

Foucault y Deleuze: pensar lo sensible.¹ **Para una relectura con gafas para ciegos.**

Por:

Ricardo Arcos-Palma
PhD en Filosofía del Arte y Estética. U. De la Sorbona.
Docente-investigador en dedicación exclusiva
Escuela de Artes Plásticas
Universidad Nacional de Colombia.

Introducción:

La esencia de mi ponencia girará en torno a las obras de Michel Foucault y Gilles Deleuze y su estrecha relación que éstas guardan con el arte y la literatura. Aunque dado la brevedad de esta intervención, no entraremos a analizar en profundidad la complejidad de sus obras. En este sentido esta intervención será un verdadero *pre-texto* para develar la relación entre el pensamiento y lo *sensible*. Veremos como el Arte en general sirve de pre-texto a estos pensadores para elaborar su pensamiento filosófico. Lo sensible abordado por Deleuze y Foucault, parece tener una razón de ser, un camino lógico, pese a la aparente contradicción que se desprende entre pensar y sentir: “Efectivamente emitir un juicio verdadero o falso es un acto del pensamiento; este acto consiste en sentir que existe un vínculo, una relación... *Pensar*, como usted lo ve, *es siempre sentir*, y nada más que sentir”². Michel Foucault da cuenta de ello cuando pone en evidencia los límites del lenguaje y de la representación. Por ejemplo, cuando él analiza las obras de Magritte (*Esto no es una pipa*) y de Velásquez (*Las meninas*), la lectura de esas obras y la reflexión que se desprende de ellas, nos dan una idea precisa de lo que significa pensar lo sensible. Veremos esto más adelante. De su parte, Gilles Deleuze, pone de manifiesto una *lógica de la sensación* al estudiar la obra de Bacon y una *lógica del sentido* al pensar la obra de Artaud, Carroll y de Klossowski, las cuales anudan la relación, cuerpo-lenguaje y sensación-pensamiento. Entonces a lo largo de esta ponencia, nos acercaremos a varios ejemplos, donde la pintura (Bacon, Magritte, Velásquez), la novela (Kafka, Carroll), el teatro (Artaud), entre otros, se convierten en el terreno ideal – o de las ideas -, para desplegar un pensamiento que hace de lo sensible su soporte conceptual.

Así quedará demostrado que *no existe frontera entre el arte y la filosofía*, ni tampoco entre la vida y el arte, pues como decía el propio Deleuze – a propósito de Foucault-, la vida es una obra de arte, es decir que considerar la existencia “no como un sujeto sino como una obra de arte”³ permite que el *pensamiento-artista* genere nuevas maneras estéticas y éticas de vivir la vida. Este pensamiento-artista genera entonces una nueva manera de conocer la existencia, una nueva manera ética y estética, pues vivir estéticamente es posible si se asume la existencia como una obra de arte donde este nuevo pensamiento-artista, es decir creativo, genera un estilo de vida, pues, “el estilo -dice Deleuze -, en un gran escritor – y podremos agregar de todo gran artista-, es siempre un estilo de vida, para nada algo personal, sino más bien la invención de una posibilidad de vida, de un modo de existencia” donde el proceso de subjetividad tiende a imponerse pero en otro territorio, “deterritorializando” el Yo de sus dominios y en un “acto de fabulación” inventar esa comunidad estética y ética.

Entonces en un primer momento, veremos como el sentir es fundamental para el pensamiento filosófico. En un segundo momento, nos acercaremos al pensamiento de Foucault donde la

¹ Ponencia para el I Congreso de filosofía. SCF. Bogotá abril del 2006. En proceso de edición.

² Destutt de Tracy, *Eléments d'Idéologie* citado por Foucault M. en « *Les mots et les choses* », Gallimard, Paris 1966.

³ Deleuze Gilles « *Pourparlers* ». Minuit, Paris, 1990/2003.

pintura se convierte en el terreno idóneo para develar las complejidades de la representación cuando está colinda con el lenguaje. En un tercer y último momento veremos como Deleuze se aproxima a la literatura y la pintura para resolver los interrogantes de lo que él llamó el “cuerpo-lenguaje”. En suma con este recorrido pretenderé haber mostrado como lo sensible deviene el pilar fundamental del pensamiento contemporáneo que no es otra manera de afirmar que existe un pensamiento estético el cual alimenta la filosofía.

1. Sentir-pensar: hacia la no separación.

Desde que Sócrates inaugura sus diálogos filosóficos, se crea una distancia entre el pensar y el sentir. Hecho entendible, dado a que el pensar pertenece a la esfera “noumenal” o de las ideas y el sentir, propiamente a la esfera material y en particular al cuerpo. Todo lo que tiene que ver con los sentidos nos llevan al error, al equivoco según Sócrates, pues aquello que percibimos no son sino “sombras” de una realidad, pura apariencia y en tanto apariencias nos muestran un mundo alejado de la verdad, pretensión fundamental de la filosofía. Dentro de ese mundo aparente está naturalmente el arte (*tekhné*), la música (*musiké*), teatro (*scené*) y la poesía (*poësis*). Y bien sabemos que éstas nos hablan de lo sensible. Para entender mejor esto, recordemos cómo, en el “libro X” de la República, Platón nos cuenta que Sócrates se refiere a la poesía como esa “musa dulzona”; el poeta inspirado por la musa, si bien habla de cosas ciertas, “no sabe” por qué. Y este “por qué” es fundamental para el camino lógico del pensamiento. *Ion* recordemos es despojado de su posición de portador de verdades, por el sólo hecho de hablar como “poseído por una especie de furor divino”. Pues ese “furor divino” y la “musa dulzona”, nos hablan de lo inconsciente y por ende de lo sensible. Así la parte irracional o sensible queda en un segundo plano.

