura frente a lo figurativo constituye la base teórica de *Logique de la sensation*, no menos destacado es el lugar que desde un principio ocupa un tipo de visión en apariencia contradictoria –y aún más si pensamos en la pintura de Bacon, en sus grandes superficies planas de «color vivo, uniforme e inmóvil»³ a las que Deleuze otorga una función estructural y no subordinada a la Figura, sino a su misma altura, rodeándola sobre el plano del lienzo–: visión desgajada del sentido visual mismo, visión desterritorializada que Deleuze denomina *táctil* o «háptica»⁴, y que nos permitirá hablar de la propuesta estética pictórica del filósofo, sin alejarnos de sus

palabras, en términos robados a otras artes y a otros sentidos, con especial referencia a la escultura y al tacto.

Pero ante todo, antes de todo cuanto ha de venir a seguido, desde un inicio y por situar el contexto en el que hemos comenzado a perder pie aun antes de comenzar: ¿por qué decide Deleuze aglutinar su teorización estética en torno a la obra pictórica del artista británico Francis Bacon? ¿Por qué Bacon, precisamente? (Y con todo, ¿no resulta así, de entrada, de absurda aplicación la interrogante por un *precisamente* a buena parte de las elecciones deleuzianas en filosofía y literatura, al tiempo que la cuestión se desvela banal, frívola incluso? ¿Por qué, *precisamente*, Hume, y Spinoza, y Proust, y Kafka, y Sacher-Masoch...?) De la escritura a la imagen (cinematográfica: a menudo se habla de una *escritura* fílmica), o entre ambas, o entrambas: se trata de una pregunta previa, preliminar, que atañe también a un desplazamiento, a saber, el que va en Pier Paolo Pasolini de *Teorema* (1968) a *Teorema* (1968), o lo que viene a ser lo mismo, del libro a la película, ambos bajo un mismo título y una misma fecha. Un libro parabólico vuelto argumento casi a un tiempo que es escrito del filme homónimo de un autor –un *poeta*– cuya fama incorpora la decisión de haber desplazado en un determinado momento (momento en cierta manera *tardío*: inicios de la década de 1960) «su» medio «natural» de expresión (la escritura) por otro, del que a la postre resulta indesligable su memoria (la cinematografía).

Una escena comprendida en el Capítulo XIII del libro nos habla de dos muchachos que sentados codo con codo sobre un lecho hojean – y/u ojean– un *libro de arte*: ambos detienen su atención sobre la reproducción de un cuadro de los años veinte del pintor inglés de origen estadounidense Percy Wyndham Lewis, alma mater del «Vorticism», movimiento pictórico que se sirve libremente de las tendencias cubistas, futuristas y abstractas de la época. No por azar, Lewis, gran polemista, amigo del poeta Ezra Pound, alterna el cultivo de la pintura con el de la literatura y el ensayo.

Sin embargo, en la película *Teorema* –que, hay que repetirlo, data de la misma fecha que el libro: 1968, y por qué no considerarla una *adaptación* del mismo por parte de su propio autor– Pasolini substituye la reproducción de la obra de Lewis, un lienzo enmarcable dentro de las técnicas del geometrismo abstracto, por un álbum de Francis Bacon, del que las imágenes nos muestran varios estudios para trípticos, y más en concreto: aquellos que llevan los títulos *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion* (1944) y *Sweeney Agonistes* (1967). Surge entonces nítida la pregunta: ¿por qué este desplazamiento del libro al cine, de *Teorema* a *Teorema*, obras de un mismo año, 1968, y de un mismo autor, Pasolini? ¿A qué se debe la substitución que introduce Pasolini de la estudiada inserción de las Vanguardias abstractas en su

parábola escrita en 1968 por los trípticos planos de Bacon, en su muestra cinematográfica del mismo año? Substitución que, como ha señalado René Schérer, establece entre ambos términos, entre la pintura del libro y la del filme, «una connivencia secreta», en absoluto fortuita, pero: «¿Cuál es su sentido?»⁵. Para Schérer se trata claramente de un deseo de acentuar la equivocidad revulsiva de la escena por parte del Pasolini cineasta, especie de realce o subrayado que precisa del desplazamiento de Lewis por Bacon, o lo que viene a ser lo mismo, de la rebelión artística vanguardista de inicios del siglo XX por cuanto alienta tras el estilo característico del pintor inglés en plena actividad tras la Segunda Guerra Mundial, por motivos que no nos pueden pasar desapercibidos y que, en cierto modo, explicarían igualmente la elección temática de Deleuze:

Con mayor claridad que la provocación abstracta, la cual, dada la lejanía del tiempo, puede comprenderse ya en la categoría recuperativa de lo clásico, Bacon ofende el gusto, expresa de modo más directamente accesible a los contemporáneos esta revuelta contra la belleza, contra la armonía [...].

Bacon debe ser considerado como cristalización ya de una parte de estas tendencias, por lo menos de cuanto concierne al problema existencial de la identidad, de la relación con uno mismo (*du rapport à soi*).⁶

Encontramos, pues, en el Pasolini de *Teorema* una necesidad de localizar de forma breve y concisa (el tiempo y el espacio de una escena escrita o filmada) y por medio de un recorrido elíptico, simbólico (el de la referencia a un libro de láminas artísticas), la maraña de sensaciones y descubrimientos que integran la iniciación del joven Pietro en una serie de secretos que han de operar sobre su vida los efectos de una fuerza centrífuga que desestabilice sus hasta entonces cómodas a la par que insatisfactorias seguridades personales; no en vano el Capítulo en que se desarrolla nuestra escena lleva por título: «Donde comienza la nueva iniciación de un muchacho de buena familia».

De hecho, es el conjunto entero de las identidades urbanas contemporáneas, de la clase media dominante: familiares, burguesas, económicas, nacionales, etc., lo que Pasolini desmenuza y pone en entredicho –al tiempo que muestra la insuficiencia de las pretendidas «soluciones» propuestas por los ingenuos sostenedores de ciertas ideologías políticas del momento⁷–. Pasolini trabaja en *Teorema* con un procedimiento que resuena desde antiguo en multitud de obras literarias –y que, más recientemente, constituye de igual modo el eje sobre el que bascula buena parte de la narración cinematográfica,

pensemos en el género fílmico americano por excelencia: el *Western*—: la visita o intromisión en un espacio cerrado de un elemento extraño que pronto pasa a convertirse en peligroso factor de desestabilización de dicho ámbito. En *Teorema*, el libro, el filme, el intruso es *il giovane ospite*, un joven desconocido, sin identidad, venido a perturbar el sedentario reposo de una «buena» familia burguesa del Milán industrialmente enriquecido por el Plan Marshall, y a enfrentar a cada uno de sus miembros con las monótonas seguridades cotidianas sobre las que por inercia han construido las creencias que alimentan sus identidades.

En el episodio al que ya nos hemos referido, el de la «iniciación» de Pietro, elemento menor de la familia, aficionado poco talentoso a la pintura, por el joven mensajero de la solicitud pasoliniana, las reproducciones de los trípticos de Francis Bacon hacen rodar visualmente —en el filme— los mecanismos de un arte que choca frontalmente con los espacios de la burguesía, mecanismos que —en la obra escrita— Pasolini atribuye a la pintura abstracta de P.W. Lewis.

El Bacon iniciático del Pasolini realizador de cine implica de forma inequívoca —de un modo, no dejaremos de repetirlo, que a Lewis, a las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, en 1968 ya sólo le es posible ocupar «por escrito» (*tempus fugit*): siempre según las reglas decisorias de la matemática de Pasolini— una ofensa al buen gusto de la burguesía: íntimamente ligadas con la crucifixión, las en Bacon características imágenes de *la viande* (Deleuze), la carne hinchada, estirada, tumefacta, renuente a la contención entre los márgenes de una (debida) forma corpórea organizada, carne fluida, casi líquida, desplazándose, resbalando o cayendo literalmente desde estructuras óseas, tan a menudo apuntadas en Bacon por pequeñas ringleras de dientes, estableciendo —como Deleuze pone de manifiesto— una tensión palpable entre los huesos, «estructura material del cuerpo», y la carne (*chair, viande*), «material corporal de la Figura»⁸.

