



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**POSGRADO EN FILOSOFÍA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**UN AGENCIAMIENTO DE LA VISIÓN EN LA EDAD MEDIA: LAS  
TECNOLOGÍAS DE LA OBSERVACIÓN EN LA PIEDAD AFECTIVA Y EN  
JULIANA DE NORWICH**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**

**MAESTRO EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:**

**FRANCISCO MÁRQUEZ OSUNA**

**TUTORA: DRA. ZENIA YÉBENES ESCARDÓ**

**UAM - CUAJIMALPA**

**MÉXICO, D.F., MAYO, 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos y dedicatoria

En primer lugar agradezco a mi tutora, la Dra. Zenia Yébenes por dirigirme estos dos años de estudio, también por influir de manera indeleble en mi forma de pensar con sus excelentes comentarios y recomendaciones bibliográficas; sin lo anterior haría imposible esta tesis. A mi padre por ser el ejemplo a seguir en mi vida, con la libertad que le caracteriza en cada decisión que toma y, por supuesto, por enseñarme a apreciar el arte (tan importante en el desarrollo de las técnicas de observación). A mi madre por el apoyo incondicional que me ha dado no solamente en este período de mi vida, sino a lo largo de mi existencia. Quiero agradecer a mis hermanos por la alegría que me manifiestan cada vez que hablo con ellos. Un agradecimiento especial lo merece María José por todo el cariño que me ha dado durante tanto tiempo; por estar aquí, a pesar de la distancia. A mis amigos, primero, los «ciruelos» (Diego, Ricardo, Salvador y Yira) por el apoyo, las pláticas y los juegos; también a Rizo y Zazil por la larga amistad a través de tantos años; a Jorge Dávalos, S.J. por la música y temas filosóficos que compartimos; y Carlos Sánchez por el diálogo. También me gustaría agradecer a la familia Sepúlveda Díaz por todo el apoyo que me dieron para mi estancia en Ciudad de México; y a Adreissa por soportarme tanto tiempo como *roomie*, además de la amistad que tenemos. Quiero destacar la ayuda que me han brindado todos mis profesores en la UNAM para el desarrollo de mi formación; su talento y lucidez me inspiran. A la Dra. Denise Baker por escanearme dos capítulos importantísimos de su libro *Julian of Norwich's Showings* agotado en todos los medios a mi mano; a pesar de no ser la referencia más citada pienso que mi lectura de Juliana de Norwich es posible gracias a su interpretación. Agradezco enormemente al CONACYT, y a los ciudadanos de mi país, por todo el apoyo económico.

Finalmente, quiero dedicar esta tesis en memoria de *la* Tita por todo lo que me dio aquel día que me despedí de ella; siempre la recordaré con su infinito *adiós* cada vez que nos despedíamos desde el interior del carro, mi hermana y yo. Y al arquitecto Molins por enseñarme el coraje de la alegría como fundamento de la vida. A los dos, la última vez que los miré, les cité las bellas palabras de Juliana de Norwich: Todo estará bien, no importa lo que pase, todo acabará bien...

## Índice

### Introducción, 3

Datos biográficos de Juliana de Norwich, 4

Uso de la religión en Gilles Deleuze, 6

### Capítulo I: El concepto de agenciamiento en Gilles Deleuze y Félix Guattari, 14

Antecedentes en Deleuze del concepto agenciamiento: el problema de los cuerpos, el problema del acontecimiento y los estados de cosas, 18

*Primer problema: Los cuerpos y sus expresiones, 18*

*Segundo problema: El problema de las series; las series de acontecimientos y las series de cosas, 21*

Los dos ejes del agenciamiento: ¿cómo se articulan cuerpos y expresiones?, 26

*1º Eje: El agenciamiento maquínico de cuerpos y el problema de la (des)territorialización, 30*

*2º Eje: El agenciamiento colectivo de enunciación-expresión y la máquina abstracta, 39*

Conclusión: La articulación del eje maquínico con el eje colectivo, 44

### Capítulo II: Aproximaciones para un agenciamiento místico-visionario, 48

*Crear un contexto, 49*

Una economía y una técnica de la visión, 52

Lecturas cruzadas: el «Cuerpo que falta» o el «Cuerpo sin Órganos», 65

A modo de conclusión: control sobre el cuerpo y el espacio en la piedad femenina medieval, 72

### Capítulo III: La visión en Juliana de Norwich: Un agenciamiento místico-visionario, 79

Los vectores contextuales de Juliana de Norwich, 80

*Primer vector: La iletrada iluminada, 80*

*Segundo vector: Una producción deseante medieval, 82*

*Tercer vector: La enfermedad como plan de inmanencia y espacio intensivo, 89*

La tecnología de la visión «corporal» en Juliana de Norwich: un agenciamiento de la imagen en la Edad Media, 95

*Usos del ver: las modalidades de la visión en Juliana de Norwich, 97*

*El problema de la visión corporal: primera parte, aspectos teóricos desde Deleuze, ¿cómo (des) hacer el rostro?, 103*

*El problema de la visión corporal: Segunda parte, el uso colorista de Cristo en las visiones corporales de Juliana de Norwich, ¿cómo deshacer el rostro de Cristo?, 109*

## **Conclusión, 118**

Lo molecular y lo molar en torno al «ver» julianiano, 121

## **Referencia de imágenes, 126**

## **Bibliografía, 127**

## Introducción

Hay muchas formas de construir un mundo; unas privilegian el tacto, otras agudizan el oído o el olfato; ¿alguna se jugará su construcción bajo el dominio del gusto? Occidente, en general, tomó el camino de los colores y las luces. El mundo occidental se ha construido desde el ojo. Occidente no es otra cosa sino la historia del órgano de la *luz*, del «ver». Pero este órgano funciona bajo códigos distintos: código estético (lo háptico y lo óptico), un código político (micropolítico y política molar), un código religioso (lo invisible y lo visible o, lo sagrado y lo profano). El ojo se *codifica* para dejar de ser un órgano, para «devenir» cuerpo intenso, para ser el cuerpo, el rostro, la significación y finalmente, después de un gran rodeo para *crear* distintos Cuerpos sin Órganos (cuerpos místicos, enamorados, «luminosos», pero también, por ejemplo, cuerpos oscuros, la bruja, el yonqui, el loco). Una forma de construir, o de producir el ojo es la de Juliana de Norwich, quien «crea» una *tecnología de la observación* para «ver» el cuerpo de Cristo, un cuerpo que el cristianismo ha «perdido», que no se *ve*, que no se encuentra. ¿Cómo es que la visión sirve para mirar un cuerpo *perdido*? La vista *lo construye*, lo significa, lo intensifica; y en la intensidad del éxtasis –o de la enfermedad— algunos *iluminados* logran «ver» el color y la forma que constituyen aquel cuerpo que ascendió al cielo, para no ser visto de nuevo hasta una segunda venida.