Friedrich Nietzsche en su texto “El origen de la tragedia o Grecia y el pesimismo” nos da cuenta de la muerte de la tragedia. Según el pensador alemán la tragedia muere luego de la reforma impuesta por Eurípides, el último trágico griego. Su reforma consistía en eliminar el coro (*tragicoi coroi*). Y eliminando el coro, era la voz de la escena la que desaparecía. Bien sabemos que los actores en la Grecia Antigua, mimaban lo que el coro cantaba y contaba. Suprimiendo el coro, no solamente la tragedia perdía la voz sino también el cuerpo trágico. Es decir que lo que sucede en esta operación es la imposición de la representación como un simulacro y una imitación de una realidad y por lo tanto absolutamente falsa y engañosa. Creándose de esta manera una distancia enorme entre el público y la escena. Este hecho bien lo sabemos, estaba destinado a despojar la tragedia de su carga emotiva y *exaltadora de las pasiones*, peligrosas según Sócrates para la educación de la juventud (República), que debía regirse por la razón y no por las falsas apariencias.

Eurípides entonces, “fue tan solo una máscara. Toda vez, la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisos ni tampoco Apolo, sino más bien un demonio de nacimiento muy reciente – que tenía por nombre Sócrates -. Tal es el nuevo antagonismo: socratismo contra dionisismo. La tragedia perece”.⁴

Efectivamente el “socratismo estético” como bien lo muestra Nietzsche, influyó en gran medida en la separación entre lo sensible y el pensamiento. La tragedia asignaba un lugar importante al cuerpo y por ende a lo sensible. Con la muerte de la tragedia se entierra al cuerpo (*soma*) en la prisión (*sema*) que encerrará el alma (para el cristianismo de Plotino), lo espiritual y lo ideal en lo material. Por ejemplo, las esculturas de Miguel Ángel – lector entusiasta de Platón y de Plotino -, que hacen parte del monumento funerario del Papa Jules II y, particularmente el conjunto de los esclavos, nos muestran la materialización perfecta de la

⁴ Nietzsche Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Gallimard. Folio-Essais, Paris, 1977.

separación entre el cuerpo y el alma: en la escultura en mármol llamado “el esclavo moribundo” (Roma, 1513-1515) que se encuentra hoy en el “Museo del Louvre”, vemos el cuerpo representado en estado de sufrimiento. A los pies del esclavo, está encadenado un chimpancé que representaba, según la iconografía de la época, lo que hay de más humano en el ser humano: los pecados. La lectura que se debía hacer en la época de Miguel Ángel es la siguiente: el cuerpo humano, en tanto que materia destinada a desaparecer, está atada al pecado, a lo animal, a lo irracional. El paralelo entre el cuerpo, lo irracional y el pecado es evidente. La escisión está hecha entre la esfera noumenal y la esfera fenoménica, entre el mundo celestial y el mundo terrenal, entre el pensamiento y lo sensible. El mundo de la danza, de la música, de la ebriedad y del teatro, están condenados al mundo aparente, mientras que el mundo de la verdad se instaure dejando de lado lo sensible. Pese a la reparación de Aristóteles en su *Poética*, y los esfuerzos de Hegel y los Románticos alemanes, el mundo de lo sensible queda relegado al engaño, a la falsa apariencia, a la *mimesis*.

El artista de la Antigüedad no es sino un imitador que intenta competir con la Naturaleza, y en su intento son los sentidos que son engañados, cosa que a la razón no puede sucederle. El famoso duelo entre Zeuxis y Parrhasios demuestra este hecho. El primero, hábil pintor reconocido por todos en su época como el más grande genio, reta a Parrhasios a ver quién es el mejor. Zeuxis en su intento por competir con la Naturaleza logra engañar los sentidos: al pintar con maestría unas frutas, las aves venían a picotear los frutos representados, tal era su similitud con el modelo natural. Parrhasios a su vez, decide ir más lejos: no solamente engañará a la misma Naturaleza sino también a los sentidos: él pinta con igual maestría otro conjunto de frutas las cuales igualmente atraerá las aves. Los jurados para comprobar su talento se acercan a la pintura e intentan correr una cortina que cubre parcialmente a la pintura. La sorpresa es total al darse cuenta que la tela es también una ilusión pictórica, con lo que se da por sentado que el ganador del concurso fue Parrhasios por haber logrado un doble engaño: el de la Naturaleza y de los sentidos.

Hubo que esperar a Nietzsche con su crítica al platonismo para darnos cuenta que lo sensible hace parte importante del sistema filosófico, no solamente como objeto de estudio - pues ya la “Estética” de Baumgarten como *percepción de lo sensible* había abierto este camino -, sino también como fundamento del pensamiento filosófico propiamente dicho. Es precisamente dentro de esta última óptica que se inscribe el pensamiento de Michel Foucault y de Gilles Deleuze.

2. Foucault: hacia una historia de la similitud frente a la crisis de la representación y la posible desaparición del lenguaje en los intersticios del sin-sentido.