Y aquí una precisión, inserto de un matiz en buena medida intraducible a partir de la tensión pictórica central en Bacon entre lo óseo y la carne (*chair*):

Ya que es precisamente la carne (*viande*) la que realiza esta tensión en la pintura, incluido el esplendor de los colores. La carne (*viande*) es este estado del cuerpo en el que la carne (*chair*) y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente. Como sucede con la boca y los dientes, que son huesillos. En la carne (*viande*), se diría que la carne (*chair*) *desciende* de los huesos, mientras que los huesos se elevan desde la carne (*chair*).⁹

«¡Piedad para la carne (*viande*)!», es el grito que para Deleuze sin ningún género de duda se escucha en la obra de Bacon –y el grito, como el *agujero*, son motivos siempre presentes en Bacon, umbrales de vaciado de sus cuerpos, de deslizamiento de la carne–: la *viande* como el omnipresente objeto de la «piedad de anglo-irlandés» de Bacon¹⁰. Piedad de carne y hueso, las figuras de los estudios para las crucifixiones de Bacon (1944) presentan columnas vertebrales desfiguradas, cuellos monstruosamente alargados, cercanos a la imagen de tubos o toboganes por los que la carne resbala, se estira, cuelga, cae hasta los extremos de cabezas diminutas, ora agachadas dejando caer de modo casi vegetal sus cabelleras, ora pendientes de una sonrisa inquietante, ora, en fin, abiertas en una boca inmensa, vuelta puro y terrible grito, agujero donde se abisma el soporte óseo –el borde de los dientes– mientras el cuerpo escapa: la sensación absoluta del sufrimiento.

Los trípticos de *Sweeney Agonistes*, de 1967, que refieren evidentemente a los experimentos teatrales del T.S. Eliot de 1932, con su masa central de carne indiferenciada y sanguinolenta, con sus cuerpos desnudos de carnes trenzadas, entrelazadas en el rulo de la cópula. Dolor convulsivo, vulnerabilidad y acrobacia, «atletismo del cuerpo», dirá Deleuze. Ahora bien, convendrá llegados a este punto –y engarzando aquí finalmente a Pasolini con el filósofo galo– no confundir esta típica imaginería de Bacon («sádica en apariencia», adelanta Deleuze) con el conocido propósito de las vanguardias de inicios del siglo XX de *épater le bourgeois*, deseo de escandalizar a la burguesía y sus instituciones que dominará entre los dadaístas, en las corrientes surrealistas, en el expresionismo abstracto americano de los años cuarenta, etc., deseo tan a menudo trufado del anhelo inconfeso de aceptación y reconocimiento oficial por público y crítica¹¹.

La pintura de Bacon no se deja «recuperar», no cede con el paso del tiempo al entramado aglutinante del concepto pictórico de «lo clásico». Volviendo al análisis de Schérer al que más arriba atendimos, resulta hoy –como en el 1968 del doble *Teorema* de Pasolini– mucho más adecuada que las provocaciones vanguardistas, ya «clásicas», para expresar de modo inequívoco una revolucionaria ofensa al gusto burgués por la belleza y la armonía.

Y ello, por otro camino que la abstracción, logrando contra una previa apariencia (cuyo prejuicio hace unas décadas no era tan fácil de expurgar de la mirada) arrebatarse la Figura a lo narrativo, a la figuración en Arte¹². Piedad para la *viande*, sí, porque a ella concierne cuanto gira en torno al problema actual de la identidad, del *rappor à soi*, de la relación con uno mismo, piedad de carnicería, de matadero tanto como de calvario, piedad para la carne que sufre, para la víctima sin voz en su grito, sin asidero óseo que detenga la caída de su carne vulnerada.

No es por tanto casual la conjunción en el pintor de las deformaciones carnales de los cuerpos, sobre todo de las cabezas –es Bacon esencialmente un retratista, pero de cabezas: muñones terminales en sus Figuras sin rostro, o con rostros deshechos, desorganizados¹³–, puros trazos animales, con los motivos religiosos que más se prestan a la deformidad: los de la pasión y la piedad neotestamentarias. Piedad de la carne, piedad para la *viande*, porque en ella, en el trazo animal que Bacon imprime a sus Figuras, se constituye no una relación combinatoria de formas, sino un terreno intermedio, lo que en tantos otros lugares denomina Deleuze un «entre dos», un «hecho común» al hombre y al animal: una «*zona de indiscernibilidad, de indecidibilidad*, entre el hombre y el animal»¹⁴, o lo que viene a ser lo mismo en la terminología –«fraseología», en cierto modo–deleuziana, un devenir-animal o un devenir-*viande* del hombre¹⁵. O con las propias palabras del filósofo, que a su vez hará suyas las del pintor:

La carne (*viande*) es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, es este «hecho», ese estado mismo en el que el pintor se identifica con los objetos de su horror y de su compasión. Ciertamente, el pintor es carnicero, pero se halla en esta carnicería como en una iglesia, con la carne (*viande*) por Crucificado («*Pintura*» de 1946). Sólo en las carnicerías Bacon es un pintor religioso. «Siempre me han afectado mucho (*J ai toujours été très touché*) las imágenes relativas a los mataderos y a la carne (*viande*), que para mí se hallan estrechamente ligadas a todo lo que es la Crucifixión... Es cierto, nosotros somos carne (*viande*), somos carcasas en potencia. Cuando visito una carnicería, siempre encuentro sorprendente no estar allí, en el lugar del animal...».¹⁶

Carcasas en potencia: tocar, sufrir, ser concernido

La carne, la *viande*, integra un espacio donde no se discierne entre el hombre y el animal, donde el cuerpo del hombre experimenta una dilatación de sus límites que pone en íntimo contacto dos direcciones de ordinario opuestas entre sí, dos sentidos extremos: los del animal, la bestialidad, y el espíritu, en nuestra tradición representado mediante el motivo supremo de la crucifixión. Devenir-animal, devenir-*viande* del hombre que halla su correlato de partida en el pintor, Francis Bacon religioso y carnicero, valga el pleonasma, un Bacon que habla de «imágenes» (que, lo tendremos siempre presente, pinta a partir de fotografías, de ilustraciones, nunca del natural) con relación indistintamente a la *viande* de matadero y al entorno iconográfico de la Crucifixión, en cuya cita –en francés– por Deleuze nos sale al

encuentro una expresión en absoluto superficial: (subrayamos) «*Siempre me han afectado mucho* las imágenes relativas a los mataderos y a la carne, que para mí se hallan estrechamente ligadas a todo lo que es la Crucifixión...» (*J ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu est la Crucifixion...*). Francis Bacon *touché par*, tocado por esa imagería de «personales» ligazones –*viande*-matadero-carnicería-Crucifixión-pasión de Cristo–, traducimos «tocado» por «afectado», tocado en el afecto, en la sensación al fin, «concernido», como en algunas *equivalencias* idiomáticas entre las lenguas francesa e inglesa, por ejemplo: (*toucher quelqu un jusqu aux larmes*, to move someone to tears // to concern, affect someone), o (*en ce qui vous touche*, as far as you are concerned)¹⁷. Sería tarea destinada al fracaso pretender agotar, acosar al menos, las diversas acepciones y vinculaciones que posee el verbo –por no hablar de sus términos derivados– en ambas lenguas.

Y en la española, evidentemente, puesto que escribimos en castellano, la lengua que nos atañe, la lengua que nos toca: saber o conocer algo por experiencia; estimular, persuadir, inspirar; ser de la obligación o cargo de alguien; importar, ser de interés, conveniencia o provecho; caer en suerte una cosa¹⁸.

Bacon reconoce, pues, declara, confiesa haber estado desde siempre afectado, muy afectado, *muy tocado* por las imágenes de la carne de matadero, de carnicería, la *viande* que para él guarda una relación muy estrecha, íntima diríase, con todo cuanto rodea –ante todo, la extensa tradición pictórica– a la Crucifixión. Tocado, *touché*, concernido, afectado, porque eso, la *viande* de matadero, de calvario, es lo que primero nos atañe como hombres: «Es cierto, nosotros somos carne, somos carcasas en potencia.» (*C est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance*), y es esta zona de indiscernibilidad, de indecidibilidad, de comunidad estrecha y carente de contornos definitivos entre el hombre y el animal, este devenir que se identifica con la *viande*, lo que toca de cerca al artista en el momento en que adquiere cierta distancia –la mirada–, la suficiente para reflexionar «como hombre», separado.