La mística proporciona encuentros insospechados; en esta investigación el encuentro se da entre la filosofía de Deleuze y la visionaria Juliana de Norwich (Siglo XIV). Gilles Deleuze y Félix Guattari ofrecen herramientas teóricas para «crear» una lectura de la mística en el contexto de la sobremodernidad, a través principalmente de su concepto de «agenciamiento» (*agencement*). Esta teoría cobra consistencia en *resonancia* con los textos místicos. Por ello, se propone un camino de lectura de la mística desde Deleuze, pero también de Deleuze desde la mística. ¿Qué aspectos logra traer a la *luz* de la mística la teoría deleuziana? ¿Cómo la mística se *agencia* en una tecnología de la visión? ¿Bajo qué contextos y maneras de desear surge la *mística* visionaria? Y, más aún, resonando los textos *visionarios* de Juliana con los textos *filosóficos* de Deleuze, ¿cómo lograr conjuntar dos pensamientos y contextos «heterogéneos» que no obstante centran sus

confines en la problemática del cuerpo? ¿Qué es un cuerpo para la piedad afectiva medieval, y para Juliana de Norwich en particular? ¿Cómo se *construye* un Cuerpo sin Órganos? ¿Cómo hace vibrar Juliana de Norwich la teoría de Deleuze? Y, finalmente, ¿cómo desde Deleuze se logra intensificar la lectura de la visionaria?

Esta introducción tiene el propósito de abrir la discusión en torno a Juliana de Norwich y Gilles Deleuze. El primer aspecto trata algunos datos biográficos de la visionaria Juliana de Norwich. Después, se indaga el *uso* de la religión en Deleuze. Finaliza con un resumen de lo que encontrará el lector en los siguientes capítulos.

### **Datos biográficos de Juliana de Norwich**

Juliana de Norwich pertenece a un conjunto de maneras de vivenciar la *fe* a través de la afectividad, esto es la *piedad afectiva*.<sup>1</sup> Son pocos los elementos disponibles para construir una biografía de Juliana, la anacoreta de Norwich. Prácticamente todos los datos biográficos que se tienen están en su propia obra. Juliana nació en el siglo XIV, posiblemente en diciembre de 1342<sup>2</sup>; la última mención que se hace de ella fue en un testamento de 1416. Juliana fue una anacoreta que antes de ingresar al *anchorhold*<sup>3</sup> tuvo una experiencia visionaria; la fecha exacta de su visión la confiesa ella misma: *Esta revelación fue concedida a una criatura simple e iletrada, viviendo en carne mortal, el trece de mayo en el año de nuestro Señor de 1373*.<sup>4</sup> Es importante mencionar que Juliana escribió dos textos en los que describía e interpretaba sus *Revelaciones*; el primer texto,

---

<sup>1</sup> La piedad afectiva es un *agenciamiento religioso*, es decir, un conjunto de elementos heterogéneos entre sí que conforman un «grupo», son maneras de conceptualizar el cuerpo y la forma en la que se expresa los dichos por distintos dispositivos. La piedad afectiva es una recurrencia a las imágenes sagradas del cristianismo, especialmente en su aspecto «más» humano, como es la pasión (una piedad o fe que centra la atención en los sufrimientos de Cristo; las cinco heridas, con especial atención en la del costado; la iconografía y las representaciones tanto plásticas como escritas). De una manera simplista, la piedad afectiva se contrapone a la piedad especulativa, nociones que, por supuesto, suscitan preguntas ¿Acaso la mística afectiva carece de razón, de un uso estilístico en los escritos y representaciones pictóricas o de concepciones teológicas?

<sup>2</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 4

<sup>3</sup> Un *anchorhold* es el espacio destinado a la meditación por parte de las anacoretas, se podría traducir al español como reclusorio o claustro.

<sup>4</sup> En el inglés original dice: *This revelation was shewed<sup>o</sup> to a simple creature unletterde, living in deadly flesh, the yer of our lord 1373, the thirteenth day of May*. (Ch. 2, LT). En esta tesis se citan el Texto largo bajo las siglas LT (*Long Text*) y el texto breve como ST (*Short Text*).

denominado *El texto breve*, se presume que fue escrito inmediatamente después de su experiencia; el segundo texto, conocido como *El texto largo*, fue escrito veinte años después, una vez que Juliana recibió un llamado de Dios para que interpretara bien ciertos aspectos que únicamente con la reflexión constante pudo entender<sup>5</sup>. Juliana no menciona haber sido *anacoreta*<sup>6</sup> de la capilla de *Saint Julian* en Norwich, pero hay entre biógrafos un común acuerdo en que Juliana entra al reclusorio o *anchorhold*, entre el periodo que va de su experiencia hasta un poco antes o un poco después de haber escrito el Texto Largo. No obstante, es seguro que sí fue anacoreta o reclusa en *Saint Julian*; es sabido el testimonio de Margery Kempe quien afirma una visita a la *Dama Juliana* en su reclusorio:

Nuestro Señor le pidió [a Margery Kempe, quien habla de sí en tercera persona] que se dirigiera a una reclusa, en la misma ciudad [Norwich], llamada Dama Julian, así lo hizo. (...) Unidas en el amor de nuestro Señor Jesucristo, la reclusa y esta criatura tuvieron conversaciones muy edificantes durante los muchos días que pasaron juntas.<sup>7</sup>

Esos son los datos biográficos que se tienen de Juliana de Norwich. Además de éstos, se saben tres cosas: que tuvo un deseo tripartito en su juventud, que a la edad de treinta años y medio tuvo una fuerte enfermedad, y que ésta detonó una experiencia visionaria.<sup>8</sup>

La época en que vivió Juliana estuvo cargada de problemas en el territorio británico. En vida, observó cómo la enfermedad acabó con gran parte de la población de Norwich bajo el contexto de la *Black Death* o «Peste Negra»: hubo severas oleadas que atacaron Norwich, especialmente una en su niñez, en enero de 1349, cuando Juliana tenía entre seis y siete años; una oleada más, que afectó principalmente a niños y jóvenes, ocurrió en 1369.<sup>9</sup> Juliana entonces conocía la enfermedad en la vida diaria; la visionaria creció entre el sufrimiento que provocaba la muerte por medio de una enfermedad devastadora. Si bien

---

<sup>5</sup> Ambos textos son muy parecidos, su distinción principal es que el segundo de ellos es más teológico que el primero. En el Texto largo, Juliana añade una alegoría llamada «La historia del señor y el servidor» no contenida en el Texto breve además de algunos ejemplos que clarifican al primer texto.