Para Foucault – nietzscheano por excelencia -, el arte y la literatura son fundamentos del pensamiento filosófico. Para fundamentar tal construcción conceptual, el filósofo entretiene una serie de relaciones textuales con Blanchot, Roussel, Artaud, Borges, Velásquez, Magritte entre otros. Por ejemplo cuando desarrolla su teoría de la similitud su ensayo sobre la obra de Magritte “*Esto no es una pipa*”, le sirve de pre-texto para comprender el problema de la representación y el enunciado dentro del campo del lenguaje, donde lo que se nombra hace visible aquello que permanece oculto. Es importante tener en cuenta que ese acto nominativo propio del lenguaje, da cuenta de la estrecha relación entre las palabras y las cosas. Precisamente este problema lo desarrolla más hondamente en su famoso texto “Las palabras y las cosas” publicado en 1966. Sorprende ver en el prefacio de este libro las primeras frases: “Este libro tiene su lugar de nacimiento en un texto de Borges. En el reír que sacude a su lectura todas las familiaridades del pensamiento – del nuestro : de aquél que a nuestra edad y nuestra geografía -, quebrantando todas las superficies ordenadas y todos los planos que

asedian para nosotros el pululamiento de los seres, haciendo vacilar e inquietando por mucho tiempo nuestra práctica milenaria del Mismo y del Otro.”⁵

El libro al que hace referencia Foucault, es un texto donde Borges, nos habla de una cierta “Enciclopedia China”, donde existe una clasificación de varias cosas entre ellas de los animales. Tal clasificación le hace preguntarse al filósofo “¿Qué es lo imposible de pensarse, y de qué imposibilidad se trata?”⁶. Indudablemente leemos entre líneas su famosa “Historia de la Locura” que nos muestra como en los siglos XVIII y XIX el encerramiento surge frente a la imposibilidad de pensarla, de aceptarla como lo Otro en la alteridad. Lo propio sucede con la “Historia de la similitud”, y en la misma época, donde la representación entra en crisis y el lenguaje tiende a desaparecer para dar paso a las cosas. Un texto que sirve de pre-texto a otro. Un texto literario que sirve de punto de partida para pensar el pensamiento. Pero antes de seguir veamos que es ante todo un texto literario. Es sin duda alguna, ese espacio donde la ficción se instala para devenir verdad. Creemos en las ciudades invisibles que cuenta Marco Polo a Kublai Khan porque las palabras nos dan el asidero ideal para reconstruir y representarnos esas ciudades que el emperador chino ve a través del relato del navegante según la prosa de Ítalo Calvino. En ese sentido el texto aparece como una revelación de la verdad en la que creemos, así sea transitoriamente. En estos términos ¿cómo es posible que la verdad se encuentre en una ficción? Dicho de otra manera ¿cómo es posible que lo sensible – como esa hilaridad que produce el texto de Borges en Foucault-, sea tomado en serio?

En el mismo texto foucaultiano donde las palabras y las cosas cobran asidero, surge una imagen:

“El pintor está ligeramente retirado del cuadro. Hecha ligeramente una mirada sobre el modelo; se trata quizás del agregar la última pincelada, pero quizás sea trata de el primer trazo que aún no ha sido puesto. El brazo que tiene el pincel esta replegado sobre la izquierda, en la dirección de la paleta; él está, por un instante, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil, está suspendida a la mirada; y la mirada a su turno, reposa sobre el gesto detenido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a liberar el volumen”⁷. En ese instante congelado de creación pictórica al cuál el filósofo parece asistir, la imagen se rehace, se repinta a los ojos del lector. Aquí surgen varias figuras a tener en cuenta: pensador-pintor, escritor-pensador y pensador espectador. En todos los casos se trata de un punto de vista que marca la pauta para que lo sensible se haga camino en los dominios de la razón. Y el pensador-sensible continúa con su relato-descripción-pintura: **sigue**.

“No sin un sistema sutil de esquivos. Tomando un poco de distancia, el pintor se situó al lado de la obra la cual está trabajando. Es decir que para el espectador que actualmente le mira, él está a la derecha de su cuadro, que ocupa todo el extremo izquierdo. A ese mismo espectador el cuadro le da la espalda: podemos solamente ver su revés con el bastidor que le sostiene. El pintor, en cambio, está perfectamente visible en toda su estatura; en todo caso, él no está escondido por la gran tela que, quizá, va a absorberle en un instante, cuando, haciendo un paso hacia ella, volverá a comenzar su trabajo; sin duda, él acaba de aparecer a los ojos del espectador, surgiendo de esta especie de caja virtual que proyecta hacia atrás la superficie que él está pintando (...) El pintor mira, el rostro girado ligeramente y la cabeza inclinada hacia su el hombro. Él fija un punto invisible, pero que nosotros espectadores podemos libremente asignar puesto que ese punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos. El espectáculo que él observa es entonces dos veces invisible: puesto que no está representado en el espacio del cuadro, y puesto que se sitúa precisamente en este punto ciego,

⁵ Foucault Michel. *Les mots et les choses*. Nrf; Gallimard, Paris, 1966, p. 7.

⁶ Ibid.

⁷ F. M. Opus cit. p. 19.

en este escondite esencial donde se oculta para nosotros nuestra mirada en el momento donde miramos.”⁸

El filósofo nos hace partícipe de la escena pictórica donde el artista está ejecutando su obra. Al hacer esa lectura, Foucault nos introduce en el instante mismo donde Velásquez pinta el cuadro. Gracias a esto dejamos de ser simples espectadores de un cuadro que cuelga en la pared del Museo del Prado en Madrid, para meternos directamente en el espacio pictórico. O mejor dicho, es el espacio pictórico que desborda el chasis del cuadro para incorporarnos en la escena. Esto es posible gracias a la aparición de esa “invisibilidad” de la que habla Foucault. Invisibilidad que se hace presente cuando observamos el cuadro, puesto que nosotros mismos somos esa invisibilidad. Invisibilidad pues no estamos dentro del espacio pictórico representado por Velásquez, aunque sí dentro del espacio virtual de la mirada. El cuadro de *Las Meninas* sirve de pre-texto para que el filósofo desarrolle su teoría de la similitud, y la representación precisamente sirve de apoyo para dilucidar el papel del pensar y el sentir justamente donde el lenguaje adquiere un nuevo giro gramatical. En el capítulo titulado “Los límites de la representación” del libro “Las palabras y las cosas”, Foucault nos muestra como el sentir es propio del pensar y viceversa. Para ello el pensamiento del siglo XVIII de los ideólogos como Destutt de Tracy y el pensamiento de la Crítica kantiana, actúan sobre los límites de la representación; el primero al interior de ella y el segundo al exterior, lo cual hace posible las filosofías de la Vida, de la Voluntad y de la Palabra que el siglo XIX va a desarrollar bajo los presupuestos de Kant.