La carne vulnerable y vulnerada, llena de dolor, sufriente pero plena de los colores de la carne viva, la carne que reclama piedad a gritos es cuanto le toca a Bacon, cuanto nos toca en el genérico «nosotros» que él identifica con esqueletos, con carcasas animales en potencia, lo que nos toca o nos golpea, en el sentido que en el idioma francés expresa el verbo «frapper», semejante al «to strike» del inglés y al «chocar» del castellano –*ce qui m a frappé...*, *what struck me...*, *lo que me choca...*–: nos toca, atañe, concierne, pero también nos sorprende, nos sale al paso de un modo imprevisto, nos extraña y por

tanto impresiona (*impressio*, *onis*, de *imprimo*: impresión, empuje, *choque* // asalto, ataque, irrupción¹⁹). Lo que (siempre nos) toca es también nuestra sorpresa, se halla en íntimo contacto con el asombro: (subrayamos) «Cuando visito una carnicería, *siempre encuentro sorprendente* no estar allí, en el lugar del animal...» (*Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenante de ne pas être là, à la place de l'animal...*), sorpresa, asombro –«religioso» podríamos decir– ante el azar que dispone la salvación, un lugar distinto, para uno de los dos polos esencialmente indistintos en esa zona de indiscernibilidad marcada por el sufrimiento, en esa «identidad de fondo» siempre más profunda que una mera identificación sentimental, dirá Deleuze, identidad que constituye la realidad del devenir: «el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre»²⁰.

La relación de la pintura de Bacon –de Bacon «tocado por» la *viande*– con el tacto, integra uno de los grandes *ritornelli* del texto deleuziano que nos ocupa, obsesión compartida por el propio artista, como ponen de manifiesto sus citas escogidas por el filósofo. Así, en la estela de la *pintura de la sensación* de Cézanne, veremos a Bacon preocupado ante la tan crucial como difícil cuestión de «saber por qué una pintura *toca* directamente el sistema nervioso»²¹; encontraremos igualmente el *tacto* –recordemos la polisemia que rodea al término francés «toucher»: verbo y sustantivo a un tiempo– como sentido central en una serie que también incluye el color, el gusto, olor, ruido y peso como elementos (siempre singulares en Deleuze: *un* color, *un* tacto...) constitutivos del «momento pathico (*pathique*) (no representativo) de la sensación: en Bacon «se toca/tocamos» (*on touche*) el escalofrío del pájaro, tocamos la *viande* (como también la olemos, la pesamos, la comemos) de un modo que aproxima nuevamente a Soutine²²; tendremos, en fin, en torno al *toucher* una de las claves para distinguir entre «lo táctil», «lo óptico» y «lo háptico», en relación con los espacios diversos de la mano y del ojo, de los sentidos del tacto y de la vista: más allá de «lo óptico», se hablará de lo «háptico» en el momento en que:

[...] la vista misma descubra en sí una función de tocar que le es propia (*une fonction de toucher qui lui est propre*), que no pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Diremos entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero sólo en tanto que toca con los ojos (*en tant qu'il touche avec les yeux*)²³,

«fonction de toucher», función táctil o –mejor– *háptica* de la vista que ya se encuentra en los bajorrelieves egipcios (arte del que Bacon se manifiesta deudor) y que, en su rigurosa conexión del ojo con la

mano (Riegl) «permite al ojo proceder como el tacto»
(*permet à l'oeil de procéder comme le toucher*)²⁴.

Lo háptico o la desterritorialización de las sensaciones: tocar con los ojos, pintar el grito

La importancia que el tocar, el tacto (*le toucher*) tiene en la pintura de Bacon, y en su análisis por Deleuze, viene dada por el proyecto global que anima al pintor: pintar el grito, o lo que viene a ser lo mismo, responder con las Figuras a una pregunta desde antiguo planteada en la historia de la pintura: «¿cómo volver visibles fuerzas invisibles?»²⁵. Cómo volver visible aquello invisible e irrepresentable, al margen de la narración, aquello a lo que Deleuze da el nombre de «fuerzas». «Pintar las fuerzas» es el título que lleva el capítulo octavo y central del estudio que nos ocupa. «Captar fuerzas» es para Deleuze el problema común a las artes, careciendo de importancia la cuestión previa de una separación, autonomía o jerarquía entre las mismas; en música tanto como en pintura,

[...] de lo que se trata no es de reproducir ni inventar formas, sino de captar fuerzas. Por esto ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee: «no mostrar lo visible, sino hacer visible» (*non pas rendre le visible, mais rendre visible*), no significa otra cosa.²⁶

Volver sonoras fuerzas que no lo son sería la tarea primordial de la música, como volver visibles fuerzas que no lo son es la de la pintura. Volver incluso decible, enunciable, lo que en principio no lo es, como ha recordado Ronald Bogue poniendo en relación con las reflexiones de Deleuze sobre arte su monografía sobre Foucault, sin que exista por ello una identidad entre las fuerzas de lo visible y las fuerzas de lo enunciable²⁷.

Ahora bien, «La fuerza guarda una estrecha relación con la sensación»²⁸, ya que Deleuze emplea el concepto de «fuerza» en su más lata acepción, como energía, capacidad o eficacia necesaria para imprimir movimiento a un cuerpo, para vencer su resistencia, o más explícitamente, como la condición necesaria a ejercer sobre un cuerpo para que en éste se dé una sensación: condición de la sensación, pues, no por ello es la fuerza lo sentido en la sensación, ya que la sensación «da» otra cosa completamente distinta, aunque a partir inexcusablemente de las fuerzas que la condicionan²⁹. Cómo pintar, entonces, lo invisible, cómo hacer oír lo insonoro, cómo hacer sentir fuerzas en sí insensibles, no dadas de modo previo al de su sensación. Y ello sin que quepa distinguir netamente entre las artes, entre la música y la pintura, por ejemplo, aparentemente tan distantes entre sí, ya que las fuerzas que posibilitarán la sensación no pertenecen ellas

mismas a un arte u otro: así, cómo pintar o hacer oír el Tiempo, insonoro e invisible, cómo crear la sensación a partir de fuerzas tan elementales como las de la pesadez, la inercia, la gravitación, la germinación..., cómo pintar el sonido del grito, cómo crear la «sensación» a partir de las fuerzas invisibles del cuerpo que hacen gritar.

Captura de fuerzas que nada tiene que ver con la presencia narrativa, con la presencia de lo figurativo, de la representación que ha de ser por completo barrida para lograr la sensación (Millet respondiendo a quienes le reprochaban haber pintado el transporte por unos campesinos de un ofertorio como si de un saco de patatas se tratara que la pesadez común a ambos objetos era más profunda que su distinción figurativa³⁰), y que por el contrario sí debe ser puesta en íntima relación con la inquietud recurrente en Deleuze, y en el propio Bacon, del *toucher*: volver visible lo invisible, audible lo insonoro, incluso decible lo inefable es siempre y ante todo una cuestión de tacto, un problema y una actividad que experimenta con el cuerpo, con la carne, algo que nos concierne y que nos choca, que nos mueve a la par que nos conmueve o zarandea³¹.

El método, la respuesta que Bacon da a la cuestión por la manera de volver visibles las fuerzas invisibles, pasa por su singular empleo de las Figuras, que eliminan en su pintura toda veleidad figurativa, representativa, sin recurrir para ello a la abstracción, en tanto que los intereses de Bacon no pasan por un deseo de transformación de los cuerpos (transformación de la que puede originarse lo abstracto), sino por un deseo de deformación de los mismos, de borrado o de barrido a efectuar *sur place*, deformación estática del cuerpo que «subordina el movimiento a la fuerza, así como la abstracción a la Figura»³².