<sup>6</sup> Las anacoretas son mujeres que viven dentro de un reclusorio o –anchorhold— que permanecen laicas, pero *fuera del mundo*. Para referencias mayores remito al lector al libro de Cate Gunn, *Ancrene Wisse. From pastoral literature to vernacular Spirituality*, 36-49

<sup>7</sup> Margery Kempe, Testimonio de Margarita Kempe sobre su visita a Juliana de Norwich, en Juliana de Norwich, *Libro de visiones y revelaciones*, 233-234. El original de Kempe es *The Book of Margery Kempe*, c. 18

<sup>8</sup> Estos aspectos del deseo se analizan especialmente en el tercer capítulo de esta tesis.

<sup>9</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 7-8

Julian does not speak of the plague directly (or for that matter of any other social or political events) but her book shows (...) a deep sensitivity to suffering and dying, not least in her persistent questioning of why suffering should be permitted at all in a universe loved by God. [T]he events of her childhood and youth indicate some of the factors which must have prompted her to do so.<sup>10</sup>

Por otra parte, la *Guerra de los Cien Años* entre Inglaterra y Francia detonó un movimiento campesino en el territorio británico, la *Peasant's Revolt*; de este levantamiento Bauerschmidt afirma que:

The rising of the 1381 is itself something of a mystery, both as to its causes and its lasting significance. In early June of 1381, shortly before the feast of Corpus Christi, violence broke out in Essex, apparently in response to the poll tax declared the year before. The tax of 1380, unlike that of 1379, was not graded and fell particularly hard on the poor; evasion of the tax was widespread and discontent brewed.<sup>11</sup>

¿Son factores la *plaga* y la *revuelta campesina* las que denotan el significado de la parábola del *Señor y el Siervo* escrita en el *Texto largo* en 1383? Esta parábola<sup>12</sup> es una interpretación de la caída del Génesis. En ella hay dos protagonistas principales: el Señor o Dios, y el Siervo o Adán-Cristo; en un primer momento el señor manda a su siervo a realizar una tarea que aquél no puede cumplir, puesto que se ha caído y lastimado severamente; en el segundo momento, el siervo es transfigurado en Cristo y logra levantarse de forma gloriosa; ante la redención de Cristo, Juliana entiende que en él está contemplada toda la humanidad.

Estos elementos biográficos facilitan la comprensión de los documentos visionarios de Juliana de Norwich. Éstos, junto con sus dos versiones de sus visiones, serán interpretados a la luz de la teoría de los *agenciamientos* de Gilles Deleuze. El siguiente apartado versa sobre qué uso da Gilles Deleuze a la problemática de la religión.

### **Uso de la religión en Gilles Deleuze**

La religión en Deleuze es un problema político. Las religiones son dispositivos, agenciamientos, formas de controlar los cuerpos; los moldean, los organizan: lo alto de la catedral, lo bajo en los límites de las ciudades, lo permitido y lo prohibido, el centro y la periferia; el rostro sobre la cabeza y la cabeza sobre el resto del cuerpo; el cuerpo

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 8

<sup>11</sup> BAUERSCHMIDT, Frederick Christian. *Julian of Norwich and the Mystical body politic of Christ*, 174

<sup>12</sup> Cuyo argumento no aparece en el *texto breve* y es quizá la mayor adenda a sus visiones en relación a la versión primera y breve.

masculino sobre el femenino. Imposición; se está ante una *política de la religión* «molar». Sin embargo, ante la presencia que vigila y castiga se tienen también las tecnologías en los modos de *hacer* «la» religión: la religión en su devenir místico; por ejemplo visionarias, místicas, beguinas; o mágico: el brujo, el hereje, el leproso. Si la religión molar «organiza» cuerpos, la política *molecular* de la religión «hace» Cuerpos sin Órganos, es decir, cuerpos des-estructurantes, ligeros, cuerpos que se liberan de las normas (y muchas veces se liberan dentro de las normas mismas, las hacen *vibrar*). Por ello si bien el brujo o estas «minorías sobrantes» no entran dentro de la política molar, sí tienen un valor en el modo de hacer vibración en los procesos religiosos.

¿A qué categoría pertenece la mística visionaria, a la religión *molar* o a la práctica religiosa *molecular*? La práctica molar tiene que ver con las políticas que organizan el cuerpo religioso (o los cuerpos religiosos: la catedral como cuerpo arquitectónico, los mandamientos como cuerpo moral, las jerarquías como cuerpo político...); lo molecular, por su parte, tiene que ver con el *modo* de hacer vibrar la religión, con el *deseo*, en este sentido lo molecular en la religión tiene que ver con la vivencia del hecho religioso (la enfermedad, la pasión, la alegría, la tristeza, el *pathos* religioso). Las visionarias se sitúan en un estado ambiguo, *anómalo*, intermedio: pertenecen, en algunas ocasiones a la jerarquía religiosa, pero también al *modo* de hacer religión. Ni todas las visionarias son herejes o brujas, ni todas son *santas*. *Practicar* la visión, indagar en aquello que el cuerpo *puede* «dentro» de un contexto religioso deja al sujeto (místico o visionario) en un límite. Su cuerpo mismo se convierte en límite: de luz, de visión, de intensidad, de enfermedad, de éxtasis; límite *arquitectónico*: el reclusorio, el templo; la ciudad, la calle; el campo, el convento. En el caso de anacoretas (mujeres laicas que deciden *morir al mundo*) y las beguinas (mujeres que deciden servir a Dios *desde el mundo*) el límite es intrínseco a su práctica (rezan, predicán, escriben, al mismo tiempo que enferman, están a merced de la locura o de los *demonios*).