“Ella [la Ideología] es en un sentido el saber de todos los saberes. Pero este desdoblamiento fundador no le hace salir del campo de la representación; Ella tiene como fin disminuir todo saber sobre una representación a la inmediatez de aquella que no escapa jamás: “¿Usted nunca se ha dado cuenta un poco precisamente lo que es pensar, de lo que usted experimenta cuando usted piensa cualquier cosa?... Usted dice: *yo pienso aquello*, cuando usted tiene una opinión, cuando usted forma un juicio. Efectivamente portar un juicio verdadero o falso, es un acto del pensamiento; este acto consiste en pensar que existe un vínculo, una relación... *Pensar* como usted lo ve, *es siempre sentir* y nada más que sentir.” [Destutt de Tracy, *Eléments d’Idéologie*, I, p. 33-35]. Hay que anotar sin embargo que definiendo el pensamiento de una relación por la sensación de esa relación o, más brevemente, el pensamiento en general por la sensación, Destutt cubre bien, sin salir, el dominio entero de la representación; pero él alcanza la frontera donde la representación, como forma primera, absolutamente simple de la representación, como contenido mínimo de lo que puede darse al pensamiento, oscila en el orden de las condiciones fisiológicas que pueden dar cuenta (...) Al frente de la Ideología, la crítica kantiana marca en cambio el soporte de nuestra modernidad; ella interroga la representación no según el movimiento indefinido que va del simple elemento a todas las combinaciones posibles, sino más bien a partir de sus límites de derecho. Así ella sanciona por la primera vez este suceso de la cultura europea que es contemporáneo de finales del siglo XVIII: el retiro del saber y del pensamiento fuera del espacio de la representación. Aquél es cuestionado en su fundamento, su origen, y sus marcas: por el hecho mismo, el campo ilimitado de la representación, que el pensamiento clásico había instaurado, que la Ideología había querido recorrer, según un paso a paso discursivo y científico, parece como una metafísica. Pero como una metafísica que no será nunca rodeada ella misma, que será puesta en un dogmatismo no advertido, y no habría nunca hecho venir a plena luz la cuestión de su derecho. En este sentido, la Crítica hace resurgir la dimensión metafísica que la filosofía del siglo XVIII quiso reducir por el sólo análisis de la representación. Pero ella abre al mismo tiempo la posibilidad de otra metafísica que tendría como propósito interrogar fuera de la

⁸ F.M. Op cit. p.p. 19-20.

representación todo lo que es la fuente y el origen; ella permite estas filosofías de la Vida, de la Voluntad, de la Palabra que el siglo XIX va a desplegar en el asiento de la crítica.”⁹

Así buena parte de la obra de Foucault es alimentada por la esfera de lo sensible. Los escritos sobre Magritte, sobre Raymond Roussel, el inédito sobre Manet, y las lecturas y diálogos filosóficos con los textos de Blanchot, de Artaud, de Borges entre otros, muestran ese apego por el arte, como fuente de conocimiento y al mismo tiempo como *estilo* de vida. En ese interés se transparenta esa “estilización de la existencia” que él defendía o buscaba. “Lo que me sorprende – le había declarado a Dreyfus y a Rabinov –, es que, en nuestra sociedad, el arte no tenga más relación que solamente con los objetos y no con los individuos y con la vida... ¿la vida de todo individuo no podría ser una obra de arte?”¹⁰.

En efecto considerar la vida y la existencia como una obra de arte, es asignarle ese carácter ético que hace falta al arte y al mismo tiempo ese carácter estético que le hace falta a la vida misma. Los “procesos de subjetivación” que inventa Foucault – nos dice Deleuze –, tienden a la constitución no de un nuevo individuo sino a nuevas posibilidades de vida, es decir “la existencia no como un sujeto sino como una obra de arte,”¹¹ donde se configura un “pensamiento-artista”, es decir un pensamiento creativo y por ende sensitivo.

En el caso de la obra de Magritte, Foucault encuentra un punto interesante entre aquello que se ve, y lo que se enuncia. Cuando Magritte pinta una pipa de una manera hiperrealista y en la parte inferior del cuadro escribe, *esto no es una pipa*, lo que está en juego es el principio mismo de la representación. En el diálogo que entablan el pintor y el filósofo, sobretodo a raíz de la publicación de las palabras y las cosas, el pintor trata de justificar su obra diciendo que hasta un niño se daría cuenta de lo que está viendo, no es precisamente una pipa, sino más bien un dibujo, (imagen) de una pipa. Pese a esta simplicidad de la respuesta del artista, Foucault pone en evidencia, la tensión que se genera cuando un enunciado transforma o condiciona lo que vemos. Bien sabemos que el lenguaje hace visible lo que no vemos cuando se nombra. Cuando decimos por ejemplo: “allí hay un rinoceronte rojo”, así no lo veamos, en nuestra mente se instala la imagen que emana de la frase. Lo que está en juego aquí es el principio de verdad implícito en todo enunciado. Pero cuando esa verdad marcada por la divisa: “ver para creer”, se ve cuestionada por un enunciado, como en el caso del cuadro de Magritte, el asunto es más complejo.