La deformación ejercida sobre los cuerpos, su barrido o «limpiado» (un *nettoyage* íntimamente ligado a la *netteté*, pero hay que recordar que *nettoyer* tiene, como *limpiar* en español, un claro sentido familiar, de argot tiempo atrás, de hurto o sustracción callada –sin violencia– de lo ajeno: «limpiar», «pulir», como «birlar», «afanar», «apandar»...), permite la creación de una zona de indiscernibilidad común a la par que irreductible a diversas formas: campo donde la Figura encuentra su devenir-animal, donde se deja recorrer –del modo «más natural», diría Deleuze– por las líneas de fuerza que la deforman. La deformación, supremo «acto de pintura»³³, es por supuesto la peculiar búsqueda de Francis Bacon, pero al mismo tiempo lo es también –por otros caminos, con otros métodos– de muchos otros autores sobre los que Deleuze ha centrado su trabajo, como es el caso del Beckett preocupado por la imagen en sus piezas para televisión: Deleuze establece un claro paralelismo entre ambos autores, explícitamente señalado por una anotación a pie de página:

El problema de la disipación de la imagen, o de la Figura, aparece en términos muy próximos en la pintura de Bacon³⁴, nota al pie que remite a un texto que trata a propósito del proceso –entendido como «movimiento espiritual»– de la propia desaparición de la imagen (televisiva) en Beckett, en el proceso de su disipación: La imagen es un soplo, un hálito, pero expirante, en vías de extinción. La imagen es lo que se apaga, se consume, una caída. Es una intensidad pura, que se define como tal por su altitud, es decir, su nivel por encima de cero, que no describe más que cayendo.³⁵

Consunción, desvanecimiento en Samuel Beckett de la imagen, no sólo visual (las nubes surcando el cielo hasta desleírse sobre la línea del horizonte), sino también sonora (el grito o chillido de un pájaro, imagen sonora que va extinguiéndose en la noche), proceso de autodisipación en el que precisamente la imagen concentra un máximo de energía potencial, proceso lento en el que la imagen va desapareciendo para dejar tan sólo el espacio puro, anunciando así el advenimiento del final de lo posible, el agotamiento, la oscuridad más allá de lo posible –pero, Murphy: «en la oscuridad (*le noir*) de la libertad absoluta»³⁶–.

Disipación de la imagen televisiva de Beckett que se da «en términos muy próximos» (*en termes très voisins*) a los del borrado, «limpiamiento», incluso «barrido» (*balayé*) de la Figura en la pintura de Francis Bacon.

Deformación –del rostro, de la carne, de la Figura en suma– y no transformación –de la forma hacia (otra) forma–, deformación que crea una zona de experimentación del cuerpo, de indecisión formal, donde no hay narración, donde no hay representación figurativa al modo de una presencia/presentación ante un espejo, sino devenir-animal de la Figura, devenir-*viande* de la carne, del viviente mismo.

Deformación que, por cierto, sitúa a las Figuras sobre un mismo plano de profundidad respecto de los fondos, esos fondos planos siempre junto a, al lado o alrededor de la Figura, pero nunca detrás de la misma, de modo semejante a como la oscuridad va dejándose abrir paso a través del desvanecimiento progresivo de la imagen en Beckett (pero sólo de modo semejante, «en términos muy próximos»: se trata siempre de captar las fuerzas, pero los caminos no convergen), al fin, el cuerpo no organizado en la pintura de Bacon no es la Figura evanescente, el rostro deshecho o desorganizado, sino el lienzo mismo (al cabo, ¿de qué otra cosa que la superficie dispone el pintor?).

La creación de una zona de indecisión, de indecidibilidad o devenir de la Figura, del cuerpo o de la carne en sufriente *viande*, único objeto de piedad artística, lleva al ojo a sobrepasar los límites de la mera función óptica, en tanto que la deformación *toca* al ojo, le/nos toca, nos atañe, en ella estamos (viéndonos) concernidos, en última instancia *golpeados*:

Es como si fuerzas invisibles abofetearan la cabeza desde los más diversos ángulos. Y ahí las partes limpiadas, barridas, del rostro adquieren un nuevo sentido, ya que marcan la zona misma en la que golpea la fuerza (*la zone même où la force est en train de frapper*)³⁷.

Caso especial de este devenir-visible de las fuerzas lo constituye en Bacon, ya lo apuntábamos antes, el grito, uno de los motivos con que más frecuentemente se identifica al pintor. Pintar el grito, tarea que en cierto modo la pintura tendría en común con la música, volver visibles las fuerzas (invisibles) que suscitan el grito, por oposición a una pintura que prestara más atención al «espectáculo» del horror expresado (visible) en el grito, en la boca que grita, en la carne que se deforma, se borra, se desliza por el agujero final de las cabezas que compone el grito.

Deleuze recoge marginalmente las declaraciones teóricas, textuales, no pictóricas, de Bacon sobre el grito³⁸, como en otro lugar hacía referencia a las múltiples apariciones del grito en Franz Kafka, con particular atención a uno de los textos de *Contemplación*, aquél en que el narrador cuenta que gritó sólo para oír su propio grito: (subrayamos) «sólo para escuchar un grito *al que nada responde quitándole su fuerza*»³⁹, estableciendo de hecho ahora –en el estudio sobre Bacon– una relación paralela con el escritor de Praga que, además, viene marcada bajo el signo de una repetición, la de ese particular «toucher» que abarca el verbo «frapper»:

Bacon realiza la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las del porvenir (*celles de l'avenir*). Es Kafka quien hablaba de detectar las potencias diabólicas del porvenir que llaman a la puerta (*les puissances diaboliques de l'avenir qui frappent à la porte*).⁴⁰

Las fuerzas invisibles que Bacon se esfuerza por traer a lo visible, por volver sensibles –en el grito, por ejemplo–, son las potencias del porvenir «que golpean a la puerta», siguiendo a un Kafka musical de resonancias beethovenianas. Las fuerzas golpean en la Figura

deformada, borrada, están allí, en la zona de indiscernibilidad del cuerpo humano que deviene animal, de la carne que deviene *viande*, golpeando, «*en train de frapper*». Son las «potencias diabólicas» de un futuro que para Kafka tan sólo se apunta, se anuncia golpeando a la puerta, *tocando* pues (y es el momento de recordar que *toucher* también posee –al igual que su equivalente en español, pero no como voz sustantiva, sino como verbo: *tocar*– una acepción sonora, estrictamente musical: designa la ejecución de una pieza, el momento en que el piano o la orquesta, pongamos por caso, toca).

De una cuestión de tacto, entonces, es de lo que se trata en la captura de fuerzas ensayada por la pintura de Bacon, por la puesta en escena del teatro televisivo de Beckett, por la escritura obsesiva de Kafka. Toques del pincel que, como si de la ejecución de una partitura –de una *tocata*– se tratara, se confunden con los temas musicales del ritmo y del tono (pero la tonalidad y el ritmo también pertenecen, de otro modo, a la pintura: de hecho, es el Ritmo una «potencia vital», una fuerza que desborda cuantos múltiples dominios atraviesa, música y pintura, por ejemplo, siendo «más profunda que la visión, la audición, etc.»⁴¹).

El grito de Bacon –y de Kafka...– constituye un ejemplo o lugar privilegiado, ya que en su visibilidad, en el toque de la pintura, se vuelve visible aquello que nada tiene en principio que ver con la visión, las fuerzas invisibles, las «potencias diabólicas» del porvenir, de lo (aún) por venir, cuya manifestación viene a caballo de lo táctil y de lo sonoro (pero se hace visual en los toques pictóricos), en tanto que *tocan a la puerta*. Por esto el *proceso* de la autodisipación de la imagen televisiva en el proyecto de agotamiento de lo posible que lleva a cabo Beckett, proceso de disolución o desaparición de la imagen cuyos términos quedan «tan próximos» a los del desvanecimiento de la Figura en Bacon, ha de ser entendido en el doble sentido que para Deleuze encierra el proceso en Kafka: *processus* a la par que *procès*, proceso como 1) avance, progresión o, en términos deleuzianos, devenir en el tiempo y en el cuerpo, y como 2) procedimiento judicial en una causa y a través de una serie de autos, con un tiempo de espera: no otra que la del veredicto por venir pero ya anunciado en el proceso mismo.