¿Qué es Cristo? ¿Cómo lo *divino* atraviesa lo molar y lo molecular? La idea, el rostro y la imposición; el Cristo dominante o molar: el deber moral, la imposición de ritos, las prácticas estructurantes. Pero también es el cuerpo, la liberación, la visión, la *presencia*

*ausente*, el Cristo *deseante* y *deseado*: Cristo Molecular. Los cuerpos *visionarios* se «crean» desde la religión, pero la *liberan* de la política molar. Si la política molar habla de la Religión, del Estado, del Cuerpo, de Ideología; la política molecular hablará de la *práctica* religiosa, de *minorías*, de *cuerpo sin órganos*, de *economía y tecnología*. Lo molar controla el deseo; lo molecular lo libera. Es así que lo molecular, las *moléculas políticas*:

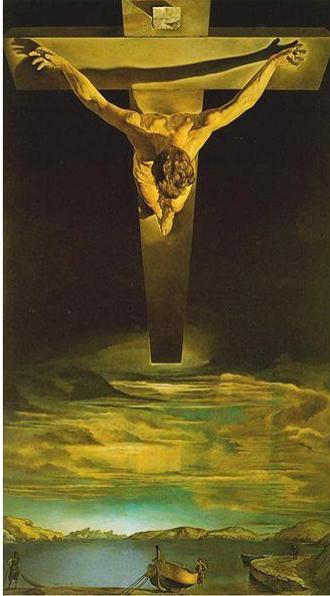
expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto más son extrínsecos, en resumen, anómicos.<sup>13</sup>

La tecnología del *ver*, que es una producción molecular de la religión, se manifiesta en grupos minoritarios, cansados de ver lo *mismo*, inventan lo *otro*; el cristianismo dirá Certeau que se instala en el problema de la ausencia del cuerpo de *Cristo*, por tanto, ¿cómo se construye esta *ausencia* y cómo se hace *presente* ante la visión? Esta *ausencia presente* sólo se construye por una producción deseante-imaginativa. La visionaria *ve* un Cristo real, *ve* al Cristo pero lo construye, lo «produce» en un campo de *deseo* o una zona intermedia imaginativa. ¿Las visiones están prohibidas? Ciertamente no; pero sí reguladas, limitadas, puestas como un riesgo: la visión ocurre, por ejemplo, en Juliana dentro de un contexto de *enfermedad*; la enfermedad siempre es una rebeldía: rebelde ante la normalidad, situación anómala por excelencia. Si bien la *experiencia visionaria*, en casos como el de Juliana de Norwich, no serán prohibidas en su tiempo, sí detonarán sospecha.

¿Qué es para Deleuze la religión y el *dios*? Ante una lectura poco atenta de Deleuze parecería que sólo conceptualiza a Dios como una idea, como un ser inmóvil, que ordena y organiza los cuerpos en dispositivos de control. Sin embargo, esto es una ingenuidad. Deleuze verá dos aspectos, como se ha mencionado: molecular y molar.

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari (en delante D&G), *Mil mesetas*, 252. Juliana de Norwich se sitúa en este espacio anómico, pertenece a una minoría, pero también está en el borde de la institución reconocida, ni afuera ni dentro, la anacoreta de Norwich está en un estado anómico.



En tanto molar, el dios puede ser inmóvil y ordenar, organizar y juzgar. Pero, también es cierto que el dios –incluyendo por supuesto al Dios cristiano— también intensifica, genera potencia en los cuerpos, «crea» y «destruye»; así *Dios* puesto en *práctica*, –«pintado» o visionado— deviene molecular. El Dios-idea, frente al Dios-imagen. El caso de la pintura en la religión cristiana muestra la potencia del dios-imagen y molecular ¿Qué es un Cristo para la pintura? Figurar un contorno del cuerpo de Cristo crucificado *intensifica un dios que danza*, que goza, que se *pinta*; el problema de la pintura cristiana (occidental) y de las místicas visionarias será ¿desde qué perspectiva el ojo *puede* ver?, ¿cómo se construye una figura ausente como es el Cristo? En efecto, no es la misma perspectiva la que *pone* en juego el *Cristo de San Juan de la Cruz* de Dalí o la *Creación de los animales* de Tintoretto o tampoco las representaciones visuales de Cristo en tiempos de Juliana<sup>14</sup>. La perspectiva de Dalí que pone ante los *ojos* del espectador viene de arriba (¿del cielo, la mirada de Dios padre?), no es una *visión* humana sino divina, es Dios padre contemplando al Cristo crucificado<sup>15</sup>; Dalí mencionará la influencia que tuvo de un boceto dibujado por Juan de la Cruz, de cómo *vio* aquel Cristo, cómo lo fue componiendo una vez que la figura divina se le presentaba en los *sueños* (el pintor, visionario por excelencia, incluso en la pintura del siglo XX y XXI –si no es que más que en ninguna otra época— permanece intacta la idea de ver lo *invisible*, es decir, de «visionar»). Por su parte, Tintoretto despliega la *figura* divina de forma distinta, desde el relato de la creación, pinta las velocidades bajo las cuales se iban creando los animales; en este sentido Deleuze afirma que:

Dios es como un *starter* que da la salida de una carrera de obstáculos, los pájaros y los peces salen primeros, mientras que el perro, los conejos, el ciervo, la vaca y el unicornio esperan su turno.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ver capítulo tercero.

<sup>15</sup> La crucifixión de Dalí se distancia de, por ejemplo, Velázquez; éste *pinta* un Cristo casi de frente que «crucifica al espectador» quien lo contempla *ve* poca sangre (cambiando un paradigma que había sido representado en la piedad afectiva), clavado en cada una de sus extremidades, un Cristo *inmutable ante el dolor*.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 21

Y prosigue Deleuze en el texto mencionando que la religión libera a Cristo, a Dios de la figuración, llevándolo al plano de lo figural.<sup>17</sup> La religión cristiana, dice Deleuze, *hacía posible una liberación de las Figuras, un surgimiento de las Figuras fuera de toda figuración.*<sup>18</sup>



La mística visionaria cristiana, que parte de una piedad afectiva (es decir, que se centra en la humanidad de Cristo, en los dolores de la pasión ¿ante la afectividad las visionarias liberan la figura de Cristo, del ausente?), tiene una probación de la divinidad que se manifiesta más en los afectos y las intensidades que en órdenes y jerarquías. El místico deviene *multiplicidad* con el Dios (y supera las dicotomías del uno y lo múltiple; de la organización: religión molecular). Juliana de Norwich hará resonancia con un dios molecular (a pesar de no estar por completo *fuera* de la jerarquía religiosa) que tiene un predominio del afecto sobre la jerarquía; incluso la visionaria llega a afirmar que el pecado es «nada» y sobre todo la manifestación de la experiencia mística inicia con la función dramática de la enfermedad.<sup>19</sup>

Esta política de la *religión* que presenta Deleuze, a partir de lo molecular y lo molar (es importante hacer el énfasis que toda religión tiene presente ambos aspectos políticos, toda

---

<sup>17</sup> Ver el capítulo tercero de esta tesis.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 10