“Dos principios han reinando, creo, sobre la pintura occidental, después del siglo XV hasta el XX. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica semejanza) y referencia lingüística que (la excluye). Hacemos ver por la semejanza, hablamos a través de la diferencia. De suerte que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni fundirse. Hay de una u otra manera subordinación: o bien el texto está arreglado por la imagen (como en esos cuadros donde están representados un libro, una inscripción una carta, el nombre de un personaje); o bien la imagen está arreglada por el texto (como en los libros donde los dibujos vienen a completar lo que las palabras están encargadas de representar, como si ellos siguieran un camino más corto) (...)

El segundo principio que ha largamente regido la pintura pone la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo. Que una figura se asemeje a una cosa (o a otra figura) suficiente para que se deslice en el juego de la pintura, un enunciado evidente, banal, mil veces repetido y por lo tanto, siempre silencioso (es como un murmullo infinito, obsesivo, que envuelve el silencio de las figuras, lo embiste, se ampara de él, lo hace salir de sí mismo y lo voltea finalmente en el dominio de las cosas que podemos nombrar): “lo que usted ve, es aquello”. Poco importa en qué sentido, además, se a puesto la relación de

⁹ F.M. Op. Cit. pp. 253-256.

¹⁰ Eribon Didier. *Michel Foucault*. Flammarion. Paris, 1991, p. 355.

¹¹ Deleuze Gilles. *Pourparles*. Minuit, Paris, p.131.

representación, si la pintura ha sido reenviada a lo visible que la rodea o si ella crea a ella sola un invisible que se le asemeja.”¹²

En suma Foucault encuentra en el arte y la literatura, el pre-texto perfecto para desarrollar su tesis sobre el lenguaje. El vínculo entre las cosas y las palabras cuando se encuentran en la escena de la representación, genera una tensión donde puede verse una imagen que a su vez tiene sus propias reglas de similitud. Aquí vemos como el famoso lema de la Antigüedad *Ut pictora poësis* enunciado por el poeta y filósofo Horacio en su *Arts poetica*, tiene aún sentido: la pintura como si se tratase de un poema y la poesía como si fuese una pintura. Dicho de otra manera el pintar con palabras y el poner en evidencia el carácter narrativo de la pintura o de la imagen en general. Este principio como bien lo muestra Foucault atraviesa buena parte de la historia del arte, hasta que la crisis de la representación llega a su mayor punto con la imagen en movimiento y con la implosión de la fotografía.

3. Artaud, Carroll y Klossowski o el cuerpo-lenguaje en Deleuze¹³, una manera de aproximación entre lo sensible y el pensamiento.

Tomaremos la relación dual cuerpo-lenguaje configurada por Deleuze en buena parte de su obra y particularmente en sus estudios sobre Antonin Artaud, Lewis Carroll y Pierre Klossowski. En el caso de Artaud, el problema del cuerpo y del lenguaje es abordado por Deleuze como una tensión dual donde el “cuerpo glorioso” el cuerpo sin órganos (CsO) sería conformado solamente de “sangre y huesos” según los propios términos de Artaud y donde el lenguaje se manifiesta de una manera corporal a través de la palabra soplada, tirada al aire o a través de la escritura que deviene excremental y por lo tanto vestigio del cuerpo. La relación dual cuerpo-lenguaje nos muestra como Artaud fue el único en poder haber sido “profundidad absoluta en literatura” y al mismo tiempo, haber descubierto un “cuerpo vital y un lenguaje prodigioso” de ese cuerpo.

En el caso de Carroll, en clara oposición frente a Artaud, la dualidad cuerpo-lenguaje se manifiesta con el alimento y la palabra: En *Alicia*, la dualidad oral comer y hablar, ingerir y proferir, generan una cierta “superficialidad” donde según Deleuze, se encuentra toda la lógica del sentido. Si Artaud es profundidad absoluta, Carroll al contrario es pura superficialidad. En los dos casos, un lenguaje esquizo toma forma en el sinsentido, encarnándose entre la dualidad, en el intersticio de la tensión. Así el lenguaje carrolliano cae en una especie de canibalismo gramatical, donde se “reúnen el alimento y el excremento. Mismo las palabras de devoran”, en una orgía textual.

Otra es la dualidad cuerpo-lenguaje manifestada en la obra de Klossowski. Una obra donde esta relación se manifiesta en la “flexión”, que deviene el punto de encuentro, de unión o lugar común donde el lenguaje es puro gesto y el cuerpo es lenguaje. Tal punto de intersección es según Deleuze una “trasgresión” que hace posible el surgimiento del pornógrafo donde la prostituta (*proné*) y la escritura (*grafos*) se reúnen a la mejor manera sadiana y, donde el lenguaje textual y gráfico al mismo tiempo, generan lo que he llamado una *corporeidad del lenguaje*¹⁴. Roberte, es el personaje que encarna esta tensión.

La relación dual cuerpo-lenguaje en términos deleuzianos, pone de manifiesto lo que parecería realmente ilógico: una razón de los sentidos. En efecto, la *lógica del sentido* así

¹² Foucault Michel. *Ceci n'est pas une pipe: sur Magritte*. Fata Morgana, Paris, 1973, pp. 39-45.

¹³ Este tema que hace parte del corpus de mi tesis doctoral, titulado *De la corporeité du langage. Le corps comme pre-texte et comme texte en soi-même*, fue desarrollado ampliamente en la ponencia para el evento internacional *Deleuze: una imagen de pensamiento*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, agosto del 2005.