Proceso que en Deleuze se confunde con la acción deseante, con la producción del deseo –otro gran motivo recurrente en el filósofo galo, siempre en contraposición a lo que por *deseo* se entiende en psicoanálisis, especialmente el de la escuela de Lacan–: el deseo como (doble) proceso por oposición a la forma⁴², a lo (ya) constituido de una pieza, por así decirlo, a lo perfectamente visible de antemano –una nítida imagen, por ejemplo– y no dispuesto a entrar en una zona de borrado donde las fuerzas «*en train de frapper*» lo desorganicen y

deformen hasta el punto de volverlo indiscernible de una pluralidad de formas. De nuevo, el grito como paradigma pictórico y musical de este deseo o proceso doble, cuyo cometido, volviendo a Kafka, consiste ante todo en detectar las potencias, las fuerzas deseantes, «diabólicas», del porvenir que llaman a la puerta, el grito de Bacon, cuestión del *toucher* antes que de la visión en sentido estricto:

Cada grito las contiene (las fuerzas invisibles o potencias diabólicas del porvenir que tocan *–frappent–* a la puerta) en potencia (*en puissance*). Inocencio X grita, pero justamente grita tras la cortina, no sólo como alguien que no puede ser visto, sino como alguien que no ve, que ya no tiene nada que ver (...*qui ne peut plus être vu... qui ne voit pas, qui n a plus rien à voir...*), que ya no tiene por función más que la de volver visibles estas fuerzas de lo invisible que le hacen gritar, *estas potencias del porvenir (ces puissances de l avenir)*.⁴³

Hacer visible lo invisible, traer a la superficie (del lienzo, dónde si no) las fuerzas del porvenir, es un proyecto que toca o concierne a la *sensación*, no a la *visión*. Hay en Bacon un claro rechazo del *espectáculo*, que sería lo opuesto a la *sensación*, de modo semejante a como el proceso de borrado, el devenir o el deseo se opondrían a la forma, o la Figura a la figuración: nada que ver, nada que contar, narrar o figurar –por esto para el pintor el camino de salida no pasa por el recurso al moderno arte abstracto, indisociable de una forma abstracta, sino por otro cuya peculiaridad consiste en incluir la *sensación*, a partir de la atención a la Figura–.

Ahí la sutil relación existente entre lo visual y lo virtual, y en el terreno de las técnicas entre la fotografía y la pintura⁴⁴, aquella con su doble peligro: ser *lo que ve* el hombre contemporáneo y por ello alentar intrínsecamente la pretensión de reinar sobre el reino de la vista, es decir, sobre la pintura; ésta, espacio efectivo de lo visible, partiendo no de un lienzo supuestamente en blanco, virgen, sino de una superficie recorrida virtualmente por toda suerte de clisés, imágenes y formas con las que el trabajo del pintor ha de romper.

El Papa que grita tras la cortina no ve nada, grita «ante lo invisible»⁴⁵, pero de esta forma queda eliminado el espectáculo, lo sensacional –otro concepto opuesto al de *sensación*–: conforme a sus propósitos, Bacon pinta el grito, no el horror que lo provoca, aun a costa de la renuncia a la propia experiencia (en el caso de Bacon, la violencia múltiple de Irlanda, del nazismo, de la guerra). «A la violencia de lo representado (lo sensacional, el clisé) se opone la violencia de la *sensación*», o como el pintor mismo afirma: «cuando se

habla de violencia de la pintura, nada tiene que ver con la violencia de la guerra»⁴⁶.

Intensidades, fugas, deslizamientos: zonas de vecindad

Con relación a esta tradición de la pintura de la sensación, no creada pero sí refundada de alguna manera por Cézanne, tradición a la que Bacon se adscribiría, Deleuze recuerda la concepción de la sensación, del «sentir» mejor, en los fenomenólogos (Maldiney, Merleau-Ponty) como *ser-en-el-mundo*: «a un tiempo *llego a ser* (je *deviens*) en la sensación y algo *llega* (*arrive*) por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro»⁴⁷, «devenir» del cuerpo-experimento, de la carne que deviene *viande* y nervio en la zona de indiscernibilidad donde las fuerzas, *en train de frapper*, golpean, conciernen, y «llegada», arribo de esas mismas fuerzas o potencias del porvenir que hacen gritar, que se anuncian en el grito, *frappent à la porte*.

Por esto no puede hablarse en la pintura de la sensación de una forma –ni siquiera de una forma de expresión como es la abstracta– que consuma una determinada visión, que alce una estructura narrativa, que ejerza lo que a menudo Deleuze y Guattari denominan una función (re)territorializadora, la violencia de un «espectáculo», sino que es preciso hablar de *intensidades*, aunque de hecho, de algún modo no hemos hablado hasta el momento de otra cosa: *intensidad*– grado, actividad, energía o (RAE, 1ª. ac.) grado de fuerza con que se manifiesta un agente natural, una magnitud física, una cualidad, o una expresión, etc., potencia por tanto, vehemencia también (es un sentido figurado que relaciona la intensidad con las funciones anímicas, afectivas o intelectivas, *cfr.* RAE, 2ª. ac.: vehemencia de los afectos del ánimo) o, lo que es lo mismo, *violencia*: otra violencia que la del espectáculo (o la forma, el clisé, el modelo...), la violencia de la sensación, dos tipos de violencia no compatibles entre sí, dirá Bacon, siendo preciso renunciar a uno para atender al otro⁴⁸. Si visitamos de nuevo el magnífico texto de Deleuze y Guattari sobre Kafka, de escritura tan paralela a la del ensayo sobre Bacon, leeremos lo siguiente:

Lo que a Kafka le interesa es una pura materia sonora intensa (*une pure matière sonore intense*), siempre en relación con *su propia abolición*, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla (*parole*), sonoridad en rompimiento (*en rupture*) a fin de librarse de una cadena todavía demasiado signifiante. En el sonido sólo cuenta la intensidad, generalmente monótona, siempre asignificante: así, en *El proceso*, el grito en un solo tono del inspector al que

azotan «no parecía venir de un hombre, sino de una máquina de sufrimiento». Mientras haya forma, sigue habiendo reterritorialización, incluso en la música.⁴⁹

Tanto en Kafka como en Bacon encontramos persistentemente un *devenir-animal* del hombre (un *devenir-viande* en Bacon: téngase en cuenta que la *viande* siempre es animal, nunca humana, a diferencia de la *chair*, que puede pertenecer al hombre), un *devenir-animal* del cuerpo que, al igual que tantas otras expresiones deleuzianas, ha sido a menudo mal interpretada (¿merecería la pena entrar a dilucidar el interés, la utilidad de ésta o de cualquier otra crítica más o menos maliciosa, entrar en impugnaciones más o menos parasitarias sobre supuestas «obscuridades», «frivolidad», «retórica», etc.?) hasta el punto de haber generado una copiosa cantidad de textos donde nada queda en terreno ambiguo.

Uno de los más «transparentes» es aquél en que Deleuze y Guattari se refieren a las investigaciones en pedagogía de René Schérer y Guy Hocquenghem sobre el problema de los niños-lobo: se rechaza una «producción real», un devenir del niño en animal «realmente», así como una «semejanza», al estilo de la imitación por el niño del animal, y por último se rechaza igualmente el tratamiento del devenir como «metáfora simbólica», como si el niño autista, perdido o abandonado deviniera en el «análogo» de un animal. Falsos razonamientos que partirían de supuestos culturales o morales tendentes a invocar «la irreductibilidad del orden humano», la forma inalterable –o indeformable– de una identidad humana originaria, según la cual el niño, descartando por absurda o simplista la transformación «real», establecería a causa de su indefensión o rechazo una relación metafórica con el animal.

Tengamos en cuenta que en el rechazo por Deleuze de lo simbólico, de la metáfora, juega un notable papel su adscripción a la teoría semiológica de Peirce –a cuya *taxonomía* de las imágenes y los signos recurre con frecuencia en sus ensayos sobre el cine–, para quien, en principio, los símbolos se definen por constituirse a partir de una regla convencional⁵⁰, y operan por tanto al modo de formas o improntas culturales, (re)territorializando, amoldando de antemano los hechos a su propia oquedad: el niño-lobo analizado por Bettelheim no como una realidad infantil, sino como símbolo autista que expresaría más bien la propia angustia de los adultos, de los padres. Algo parecido estaría a la base de la crítica de Deleuze y Guattari a las teorías de Melanie Klein y, por extensión, al gran símbolo del Edipo en psicoanálisis (rebeldía a las sugestion

El cuerpo que deviene *viande* en la Figura de Bacon, el devenir-lobo de los niños en el estudio de Schérer y Hocquenghem, el devenir-

animal de los personajes de Kafka..., nunca se trata de un «como si», de una metáfora, ya que toda forma, toda figuración, toda significación o simbolismo ha sido eliminado en el proceso: ya no hay sentido «propio» (el de la designación) ni sentido «figurado» (por una metáfora), de modo semejante a como hombre y animal, o sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, son términos que desaparecen para –en una mutua desterritorialización– dar paso a un «entre dos» que es conjunción de flujos asignificantes, un «continuo de intensidades reversibles» donde la palabra (*mot*) se abre a un uso intensivo de la lengua (*langue*)⁵³:

El devenir-animal no tiene nada de metafórico. [...] *Es un mapa de intensidades*. Es un conjunto de estados, todos distintos entre sí, injertados en el hombre en la medida en que éste busca una salida⁵⁴,

esa «búsqueda de una salida» a la que Deleuze y Guattari conceden capital importancia en su estudio sobre Kafka, y que es también uno de los motivos recurrentes en el análisis de Bacon: se da en las composiciones del pintor el acontecimiento (*événement*, otro concepto indisolublemente ligado a la serie que nos ocupa) de un cuerpo que deviene Figura sobre la superficie –cuerpo sin órganos– del lienzo, en una suerte de movimiento intenso en torno a un punto fijo, de atracción al terreno de la sensación y de la visibilidad ínsita en el *toque* de la pintura de las fuerzas invisibles que deshacen la imagen: sensación y no espectáculo, la aproximación de Bacon al horror y a la abyección⁵⁵ se logra a través de la caída, del deslizarse de la carne sobre estructuras óseas, mediante el intento de la carne borrándose, desvaneciéndose, contrayéndose a la espera del espasmo, volviéndose fluida –carne que devendría en *viande*, cuerpo que se libraría del (organizado organigrama del) organismo– por escapar a través de un pequeño e imposible agujero, a través del boquete de una ratonera o del desagüe de un lavabo, por ejemplo (*Figura en el lavabo*, de 1976).

Abruman las conexiones aducidas por Deleuze: evidentemente Kafka, en cuyos escritos podemos rastrear sin dificultades la aparición obsesiva y a trechos, puro estribillo, de una salida anhelada, aunque sea a través de un por diminuto imposible agujero de fuga (una «salida humana» que nada tendría que ver con la idea de «libertad»: *Informe para una academia*⁵⁶), pero no sólo Kafka, sino también Conrad, Bur

En muchas cosas (Beckett en general, y su texto sobre la pintura de Van de Velde en particular) convendría con Bacon: especialmente en la cuestión de la ausencia de relaciones, figurativas y narrativas, como un límite de la pintura.⁵⁸

Límite de la pintura (entre otras artes) que es también el límite último, el único límite: el de la frontera entre la vida y la muerte, el de la existencia que *nos toca* y por la que el artista fuga en intensidad. Qué tendrá que ver con esta «lucha con la sombra», la única real para Bacon (y para Beckett, y Kafka...), esa mezcla de malentendidos, tópicos y prejuicios de compleja urdimbre que suelen concitarse al amparo (bajo la excusa) del espacio limitado o condensado a que (por fuerza, se dirá) se obliga la mayor parte de las biografías de manuales y repertorios, el de una reseña enciclopédica, pongamos por caso:

Él (Francis Bacon) ha dicho de sus obras: «Tratan de convertir un cierto tipo de sentimiento en algo visual... la pintura es la representación sobre el lienzo de nuestro propio sistema nervioso». Este tipo de sentimiento es pesimista y alarmante. Las criaturas que aparecen en el *Estudio de una Crucifixión*, 1944, o los *Papas* por ejemplo, parecen malvadas y al mismo tiempo sufridas y solitarias. [...] Para Bacon el hombre no es agradable. Es, junto con sus muebles, sus instituciones y sus códigos, una anomalía repugnante e irremediable.⁵⁹

Al fin y al cabo, ¿qué conexión o semejanza podría nunca establecerse entre la biografía especializada, profesionalizada, divulgativa en el caso apuntado, y las frases con que Deleuze aproxima estos tres nombres propios: Bacon, Beckett, Kafka, para hablar de la intensidad de la vida y –como era una de las tesis principales de su estudio sobre Kafka y la literatura, con Félix Guattari– del goce, en definitiva de la capacidad, de la posibilidad (última, *salvífica*), de la búsqueda y del poder de la risa?:

Al igual que Beckett, Bacon forma parte de esos autores que pueden hablar en nombre de una vida muy intensa, por una vida más intensa. No es un pintor que «crea» en la muerte. Posee todo un miserabilismo (*misérabilisme*) figurativo, pero al servicio de una Figura de la vida cada vez más fuerte. Debemos rendir a Bacon, tanto como a Beckett o a Kafka, el siguiente homenaje: han erigido Figuras indomables, indomables por su insistencia, por su presencia, en el mismo instante en que «representarían» lo horrible, la mutilación, la prótesis, la caída o el fracaso. Han dado a la vida un novedoso poder de reír (*un nouveau pouvoir de rire*) extremadamente directo.⁶⁰

NOTAS:

1 COVARRUBIAS, Sebastián de., *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer (facsimil de la ed. de Horta, 1943), Alta Fulla, Barcelona, 1998, p. 950.

2 *Cfr.*, por ejemplo, BOGUE, Ronald, «Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force», en PATTON, Paul (Ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, pp. 257-269. Y LASH, Scott, «Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)», en CASULLO, Nicolás (Comp.), *El debate Modernidad / Posmodernidad*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993, pp. 377 y ss.: sí resulta cuestionable la etiqueta de «estética posmodernista» que muy a la ligera Lash aplica a nuestro autor.

3 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, París, 1996⁴, Tome I, p. 11. Nos referiremos siempre a esta edición francesa, aunque hay que señalar aquí la existencia de una magnífica traducción al castellano, debida a Isidro Herrera: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.

4 *Cfr. ídem.*

5 SCHÉRER, René, *Zeus Hospitalier. Éloge de l'hospitalité*, Armand Colin Éditeur, París, 1993, p. 152. Schérer ha dedicado unas muy bellas páginas al estudio de la obra de Pier Paolo Pasolini en el Capítulo VII: «Un hôte de passage» de este notable ensayo sobre la hospitalidad. Con respecto al creador italiano, *cfr.* PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, Euro International Films, Italia, 1968, y *Teorema*, en *Romanzi e racconti*, Vol. II (1962-1975), Mondadori, Milán, 1998, y en concreto el capítulo 13 de la primera parte, pp. 926-927: «No, ecco la firma; Lewis: un amico di Pound, un americano degli anni dell'imagismo».

6 SCHÉRER, René, *op. cit.*, p. 152. Schérer cita además un fragmento de un poema autobiográfico del propio Pasolini □«Autobiografía en la moviola»□ revelador de sus inquietudes: «Un Giacometti, un Bacon, haciendo desfilar sus espectros figurativos / símbolos de la tragedia del mundo en un alma enferma».

7 *Cfr. ídem*, p. 144.

8 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 20.

9 *Ibidem*. En este párrafo puede apreciarse la nítida distinción que Deleuze mantendrá a lo largo de su ensayo sobre Bacon entre la carne (*chair*) y la carne (*viande*). Optamos por mantener en cada caso la inscripción de ambas voces –en francés y castellano– dado que el

término español casi homógrafo del galo, «vianda», no parece apto en ninguna de sus principales acepciones –1. Sustento y comida de los racionales. 2. Comida que se sirve a la mesa– para realizar con éxito la versión. *Viande*, en francés, y en el sentido que, aplicado a la pintura de Bacon, le da Deleuze, tiene que ver mejor con la carne no organizada –en cierto modo viva: *chair*–, sino «despedazada», propia de matadero o de carnicería, como se habla estricta y clasificatoriamente de «viande blanche», o de «viande rouge», etc. – ahora bien, esta carne de matadero no es una carne sin vida: «La carne (*viande*) no es una carne (*chair*) muerta, ha guardado todos los sufrimientos y tomado sobre sí todos los colores de la carne (*chair*) viva.»–.

10 *Ibidem*. En paralelo con la igualmente inmensa «piedad de judío» de otro gran pintor de la *carne* contemporáneo: Chaim Soutine (1893-1943), con quien sin embargo el Bacon deleuziano mantiene una larga distancia (de la que no es componente menor la atención técnica de la mirada de Bacon hacia la fotografía por contraposición a la pintura siempre del natural por parte del artista galo de origen judío-lituano, así como el espeso *impasto* de éste frente al gusto por «lo plano» del primero). Soutine, en una línea que conduciría hasta Rembrandt, cultivó en efecto la pintura que sólo por no romper con esta tradición tendremos que llamar de «bodegones» o «naturalezas muertas»: los trozos de carne, las cabezas de ternera, los elementos de carnicería y matadero identifican a los animales que no hablan con el silencio (anterior, posterior) de la matanza de los inocentes, con las víctimas y el genocidio: *Cfr.* VV. AA., *Las Bellas Artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, Grolier Inc., New York-Montreal-Mexico City-Sydney, 1969, Vols. VIII, pp. 118 y ss., y X, p. 84.