<sup>19</sup> Cf. Liz Herbert Macavoy. *Authority and the female body in the writings of Julian of Norwich and Margery Kemp*, 64. Para complementar lo dicho en relación al *uso* de la religión en Deleuze remito al lector a cf. Judit Poxon, «Embodied anti-theology: The body without organs and the judgement of God», 42-50 en Mary Bryden, *Deleuze and Religion*. Sobre este artículo es criticable la idea de que el problema de Dios es únicamente jerárquico en Deleuze; cuando Deleuze habla del CsO como contraparte a la organización de los órganos que da la teología, no se refiere por supuesto a la mística. No obstante, es cierto que Deleuze no observó en la religiosidad medieval un CsO (aunque sí hace una mención a que en la mística se puede construir un CsO), sin embargo, el propósito de esta tesis es mostrar que en el agenciamiento místico de Juliana de Norwich en la Edad Media hay una construcción del CsO en el propio cuerpo de la visionaria y en la presentación que hace del cuerpo de Cristo, por otra parte, el arte medieval o lo que Walker Bynum llama *Christian materiality* muestra lo afectiva e intensa que era la experiencia del cristianismo devocional en la Edad Media.

religión posee estructuras rígidas y molares; y al mismo tiempo manifestaciones de deseo y moleculares) lleva al problema de ¿cómo se lee la religión a partir de un marco teórico deleuziano? Frente a la filosofía de la religión que pretende hacer una *teologización* del hecho religioso, una religión molar, se puede entender desde Deleuze una filosofía de la religión que se inclina por una *estética de la religión*. Esta idea se desarrollará a lo largo de la tesis; se analiza el problema de la religión en relación a las técnicas del ver, a las economías de la observación, mucho más emparentadas con las obras pictóricas y esculturas medievales que con los discursos teológicos dominantes.

\*\*\*

El lector se encontrará ante tres capítulos que intentan desentrañar tres problemas.

1. El primer capítulo «El concepto de agenciamiento en Deleuze y Guattari» se centra en el uso del concepto *agenciamiento* en Deleuze y busca responder las siguientes interrogantes: ¿Cómo funciona un agenciamiento?, ¿bajo qué contexto Deleuze formuló una teoría de los agenciamientos?, ¿qué se entiende por tal? Este capítulo ofrece el marco conceptual bajo el cual realizo una lectura de la mística visionaria. Uno de los problemas centrales en la filosofía de Deleuze es ¿qué es un cuerpo?, ¿cómo se construyen los cuerpos, cómo funcionan? El concepto de *agenciamiento* busca responder este problema. Deleuze, en colaboración con Guattari, pretende responder el problema de los cuerpos con el concepto de agenciamiento; dicho concepto funciona en dos *ejes*: un eje maquínico, que son los cuerpos por sí mismos, lo material, lo físico; y un eje colectivo de expresión que es lo *incorporal*, aquello que se dice de los cuerpos. El eje maquínico responde al *¿qué se hace de un cuerpo?* Y el eje colectivo al *¿qué se dice de los cuerpos?* Como se puede leer, estas dos preguntas pertenecen a un dominio político y social. Estos dos ejes servirán para saber, en el capítulo segundo y tercero, ¿cómo funciona el cuerpo visionario?, ¿cómo se crea una técnica de observación?, ¿qué se entiende por cuerpo en el mundo medieval? Y también en resonancia con Juliana de Norwich, ¿cómo Juliana se *hace* un cuerpo enfermo?,

- ¿cómo *ve* Juliana el cuerpo de Cristo?, ¿Bajo qué régimen visual se construye un *Cristo* la anacoreta de Norwich?
2. El segundo capítulo, «Aproximaciones para un agenciamiento místico visionario», es el centro mismo de esta investigación. En él se aplica el marco conceptual de Deleuze y Guattari: el agenciamiento concreto. Ahí verá, ¿cómo la mística visionaria observa?, ¿bajo qué economía? ¿en qué contexto se puede hablar de mística?, ¿cómo la visión *crea* un Cuerpo sin Órganos de Cristo?, ¿qué relación tiene el cuerpo *perdido de Cristo*, con la intensidad de *hacer-se* un Cuerpo sin Órganos? Este capítulo da la consistencia para entender cómo se aplica la teoría del agenciamiento en Juliana de Norwich, y a la vez, que complementa la falta de análisis que Deleuze da a la Edad Media. ¿Es la Edad Media un obscurantismo? La respuesta es *no*; todo lo contrario en la *Edad Media* la luz y los colores manifiestan el *poder* de una cultura en movimiento, viva y en el amplio sentido de *pintoresca*.
  3. El tercer capítulo, «La visión en Juliana de Norwich: Un agenciamiento místico-visionario», es una puesta en resonancia con tres aspectos principales: los vectores contextuales de Juliana de Norwich, esto es, ¿qué es ser una *iletrada iluminada*?, ¿cómo *produce* el deseo Juliana de Norwich?, ¿qué significado tiene *la enfermedad* en esta producción deseante? Por otra parte analiza el aspecto del Cristo pictórico, esto es, Juliana tiene una revelación que es, no solamente visionaria sino eminentemente visual, colorista; los colores poseen un sentido cercano que interpela a un ojo que *ve* con la piel. Así, ¿cómo se pinta el rostro de Cristo?, ¿es posible de-construir dicho rostro, que devenga cabeza?, ¿qué diferencia hay entre cabeza y rostro? Finalmente, este capítulo tiene el sentido de hacer que resuene la voz *deleuziana* con la voz *julianiana* en un vaivén del discurso contemporáneo con el discurso *afectivo* medieval.



## El concepto de agenciamiento en Deleuze y Guattari

En este capítulo se abordan dos problemas fundamentales. El primero de ellos tiene que ver con el concepto de agenciamiento. ¿Qué se debe entender por él? Y el segundo problema se centra en la aportación que dicho concepto da al entendimiento de la mística para el lector contemporáneo, es decir, centra su problema ante la pregunta ¿qué puede aportar a la lectura de determinadas formaciones místicas la teoría de los agenciamientos que proponen Deleuze y Guattari?