¹⁴ Arcos-Palma Ricardo. *De la corporeité du langage*. Depósito de tesis. Biblioteca de la Sorbona. Paris. 2005. texto que se encontrará pronto en la Biblioteca Luis-Ángel Arango.

como la *lógica de la sensación* (Bacon) no es otra cosa que una puesta en evidencia de una conocimiento sensitivo y por lo tanto absolutamente corporal, el cual genera una nueva manera de conocer la existencia, una nueva manera ética y estética, pues vivir estéticamente es posible si se asume la existencia como una obra de arte donde el pensamiento-artista, es decir creativo, genera un estilo de vida ético y estético, pues, “El estilo -dice Deleuze -, en un gran escritor, es siempre un estilo de vida, para nada algo personal, sino más bien la invención de una posibilidad de vida, de un modo de existencia. Es curioso como en ocasiones decimos que los filósofos no tienen estilo, o que ellos escriben mal. Esto debe ser porque no los leemos. En Francia, Descartes, Malebranche, Maine de Biran, Bersong, Auguste Comte mismo con su lado Balzac, son ellos estilistas”¹⁵.

Foucault – nos dice Deleuze -, es “un gran estilista”. Esos estilos de vida entonces generaran un “pensamiento-artista”, según la expresión del mismo Deleuze, es decir un pensamiento que se asume como creativo y creador. Y qué mejor ejemplo de creación en la esfera del lenguaje que la literatura misma. Kafka, Blanchot, Prouts, entre otros sugieren a Deleuze el camino a seguir. El pensamiento deleuziano se encuentra entonces en el límite o en la frontera de la escritura novelesca y de la escritura filosófica. Es decir que el pensamiento filosófico deleuziano, pretende crear una concepción, una unión entre esos dos estilos de escritura y no una separación como suele suceder. De ahí se desprende su noción de estilo de vida que tiene resonancia en Foucault, donde el proceso de subjetividad tiende a imponerse pero en otro territorio, “deterritorializando” el Yo de sus dominios y en un acto de fabulación inventar esa comunidad estética y ética. Esta era ya la idea de “modo” en Spinoza nos dice Deleuze gracias a quién elabora su filosofía práctica y su teoría de la expresión.

En 1969, en su prefacio a la “Lógica del sentido”, Deleuze nos dice que “este libro es un ensayo de novela lógica y psicoanalítica”¹⁶. Es decir que lo que constituye ese libro, es un intento de unir lo lógico y científico dentro de un acto fabulatorio de escritura, donde el lenguaje filosófico pretende ser creativo y un acto literario y por ende estético, para crear una salud de la literatura: “La salud como literatura, como escritura, consiste a inventar un pueblo que hace falta. Pertenece a la función fabulatoria de inventar un pueblo (...) Lo que hace la literatura en la lengua aparece mejor: como dice Proust, ella traza precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua ni un patios encontrado, sino un devenir-otro de la lengua, una minoración de esta lengua mayor, un deliro que la lleva, una línea de bruja que se escapa del sistema dominante. Kafka – continúa Deleuze -, hace decir al campeón de natación: yo hablo la misma lengua que usted, y por tanto yo no comprendo una sola palabra de lo que usted dice. Creación sintáctica, estilo, tal es el devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que valgan fuera de los efectos de sintaxis los cuales ellos desarrollan”¹⁷. Tal creación sintáctica es posible dentro de un combate donde la lengua materna se destruye, se deshace y se rehace, donde la invención de un pueblo a través de la escritura es una “posibilidad de vida” según la expresión deleuziana. Para ello el filósofo-escritor va encontrar su soporte ideal en el estilo escritural de Lewis Carroll, Antonin Artaud y Pierre Klossowski.

En *El Antiedipo* (libro escrito con Félix Guattari), Deleuze se aproxima a la escritura artaudiana donde aparece el sinsentido de la profundidad del lenguaje: “Las máquinas deseantes nos hacen un organismo, pero al seno de esta producción, en su producción misma, el cuerpo sufre de estar así organizado, de no ser otra organización, o ninguna organización. “Una estación incomprensible y toda derecha” en medio del proceso, como tercer tiempo: “nada de boca, ni de lengua... nada de dientes, ni faringe. Ni esófago. Ni estomago. Ni vientre. Ni ano”. Los autómatas se detienen y dejan montar la masa inorganizada que ellos articulan.

¹⁵ Deleuze Gilles. *Pourparlers*. Minuit, Paris, 1990/2003, p. 138.

¹⁶ Deleuze Gilles. *Logique du sens*. Minuit, Paris, 1969, p. 7.

¹⁷ Deleuze Gilles. *Critique et clinique*. Minuit. Paris, 1993, p. 15.

El cuerpo pleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible. Antonin Artaud lo descubrió, allí donde él estaba, sin forma y sin figura”¹⁸.

La fórmula artaudiana del CsO atravesará buena parte de la obra de Deleuze. En el caso del primer tomo de “Esquizofrenia y Capitalismo”, el lenguaje de Artaud dentro de su delirio gramatical sirve de pre-texto al filósofo para encontrar un vínculo fundamental entre el cuerpo, la máquina y la producción propios del mundo capitalista. El Cuerpo sin Órganos es aquello que evidencia ese cuerpo autónomo, no dependiente hasta cierto punto libre; “cuerpo glorioso” que deviene una verdadera máquina de guerra dentro del sistema deleuziano.