11 A este respecto, puede consultarse la *Introducción* al Vol VIII: «Del Fauvismo al expresionismo abstracto» de la Enciclopedia mencionada en la nota anterior, a cargo del gran tratadista de arte David Sylvester, fallecido a mediados de 2001, realizador, por cierto, de la entrevista con Francis Bacon recogida en dos tomos a la que Deleuze remite con frecuencia en su monografía.

12 *Cfr.* DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 13: «La pintura debe arrancar la Figura a lo figurativo».

13 *Cfr. ídem*, p. 19: Bacon pintor de cabezas, no de rostros, en tanto que el rostro (*visage*) es «una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo, aunque sea su punta». No resulta baladí la nota de esta página, en la que Deleuze se refiere a los estudios de Félix Guattari en *El inconsciente maquínico*, donde dicho autor trata de la desorganización

del rostro en tanto que liberación de sus rasgos camino de la metamorfosis en trazos de animalidad de la cabeza.

14 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 20: «*zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*», la cursiva es nuestra.

15 «Devenir-x», «estar en el medio», «entre dos», «intermezzo», «conjunción y... y...y...», etc. Podría realizarse un largo estudio de todos estos términos en la obra en solitario de Deleuze, o conjunta con Guattari, o con Parnet, en relación con tantos otros términos: «nomadismo», «rizoma», «línea de fuga», «velocidad», «plan/plano», «acontecimiento», «flujo», «agenciamiento»...

Por el momento, y para subrayar la diferencia que media entre un devenir, un «entre dos cosas» y la propia referencia a los términos implicados –diferencia no muy alejada del abismo abierto entre la Figura y «lo figurativo»–, recordemos el final de *Rizoma (Introducción)*: «Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y a la inversa, sino una relación perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a una y a otra, arroyo sin principio ni fin que socava ambas orillas y adquiere velocidad en el medio.» (DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, «Introduction: Rhizome», en *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, París, 1980, p. 37).

16 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 21. La cita que Deleuze hace del artista está tomada de BACON, Francis, *L art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, en 2 Vols, Skira Éd., París, 1976, Vol. I, pp. 55 y 92, a partir del original inglés: *Francis Bacon Interviewed by David Sylvester*, Pantheon, New York, 1975. Existe versión castellana: SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, trad. de Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez, Eds. Polígrafa, Barcelona, 1977 (para la cita del texto, *cfr.* p. 46: «... somos carne, somos armazones potenciales de carne...»). No ocultaremos, antes al contrario, que partimos siempre de la versión francesa de las entrevistas realizadas a Bacon por Sylvester, dada la incuestionable importancia de la misma en el entramado teórico del ensayo de Deleuze. Toucher es, pues, verbo «esencial», que traemos aquí por vez primera en y desde una traducción (del inglés).

17 *Cfr.* FORBES, Patricia, & SMITH, Muriel H. (Eds.), *The Wordsworth French-English, English-French Dictionary*, Wordsworth Eds. Ltd., Hertfordshire, 1995³, voz fr.: «toucher», pp. 393-394. Ahora bien, aunque en acepciones muy secundarias, la lengua inglesa permite un uso del verbo «to touch» parecido al «toucher» francés; tenemos así (voz ing. «touch», p. 471): (*to be touched by someone's kindness*, être touché de la bonté de quelqu'un), o (*the question touches you closely*,

la question vous touche de près), además de una sumamente interesante serie de términos como son: (*touchiness n.* susceptibilité, irascibilité), (*touching 1. a.* touchant, émouvant, attendrissant *2. prep.* concernant), (*touchingly adv.* d'une manière touchante), (*touchy a.* susceptible, ombrageux, irascible; *he s very touchy*, il se froisse, s'offusque, pour un rien).

18 Cfr. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001 (en adelante nombraremos en el texto o en las notas al pie esta fuente mediante la simple abreviatura: RAE): mencionamos las acepciones de «Tocar» números 11, 12, 22, 23 y 25, respectivamente.

19 Cfr. LLAURÓ PADROSA, Juan, *Diccionario manual morfológico latino-español*, Librería Elite, Barcelona, 1957, p. 302.

20 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 21. Este texto muestra una de las claves de la ética de la responsabilidad en Deleuze: «¿Qué hombre revolucionario en arte, en política, en religión o en no importa qué, no ha sentido ese momento extremo en que no era nada más que una bestia, y devenía responsable, no de los becerros que mueren, sino *ante los becerros que mueren?*» (La cursiva es nuestra.)

21 BACON, Francis, *L'art de l'impossible...*, *op. cit.*, Vol. I, p. 44: «[...] savoir pourquoi une peinture *touche* directement le système nerveux» (La cursiva es nuestra), cit. por DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 28.

22 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 31: «[...] chez Bacon [...] on touche le frémissement de l'oiseau qui s'enfonce à la place de la tête, et chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse, comme chez Soutine [...]». Chaim Soutine inspirándose siempre del natural con carnes de matadero: se cuenta que el olor putrefacto de los cuerpos muertos de sus modelos, inadvertido para el artista, llegó a causar tal molestia a los vecinos de su estudio parísino que finalmente hubo de intervenir la policía (cfr. *Las Bellas Artes*, *op. cit.*, Vol. VIII, p. 119).

23 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 99.

24 *Ídem*, p. 79. Si antes, en la p. 11, Deleuze hablaba de «une vue proche, tactile ou haptique», ahora introduce ya un importante matiz modal: «une fonction tactile, ou plutôt *haptique*» (La cursiva es nuestra).

25 *Ibidem*, p. 40. Parece, de algún modo, que es a partir de este momento en su análisis de Bacon que Deleuze plantea, mediante esta

pregunta que liga directamente al artista, su particular «entrada» en materia. Apuntemos, de paso, que una rápida, escueta presentación de la temática relacionada con un determinado autor mediante una pregunta□a veces una breve serie□ exacta, escueta, «seca» estamos tentados de afirmar, es introducción habitual en los estudios de Deleuze: *Cfr.* sus análisis sobre Bene, Châtelet, Beckett, Proust, Kafka (con Guattari), etc.

26 *Ibidem*, p. 39.

27 *Cfr.* BOGUE, Ronald, *op. cit.*, p. 266.

28 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 39: «La force est en rapport étroit avec la sensation».

29 *Cfr. ibidem*: «[...] la sensation □donne□ tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent».

30 *Cfr. ibidem*.

31 En este sentido, nos parece insólita la absoluta falta de «sensibilidad» en la más restringida acepción del término de un crítico tan sutil como Bogue, quien en su artículo ya mencionado en varias ocasiones, pese a las múltiples conexiones y al detenido estudio de elementos tan importantes en el Bacon de Deleuze como son el ritmo, el movimiento o la fuerza del color y la luz, en ningún momento repara en cuanto atañe al sentido crucial del tacto.

32 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 40. Antes, Deleuze mantiene en relación con los autorretratos y las series de cabezas de Bacon la tesis de que la sensación de agitación no proviene tanto del movimiento como de una serie de fuerzas concretas tales como las de la presión, dilatación, estirado, etc., que se ejercen sobre las mismas, tesis que ilustra con una tan breve como extraña metáfora: «C est comme des forces affrontées dans le cosmos par un voyageur transpatial immobile dans sa capsule», viajero estático que no es casual en Deleuze, y que de hecho integra una de las grandes obsesiones de su obra, tomemos por ejemplo DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *L'Anti-dipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, París, 1972, p. 156: «[...] su viaje (el del esquizo) es extrañamente in situ (*étrangement sur place*).

No habla de otro mundo, no es de otro mundo: incluso al desplazarse en el espacio es un viaje en intensidad, alrededor de la máquina deseante que se erige y permanece aquí». En el «nomadismo» deleuziano, se trata siempre de un viaje *en intensidad*: esto es lo que

caracteriza a las fuerzas y las distancia de una simple consideración dinámica del movimiento.

33 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 41.

34 DELEUZE, Gilles, *L'épuisé* ensayo que va precedido por: BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. al francés de Edith Fournier, Minuit, París, 1992, p. 97, nota al pie nº. 15.