El agenciamiento es un proceso que reúne palabras y cuerpos. Un agenciamiento responde a las preguntas *¿qué se hace de los cuerpos* en una producción política y social? y *¿qué se dice de dichos cuerpos* en las producciones sociales y políticas en las que funciona? Entonces un cuerpo puede ejercer varias disposiciones: la enfermedad o la salud, son expresiones del cuerpo humano<sup>20</sup>, por ello la pregunta es ¿qué puede un cuerpo? y ¿cómo expresamos ese poder que se ejerce sobre un cuerpo? Las palabras que designan un cuerpo crean un encuadre, es decir un marco específico bajo el cual funcionan las expresiones. Por ejemplo, el cuerpo del pan y el cuerpo del vino en la eucaristía; dentro de este *agenciamiento* (la eucaristía), el pan y el vino son transformados por la expresión del sacerdote en Cuerpo y Sangre de Cristo; los cuerpos se *expresan* y se *transforman* con las palabras: el cuerpo del pan y del vino devienen en las sustancias vitales de Cristo, el cuerpo del sacerdote como centro de la expresión y el cuerpo de los fieles ante la manifestación de lo sagrado; bajo este encuadre funciona la conexión entre el cuerpo de la divinidad y el cuerpo de los fieles que siguen el rito. El agenciamiento se define, por tanto, como las disposiciones que entrelazan los cuerpos con las expresiones y sólo podemos saber qué es un agenciamiento en el momento en que descubrimos qué puede hacer con los cuerpos y las expresiones que los designan, por tanto buscar:

---

<sup>20</sup> La enfermedad como expresión del cuerpo puede significar muchas cosas, depende del espacio donde funcione. Por ejemplo, la enfermedad como expresión de un cuerpo débil (y por supuesto la enfermedad es causada por el cuerpo de un virus que se conecta con el cuerpo humano), pero también el cuerpo enfermo que abre la posibilidad de la visión de Cristo como ocurre en el caso de Juliana de Norwich; la enfermedad no es otra cosa sino la expresión de la unión de dos o más cuerpos que crean un efecto: el cuerpo débil o el cuerpo visionario por poner dos casos.

con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y [se] metamorfosea [en otro agenciamiento].<sup>21</sup>

Los agenciamientos, de esta forma, están compuestos por dos ejes: un eje maquínico que se centra en los cuerpos, responde a la pregunta ¿qué se *hace* de ellos? El segundo, el eje colectivo, por su parte, apela a la expresión al ¿qué se *dice* de los cuerpos? Agenciar es *disponer* del poder; el poder siempre está agenciado. Los agenciamientos varían dependiendo del entramado social en el que se encuentran, en los agenciamientos se articula y se ejerce un poder sobre los cuerpos, unas veces reprimiéndolos, en otras ocasiones los cuerpos crean una producción deseante que se escapa por líneas de fuga. Las formaciones místicas en tanto que son agenciamientos responderán a una articulación particular del poder sobre los cuerpos (el cuerpo del visionario, el cuerpo político, el cuerpo de Cristo...). Esta tesis se centra en una formación mística singular que ocurre al final del periodo medieval, en la Inglaterra del siglo XIV, dentro de un claustro (*anchorhold*) que conecta con un contexto dado, la *Guerra de los cien años*, la *peste negra* y el arte devocional que se centra en las representaciones del cuerpo de Cristo en su pasión; todos estos aspectos y otros que se irán descubriendo en el trayecto de este escrito son los que constituyen el agenciamiento místico y visionario en Juliana de Norwich.

La teoría de los agenciamientos parte de las multiplicidades. Los agenciamientos son conjuntos, se conectan unos con otros. Pueden ser grandes o pequeños engranajes, máquinas, fábricas de sentido y de cuerpos. No hay un agenciamiento que no se conecte con otro. Los agenciamientos religiosos hacen conexión con agenciamientos políticos, médicos, biológicos, estéticos, *poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.*<sup>22</sup> Las conexiones que se hacen en los agenciamientos reúnen series de cosas y series de expresión en forma de rizomas;<sup>23</sup> esto

---

<sup>21</sup> D&G, *Mil mesetas*, 09-10

<sup>22</sup> D&G, *Mil mesetas*, 13

<sup>23</sup> Deleuze y Guattari construyen el concepto de rizoma como un medio epistemológico que sale de una lógica binaria con jerarquía vertical y homogénea, es decir que funciona bajo el principio de identidad (ellos le llaman a dicho sistema arborescente). A diferencia del sistema arborescente, los rizomas funcionan en un plano horizontal, donde las conexiones que se da entre varios cuerpos hace circular afectos y potencias que modifican la relación que tienen los cuerpos, sus conexiones articulan elementos

es por la conjunción de elementos *heterogéneos*. Por las conjunciones entre elementos heterogéneos que se efectúan en el rizoma se entiende que son

eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él [rizoma] con formas de codificación muy diversas (...) En efecto, los *agenciamientos colectivos de enunciación* funcionan directamente en los *agenciamientos maquínicos*, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos.<sup>24</sup>

Los agenciamientos se expresan en los enunciados y en los gestos; no obstante, estas significaciones se componen y actúan sobre los cuerpos. Los enunciados se dicen de las cosas. Un cuerpo y sus expresiones siempre se agencian creando un territorio. Los territorios son construidos no sólo como espacios geográficos, sino como *topos* en el lenguaje, en el arte, en lo incorporal. Los

Assemblages [agenciamientos] create *territories*. Territories are more than just spaces: they have a stake, a claim, they express (my house, their ranch, his bench, her friends). (...) Territories are not fixed for all the time, but are always being made and unmade, reterritorializing and deterritorializing.<sup>25</sup>

Los agenciamientos, al igual que los territorios se crean y se des-crean, se desmontan. Se estratifican, organizan, cortan, devienen lentos –mas nunca inmóviles. Sin embargo, también se enfrentan con el Cuerpo sin Órganos (CsO), ante el desplazamiento de las masas; los elementos en los agenciamientos circulan.<sup>26</sup> Para D&G por tanto,

[El CsO no es] un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite.<sup>27</sup>

Al ser el CsO una práctica límite ¿No pone en juego siempre un poder apofático, es decir, de aquello que escapa a la significación verbal y que se expresa más bien en el delirio, en la visión, en el éxtasis y también en la quietud de la contemplación mística? Para la

---

heterogéneos: un cuerpo económico que afecta un cuerpo religioso que a su vez es afectado por un cuerpo biológico, etc. Así,

The rhizome is any network of things brought into contact with one another, functioning as an assemblage machine for new affects, new concepts, new bodies, new thoughts; the rhizomatic network is a mapping of the forces that move and/or immobilise bodies. Felicity J. Colman «Rhizome» en Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary*, 233

Cf. D&G, *Mil mesetas*, Introducción, pp. 9-32 y Adrian Parr, *The Deleuze dictionary*, 232-235

<sup>24</sup> D&G, *Mil mesetas*, 13

<sup>25</sup> J. McGregor Wise, «Assemblage», en Charles J. Stivale, *Gilles Deleuze. Key concepts*, 78-79

Agenciamientos [assemblages] crean territorios. Los territorios son más que simples espacios: tienen un interés, una pretensión, expresan (mi casa, su rancho, su banco, sus amigos). (...) Los territorios no están fijados para todo el tiempo, pero siempre se hacen y se deshacen, se reterritorializan y se desterritorializan.