Años más tarde en 1981, Deleuze retoma la fórmula artaudiana para pensar la “Lógica de la sensación” a partir de la obra de Francis Bacon. En el capítulo 7 dedicado a la histeria, el filósofo nos dice lo siguiente:

“Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay lo que Artaud a descubierto y nombrado: cuerpo sin órganos. “El cuerpo es el cuerpo El está sólo Y no necesita de órganos El cuerpo jamás es un organismo Los organismos son los enemigos del cuerpo” [Artaud, in 84, N° 5-6 (1948)]. El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esta organización de los órganos que llamamos organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo (...) Podemos creer que Bacon encuentra Artaud en varios puntos: la Figura, es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en beneficio del cuerpo, el rostro en beneficio de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio; una onda que le recorre traza en él los niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con las Fuerzas actuando sobre el cuerpo, “atletismo afectivo”, grito-soplo; cuando ella está así dirigida al cuerpo, la sensación deja de ser representativa, ella deviene real. Y la *crueldad* será cada vez menos vinculada a la representación de algo horrible, pues ella será solamente la acción de las fuerzas sobre el cuerpo o la sensación (lo contrario de lo sensacional).”¹⁹

En ese lenguaje artaudiano del sinsentido propio del deliro se encuentra la posibilidad de anudar lo sensible a lo pensable. La carne en los cuadros del pintor encuentra su cuerpo en la no organicidad del lenguaje artaudiano. El CsO así deviene la fórmula que crea una textura y un contexto del cuerpo dentro de la lógica de la sensación. Pero aquí acontece un deslizamiento de Artaud hacia Carroll, de la profundidad a la superficialidad del lenguaje, del sinsentido absoluto a la lógica del sentido. Deleuze en el capítulo titulado “Del esquizofrénico de la pequeña niña” de la *Lógica del sentido*, muestra como Artaud en su identificación-diferenciación a Carroll, crea una distancia donde aparecen una serie de dualidades que hacen posible la tensión entre la profundidad y la superficie. El poeta se siente robado y usurpado en varias ocasiones por el escritor que le antecede, quién le ha robado sus palabras, en un poema que él mismo hubiese escrito mejor. Identificación esquizoide frente a la imposibilidad de reconocerse en el espejo, pues en el caso de Artaud no hay otro lado del espejo, donde Alicia habita con sus palabras-alimentos, sino tan solo un espejo roto en mil pedazos. Lo paradójico es que la profundidad de la que nos habla Deleuze en el caso de Artaud se instala en la superficie del espejo fisurado, mientras que la superficialidad de Carroll, se instala en la profundidad del otro lado del espejo:

“Aquí todavía, tenemos la impresión de una cierta semejanza con las series carrollianas. La gran dualidad oral comer-hablar, en Lewis Carroll también, o se desplaza y pasa entre dos especies de proposiciones, o se endurece y deviene pagar-hablar, excremento-lenguaje (Alicia debe comprar el huevo en la boutique de la cabra, y Humpty Dumpty paga las palabras; en cuanto a la fecalidad, como dice Artaud, ella siempre subyace en todo lado en la obra de Carroll). Así mismo, cuando Artaud desarrolla sus propias series antinómicas, “ser y obedecer, vivir y existir, actuar y pensar, materia y alma, cuerpo y espíritu”, él tiene la impresión de una extraordinaria semejanza con Carroll. Lo que él traduce diciendo que, más

¹⁸ Deleuze Gilles. *L'Antioedipe*. Minuit, Paris, 1972/1973, p. 14.

¹⁹ Deleuze Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Seuil, Paris, 2002, p.p ; 47-48.

allá del tiempo, Carroll le ha robado y plagiado, a él Antonin Artaud, tanto en el poema de Humpty Dumpty sobre los pescados que por el *Jabberwocky*. Y sin embargo ¿por qué Artaud agrega que no tiene nada que ver con Carroll? ¿Por qué la extraordinaria familiaridad es también una radical y definitiva extrañeza? (...) Por todo Carroll, nosotros no daríamos una página de Antonin Artaud; Artaud es el único a haber sido profundidad absoluta en la literatura, y descubierto un cuerpo vital y el lenguaje prodigioso de ese cuerpo, a fuerza de sufrimiento, como él lo dice. El exploraba el infra-sentido, hoy todavía desconocido. Pero Carroll sigue siendo el maestro o el escalador de las superficies, que creíamos tan bien conocidas que no las exploramos, donde por lo tanto se posa toda la lógica del sentido.”²⁰

Pero esa lógica del sentido se instaura dentro del no-sentido, en un verdadero combate gramatical, en una orgía de las palabras donde ellas se devoran entre sí, y donde la superficie deviene el escenario perfecto para que las cosas hablen, en una estrecha relación con las palabras, para que los animales tomen vida y se expresen, para que Alicia, aumente y disminuya de tamaño a su antojo, allí donde todo parece no tener sentido surge el sentido, pues el pensamiento está más que nunca instalado en la profundidad de lo sensible, en la carne de las palabras:

“Todo comienza en Lewis Carroll por un combate horrible. Es el combate de las profundidades: las cosas estallan o nos hacen estallar, las cajas son muy pequeñas por su contenido, los alimentos son tóxicos o venenosos, los intestinos se estiran, los monstruos nos asedian (...) Los cuerpos se mezclan en una especie de canibalismo que reúne el alimento y el excremento. Mismo las palabras se comen. Es el dominio de la acción y de la pasión de los cuerpos: cosas y palabras se dispersan en todos los sentidos, o al contrario se funden en bloques indivisibles. Todo es horrible en profundidad, todo es sin sentido. *Alicia en el país de las maravillas* debía ante todo llamarse *Las aventuras subterráneas de Alicia* (...) No es que la superficie tenga menos de sin sentido que la profundidad. Pero esto no es el mismo sin sentido. Aquél de la superficie es como la “Irradiación” de los acontecimientos puros, entidades que no terminan de llegar ni de retirarse (...) Pertenece a Carroll el no haber dejado pasar nada por el sentido, sino más bien haber apostado todo en el sin-sentido, puesto que la diversidad en el sin-sentido es suficiente en dar cuenta del universo entero, de sus terrores como de sus glorias: la profundidad, la superficie, el volumen o superficie enrollada.”²¹