35 *Ídem*, p. 97.

36 Cfr. *ibídem*, p. 98.

37 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 40.

38 Cfr. *ídem*, p. 41, nota al pie nº. 3.

39 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, París, 1975, p. 12, nota al pie nº. 4. Por supuesto, los autores citan a Kafka por la versión francesa: «Rien que pour entendre un cri auquel rien ne répond en lui ôtant de sa force [...]». Cfr. KAFKA, Franz, *Gesammelte Werke. Erzählungen, Betrachtung: «Unglücklichsein»*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994, p. 35: «[...] um nur den Schrei zu hören, dem nichts antwortet und dem auch nichts die Kraft des Schreiens nimmt [...]». Hay traducción castellana de J. R. Wilcok: «[...] y grité para oír solamente mi propio grito, que no halló respuesta ni nada que disminuyera su vigor, [...]», en KAFKA, Franz, *La condena*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 57.

40 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 41. Deleuze se refiere al *Franz Kafka* de Wagenbach (cfr. *ídem*, nota al pie nº. 4).

41 *Ídem*, p. 31. En este sentido, véase también la p. 26: «La coexistencia de todos los movimientos en el cuadro, es el ritmo.»

42 Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Franz, *Kafka...*, *op. cit.*, p. 16: «[...] le désir n'est pas forme, mais processus, procès.»

43 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 41.

44 Cfr. a este respecto *ídem*, p. 14 y nota al pie nº. 2: la fascinación y a la par el desprecio de Bacon (pintor que nunca parte del natural) por la fotografía, a la que sin embargo no reprocha, como pudiera parecer en un principio, el ser figurativa.

45 *Cfr. ídem*, p. 29.

46 Citado por Deleuze, *ibídem*.

47 *ídem*, p. 27. (La cursiva es nuestra.)

48 *Cfr. ídem*, p. 41.

49 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka...*, p. 12. (La cursiva es nuestra.)

50 *Cfr. DELEUZE, Gilles, Francis Bacon...*, p. 75.

51 *Cfr. ídem*, p. 30, y en especial, la nota al pie nº. 11, en la que Deleuze cita la respuesta de Bacon a un David Sylvester que ocasionalmente relaciona al Papa con el padre: «no estoy completamente seguro de comprender lo que me dice...».

52 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux...*, p. 335.

53 *Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, Kafka...*, p. 41.

54 *Ídem*, p. 65 (La cursiva es nuestra). Encontramos aquí, por cierto, una de las múltiples, obsesivas referencias deleuzianas al viaje en lo estático que ya señalábamos en nuestra anterior nota al pie nº. 32, concerniente en este caso a Kafka, autor que opondría con frecuencia dos tipos de viaje, uno extensivo y organizado frente a otro intenso y fragmentado, por restos, el cual podría realizarse sin moverse del sitio, sin abandonar la propia habitación: *cfr. ibídem*, nota al pie nº. 12. «Inmovilidad más allá del movimiento»: por si cupiesen dudas, Deleuze relaciona en su texto sobre Bacon al pintor con el dramaturgo y el escritor: Bacon-Beckett-Kafka, acrobacias del trapeceista inmóvil, paseos de personajes que no salen de su habitación, elasticidad de las Figuras en sus paralelepípedos... *Cfr. DELEUZE, Gilles, Francis Bacon...*, pp. 30-31.

55 Francis Bacon ha hecho con frecuencia hincapié en la «no espectacularidad» o «no provocación» –cosa bien distinta de la «sensación» deleuziana– del horror en su pintura, frente a todo tópico. *Cfr. SYLVESTER, David, Entrevista con Francis Bacon*, trad. cast. *cit.*, p. 47: «[...] ellos (los críticos) siempre han insistido en esa vertiente del horror.

Pero yo no la percibo especialmente en mi obra. Nunca pretendí provocar horror. Basta observar las cosas y captar las corrientes

subterráneas para comprender que nada de lo que yo haya podido hacer ha destacado esa vertiente de la vida».

56 Cfr. KAFKA, Franz, «Informe para una academia» (trad. de María Rosa Oliver), en *La condena*, op. cit., pp. 99-109: «[...] me encontraba sin salida, [...] Había sin embargo una rendija entre las tablas. [...] una sola noción: no hay salida. [...] No tenía salida, pero tenía que procurarme una, [...] yo no quería libertad. Quería únicamente una salida. [...] imitaba (a los humanos) porque buscaba una salida, [...] se aprende cuando se trata de encontrar una salida, [...] dejar la jaula y procurarme esta salida especial, esta salida humana. [...] Me escurrí entre los matorrales [...]». Cfr. KAFKA, Franz, «Ein Bericht für eine Akademie», in *Gesammelte Werke*, op. cit., pp. 139-147: «[...] ohne Ausweg, [...] kein Ausbeg. [...] Nur einen Ausbeg; [...] wenn man einen Ausbeg will; [...] sich in die Büsche schlagen [...]». O, sin abandonar este escrito, cfr. KAFKA, Franz, «Fragmentos para el informe para una academia» (trad. de Alfredo Pippig), en Apéndice a *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, trad de Alfredo Pippig y Alejandro Guíñazú, Alianza Editorial, Madrid, 1996⁸, pp. 271-274: «[...]

Hasta entonces no supe lo que significaba no tener salida. [...] Rompe la madera con los dientes, escúrrete por el agujero, que ni deja pasar la mirada [...]». Cfr. KAFKA, Franz, «Fragmente zum □ Bericht für eine Akademie □», Anhang in *Gesammelte Werke. Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994, pp. 239-241.

57 Cfr. DELEUZE, Gilles., *Francis Bacon...*, pp. 16-17.

58 *Ídem*, p. 36, nota al pie nº. 7.

59 Artículo: «Francis Bacon», en *Las Bellas Artes*, op. cit., Vol. VIII, pp. 19-20.

60 DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon...*, p. 42.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BACON, Francis: *Francis Bacon Interviewed by David Sylvester*, Pantheon, New York, 1975.

2. BACON, Francis: *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, en 2 Vols, Skira Éd., París, 1976.

3. BOGUE, Ronald, «Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force», en PATTON, Paul (Ed.): *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

4. COVARRUBIAS, Sebastián de.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer (facsimil de la ed. de Horta, 1943), Alta Fulla, Barcelona, 1998.

5. DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, París, 1996.

6. DELEUZE, Gilles y GUATTARI: Félix, «Introduction: Rhizome», en *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, París, 1980.

7. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, París, 1975.

8. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, París, 1972.

9. DELEUZE, Gilles, *L'épuisé*, en BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. al francés de Edith Fournier, Minuit, París, 1992.

10. FORBES, Patricia, & SMITH, Muriel H. (Eds.): *The Wordsworth French-English, English-French Dictionary*, Wordsworth Eds. Ltd., Hertfordshire, 1995.

11. HERRERA, Isidro: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.

12. KAFKA, Franz, «Fragmente zum "Bericht für eine Akademie"», Anhang in *Gesammelte Werke. Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

13. KAFKA, Franz, «Fragmentos para el informe para una academia» (trad. de Alfredo Pippig), en Apéndice a *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, trad de Alfredo Pippig y Alejandro Guiñazú, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

14. KAFKA, Franz, *Gesammelte Werke. Erzählungen, Betrachtung: «Unglücklichsein»*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

15. KAFKA, Franz, *La condena*, traducción de J. R. Wilcock, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
16. LASH, Scott: «Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)», en CASULLO, Nicolás (Comp.): *El debate Modernidad / Posmodernidad*, Editorial El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993.
17. LLAURÓ PADROSA, Juan, *Diccionario manual morfológico latino-español*, Librería Elite, Barcelona, 1957.
18. PASOLINI, Pier Paolo: *Teorema*, Euro International Films, Italia, 1968.
19. PASOLINI, Pier Paolo: *Teorema*, en *Romanzi e racconti*, Vol. II (1962-1975), Mondadori, Milán, 1998.
20. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.
21. SCHÉRER, René: *Zeus Hospitalier. Éloge de l'hospitalité*, Armand Colin Éditeur, París, 1993.
22. SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, trad. de Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez, Eds. Polígrafa, Barcelona, 1977.
23. VV. AA.: *Las Bellas Artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, Grolier Inc., New York-Montreal-Mexico City-Sydney, 1969.