<sup>26</sup> Cf. Ídem.

<sup>27</sup> D&G, *Mil mesetas*, 155-156

construcción de un agenciamiento místico se debe preguntar ¿Cómo se construye un CsO un determinado grupo de místicos? ¿Ante qué fuerzas se enfrentan, en qué territorios?

Frente a las posiciones teológicas jerárquicas que tienden a *organizar* los cuerpos, el CsO de la mística femenina construye su *experiencia* de Dios por medio de un campo de intensidades, de afectos, de imágenes y de *prácticas*. Amy Hollywood en este sentido escribe que

Theologians might insist that representations of Christ do not share in his divine presence, but a host of medieval texts and images suggest otherwise; particularly for those to whom God wishes to grant special revelations and ecstasies [entre ellos la autora incluye los trabajos de Hadewijch y Juliana de Norwich], pictorial representations serve as a medium through which God becomes present in the world.<sup>28</sup>

Dios que *deviene* presente se manifiesta en el conjunto de prácticas que crean el CsO por medio de la revelación, el éxtasis y las representaciones pictóricas ¿CsO de quién? De las prácticas que relacionan el cuerpo de Dios con el cuerpo de las visionarias.

La plasticidad teórica del concepto «agenciamiento» permite hablar de muy diversas articulaciones que pueden ser agenciadas. Se puede agenciar una pasión como el amor, al igual que se puede agenciar una institución social y en la que incluso la pasión se territorializa. En este sentido, la religión cristiana tiene una forma singular de agenciar el amor que se diferencia de cómo un amante agencia su pasión ante su amado; la oración *te amo*, no expresa lo mismo si se dice ante un Cristo o ante un amante.<sup>29</sup> Y no es lo mismo puesto que las consignas varían con los cuerpos que la expresan. Decir «te amo»

no tiene ni sentido ni sujeto, ni destinatario, al margen de las circunstancias que no se contentan con hacerlo creíble, sino que lo convierten en un verdadero agenciamiento, un marcador de poder, (...) no es lo mismo, pero tampoco es el mismo enunciado; no es la misma situación de cuerpos, pero tampoco es la misma transformación incorporal. *La transformación se dice de los cuerpos, pero ella misma es incorporal, interna a la enunciación.* La consigna es precisamente la variable [de expresión] que convierte la palabra como tal en enunciación. La instantaneidad de la consigna, su inmediatez, le da un poder de variación, en relación con los cuerpos a los que se atribuye la transformación.<sup>30</sup>

La función de los agenciamientos consiste en indagar *cómo* funcionan las articulaciones entre cosas y enunciados o entre cuerpos y expresiones. Por ello, en las siguientes páginas, me propongo abordar con mayor detalle el uso que le han dado Gilles Deleuze y

---

<sup>28</sup> Amy Hollywood, *Sensible ecstasy*, 93

<sup>29</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 86

<sup>30</sup> D&G, *Mil mesetas*, 87. El énfasis es mío. Con él se pretende observar cómo los cuerpos y enunciados están intrínsecamente conectados, o mejor dicho agenciados.

Félix Guattari al concepto de *agenciamiento*. Para dar paso y solidez teórica al concepto de agenciamiento es pertinente comenzar con el contexto bajo el cual surgió en Deleuze. Posteriormente, en las colaboraciones realizadas con Guattari, el concepto adquiere una enunciación específica.

### **Antecedentes en Deleuze del concepto agenciamiento: el problema de los cuerpos, el problema del acontecimiento y los estados de cosas**

El concepto de agenciamiento tiene como antecedentes en Deleuze el libro *Spinoza et le problème de l'expression* (1968), así como, la obra titulada *Logique du Sens* (1969). Después, Deleuze y Guattari trabajaron la teoría del agenciamiento en *L'Anti-Edipe*<sup>31</sup> (1972), consecutivamente en *Kafka: pour une littérature mineure*<sup>32</sup> (1975) y finalmente en *Mille Plateaux*<sup>33</sup> (1980), donde obtiene mayor potencia y uso dicho concepto. La constitución de los antecedentes del concepto de agenciamiento se pueden abordar a través de dos problemas: el primero tiene que ver con la lectura que hace Deleuze de Spinoza; el segundo, con la lectura que hace de L. Carroll; al respecto hay que tener presente que el concepto de agenciamiento no es enunciado por Deleuze sino hasta que trabaja con Guattari. Los antecedentes del concepto dan pistas de cómo Deleuze fue abordando el problema de los cuerpos y su expresión; para esta tesis se aborda una forma de corporalidad específica: la mística, particularmente en Juliana de Norwich.

#### *Primer problema: Los cuerpos y sus expresiones*

En el libro *Spinoza et le problème de l'expression*, Deleuze centra su investigación en cómo un cuerpo crea nociones en común con otro cuerpo. De tal forma

---

<sup>31</sup> Trabajan el concepto de agenciamiento de una forma muy germinal. En el texto no hay una noción aún de *agenciamiento colectivo de enunciación*, sólo aparece como *agencements machiniques* y aún bajo ese aspecto aparece unas cuantas veces en el libro. Cf. *L'AntiEdipe*, pp. 324, 342, 345, 350, 352, 386 y 388. La traducción al español de *El Antiedipo* pierde el sentido de *agencement*, ya que traducen como *disposiciones maquinicas*; en la tradición inglesa, agenciamiento ha sido traducido como *assemblage*, no obstante, la traducción de *The anti-Oedipus* traduce como *machinic arrangements*.

<sup>32</sup> En este libro Deleuze y Guattari nombran la dimensión colectiva de enunciación del agenciamiento. De nuevo en español la traducción pierde la noción de *agencement*, ya que fue traducido como *dispositivo*.