Pero todo no termina allí para Carroll, quien según Deleuze nos sumerge en la dualidad de la oralidad: comer o hablar, ser comido o comer, hablar o callarse, nombrar los alimentos o comerse las palabras. He aquí el drama al cual se enfrenta Alicia: las obsesiones alimenticias devienen una imposibilidad a comer. El pato que discute con el ratón sobre “aquello” que el obispo encuentra razonable. ¿Qué encuentra qué? Dice el pato. “Aquello” replica el ratón. Pero *aquello que encuentra* para el pato es en general una rana o un gusano. Es decir, nos dice Deleuze que aquello que es designable y designado puede ser consumible y comestible. La ambigüedad del término *aquello*, se encuentra en el límite de la designación y de la expresión²²:

“En la comida de ceremonia de Alicia, comer lo que le presentamos o estar presente a lo que comemos. Comer o ser comido, es el modelo de la operación de los cuerpos, el tipo de sus mezclas en profundidad, su acción y pasión, su modo de coexistencia de uno en el otro. Pero hablar es el movimiento de la superficie, de los atributos ideales o de los sucesos incorporales. Preguntamos lo que es más grave, hablar de alimentos o comer las palabras.”²³

En el caso de Pierre Klossowski la trasgresión en el mejor sentido sadiano, se encuentra en la flexión de las palabras, donde el cuerpo-lenguaje deviene lo que he denominado un

²⁰ D.G. *Logique du sens*. p.p. 105 y 114.

²¹ D.G. *Critique et Clinique*. p.p. 34-35.

²² D.G. *LdS*. p. 39.

²³ *Ibid.* p. 36.

*textograma*²⁴. Deleuze encuentra en la obra de Klossowski que oscila entre el arte, la literatura y la filosofía, un buen pre-texto para completar la relación cuerpo-lenguaje, implícita en la obra de Klossowski. Roberte – reencarnación pornográfica de Juliette -, es quien posibilita la transgresión en el lenguaje. Las repetidas violaciones a las que se ve sometida por el Coloso y el Enano, no es el cuerpo en sí solamente el que se transgrede sino el lenguaje en si mismo. Existe en Klossowski una aproximación teológica donde la palabra transgrede los límites del lenguaje para posarse en la prostituta (pronê) del sentido a través del trazo y de la escritura (grafos) del escritor (graphein). Klossowski deviene el pornógrafo por excelencia donde Deleuze afirma las dualidades del cuerpo-lenguaje:

“La obra de Klossowski está construida de un sorprendente paralelismo del cuerpo y del lenguaje, o más bien sobre una reflexión de uno sobre el otro. El razonamiento es la operación del lenguaje, pero la pantomima es la operación del cuerpo. Bajo ciertos motivos a determinar, Klossowski concibe el razonamiento como siendo la esencia teológica, y teniendo la forma del silogismo disyuntivo. En el otro lado, la pantomima del cuerpo es esencialmente perversa, y tiene la forma de una articulación disyuntiva (...) No se trata de hablar de cuerpos tales como ellos son antes del lenguaje o fuera del lenguaje, sino al contrario, con las palabras, de formar un “cuerpo glorioso” por los puros espíritus. No hay obsceno en si, dice Klossowski; es decir lo obsceno no es la intrusión del cuerpo en el lenguaje, sino su común reflexión, y el acto del lenguaje que fabrica un cuerpo por el espíritu, el acto por el cual el lenguaje así se supera el mismo reflejando un cuerpo. “No hay más verbal que el exceso de la carne... La descripción reiterada del acto carnal no solamente da cuenta de la transgresión, ella es en si misma una transgresión del lenguaje por el lenguaje”.²⁵

En efecto la transgresión es en el lenguaje y por el lenguaje. Los místicos como Santa Teresa de Jesús, dan cuenta de ello en la experiencia del éxtasis: cuando ella pide a Dios (El Verbo) que le bese en la boca, la transgresión ante de ser corporal es ante todo verbal.

Conclusión:

Hemos esbozado brevemente la relación estrecha entre el pensar y lo sensible en los sistemas filosóficos de Foucault y Deleuze quienes siguiendo el camino abierto por Friedrich Nietzsche elaboran un pensamiento-artista, es decir creativo. Tal pensamiento supera la barrera mental que separa el mundo ideal (nous) y el mundo material (physis). El *Uno Todo*, se anuda en esos modos de existencia que hace de la vida una obra de arte, donde el arte desborda el mundo de los objetos para inscribirse dentro de la esfera vital de la *natura naturante* (Spinoza), la *esencia* del vivir el mundo. Donde ética y estética se unen para que se reinvente ese pueblo a venir, esa “opción de vida” donde lo sensible tiene sentido y su lógica propia, donde el entendimiento deviene pre-sentimiento “piel erizada” diría Artaud, es decir pura corporeidad, pues bien sabemos que ya no existe separación entre lo sensible y lo intangible, entre el cuerpo y el *logos*, entre el arte y la vida, o al menos eso es lo que debemos asegurar, para evitar que el arte siga siendo algo ajeno a la existencia. Solamente así se garantizará que el ARTE siga siendo el *pre-texto* idóneo para el pensamiento filosófico.

Altiplano de Bogotá. Al cuarto mes del dos-mil-seis.

²⁴ El textograma no es una ilustración textual sino que hace parte de la corporeidad del lenguaje. Este tema ha sido ampliamente desarrollado en el tercer capítulo de mi tesis doctoral *De la corporeité du langage*. Depósito de tesis, Universidad de la Sorbona y presentado en el 2003 como ponencia en el Collège International de Philosophie.

²⁵ D.G. *Logique du sens*. p. 325-326.