<sup>33</sup> No olvidar que la introducción a *Mil mesetas*, titulado *Rhizome*, apareció en 1976

en aquel texto se enfrentó ante dos problemas que por otra parte son centrales en su creación filosófica. El primer problema indaga en «qué se entiende por cuerpos»; el segundo en «cómo los cuerpos articulan poder», es decir, cómo son afectados por el poder:

*Quelle est la structure (fabrica) d'un corps? Qu'est-ce que peut un corps? La structure d'un corps, c'est la composition de son rapport. Ce que peut un corps, c'est la nature et les limites de son pouvoir d'être affecté.*<sup>34</sup>

Sin embargo, no es solamente la afectación del poder, sino cómo los cuerpos *expresan*<sup>35</sup> en ellos su potencia:

Cuando nos encontramos con un cuerpo que conviene con nuestra naturaleza y cuya relación se compone con la nuestra; nos afecta las pasiones de *alegría*, nuestra potencia de acción ha sido aumentada o auxiliada.<sup>36</sup>

La capacidad de ser afectado por los cuerpos implica una *variación expresiva*, es decir, variaciones dinámicas de afectar y poder ser afectado por otros cuerpos.<sup>37</sup>

[W]hat Spinoza identifies as a body or an individual is simply a temporarily stable assemblage [agenciamiento] of coordinated elements (*Ethics* IIP13Def). An encounter between two bodies, then, will be characterized by the composability or the incomposability of their two relationships.<sup>38</sup>

Es así que consignas como *te amo* no expresa lo mismo, no tiene la misma potencia (*puissance*) en todos los cuerpos. Unos cuerpos se afectarán de forma distinta ante una consigna dada. Dependiendo de la capacidad en que ésta hace *vibrar* o *variar* al cuerpo y cómo a su vez nuestro cuerpo compone una variación en los otros, por tanto, dependiendo tanto de quien lo expresa como de quien lo recibe. Es así que son legítimas las interrogantes sobre si *la mística tiene una relación afectiva y expresiva con una*

---

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, 198

<sup>35</sup> Cf. Miguel de Beistegui, *Immanence*, 55. El autor dice textualmente que

Deleuze's use of the concept of expression in *A Thousand Plateaus* is entirely consistent with that of Expressionism, and aims to define the same process: nature, or God, expresses its own essence in attributes and modes. In the vocabulary of *A Thousand Plateaus*: matter (...) expresses itself in forms and individuals.

Es importante observar que la *expresión* es aquello que se manifiesta en los cuerpos o en la materia, es decir en la articulación del agenciamiento. Beistegui hace evidente la importancia del trabajo de Spinoza en la creación de lo que será el concepto de *agenciamiento*.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza: filosofía práctica*, 39

<sup>37</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, 205 ; Especialmente ver la siguiente cita:

Les variations expressives du mode fini ne consistent donc pas seulement en variations mécaniques des affections éprouvées, elles consistent encore en variations dynamiques du pouvoir d'être affecté, et en variations « métaphysiques » de l'essence elle-même : tant que le mode existe, son essence même est susceptible de varier suivant les affections qui lui appartiennent à tel moment.

Se puede observar que, las variaciones no sólo consisten en los cuerpos (*variations mécaniques*), en lo que con el tiempo Deleuze comenzará a llamar *máquinas sociales*, sino en la capacidad dinámica del poder; es decir en la fuerza de la expresión –lo que será el *agenciamiento colectivo de enunciación*.

<sup>38</sup> Michael Hardt, *Gilles Deleuze. An apprenticeship in Philosophy*, 94

«imagen» o serie de imágenes de Dios, y también si en Juliana podemos encontrar una articulación del poder en el cuerpo; ambas preguntas serán eje central de los próximos capítulos.

Las variaciones expresivas crean nociones comunes (*notions communes*) entre varios cuerpos. Éstas nociones son interpretadas por Deleuze y Guattari bajo la lógica de los agenciamientos, siendo esto lo que

has brought to light the real constitutive force of Spinozian practice: A passive affection constitutes an active affection, imagination constitutes reason. The common notion is an ontological mechanism that forges being out of becoming, necessity out of chance.<sup>39</sup>

Las nociones comunes son la producción que componen la similitud o diferencia entre varios cuerpos.<sup>40</sup> Así, en sus estudios sobre Spinoza, Deleuze da un primer acercamiento al agenciamiento que se puede resumir en lo siguiente:

1. Descubre la constitución de los cuerpos
2. Estos cuerpos tienen la capacidad (*puissance*) de afectar y ser afectados
3. Las afecciones tienen la cualidad de *variación expresiva*
4. Los afectos crean nociones comunes entre dos cuerpos

Estos cuatro puntos, por otra parte, se aplican a la lectura que se hace de Juliana de Norwich en esta investigación. Juliana se constituye desde un cuerpo enfermo —con una enfermedad deseada— que se afecta por el cuerpo del Cristo a través de la representación pictórica de un crucifijo que remite al Cristo en una devoción afectiva intensa y crea en los cuerpos, tanto de Juliana como de su «visión de Cristo», *nociones en común*.<sup>41</sup> No sin razón, escribe Amy Hollywood que

Julian of Norwich, a fourteen century English visionary and recluse, describes visions of Christ's bleeding and suffering fleshengedered through her meditation on the crucifix held over her sickbed.<sup>42</sup>

A través de los puntos anteriores hay un acercamiento a lo que posteriormente llamará Deleuze agenciamiento maquínico de cuerpos y agenciamiento colectivo de enunciación.

Para Michael Hardt:

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 108

<sup>40</sup> *Ibíd.*, 96

<sup>41</sup> Sobre el poder de la representación pictórica en Juliana cf. Denise N. Baker, *Julian of Norwich's showings: From vision to book*, 40-62. Sobre el dispositivo pictórico en el agenciamiento de Juliana ver más adelante el tercer capítulo de esta tesis.

<sup>42</sup> Amy Hollywood, *Sensible ecstasy*, 93

Being can no longer be considered a given arrangement or order; here being is the assemblage of composable relationships. (...) The common notion is the assemblage of two composable relationships to create a new, more powerful relationship, a new, more powerful body [...]<sup>43</sup>

*Segundo problema: El problema de las series; las series de acontecimientos y las series de cosas*

Un año después del libro *Spinoza y el problema de la expresión*, Deleuze escribe sobre Lewis Carroll. En su análisis del autor de *Alicia* aplica el concepto de acontecimiento (*événement*) de inspiración estoica: *Logique du Sens* es el título de dicho análisis. Deleuze abordó el agenciamiento en tanto *series heterogéneas*:

- a) La primera serie tiene como propósito el estudio del «acontecimiento» (*événement*);<sup>44</sup> esto es, el acontecimiento como un aspecto enunciativo o expresivo. Esta serie será lo que después Deleuze y Guattari llamarán: el eje colectivo de enunciación del agenciamiento.
- b) La segunda serie analiza los «estados de cosas» (*états de choses*). Esta serie tiene que ver con aquello que es expresado *en las cosas*. Una vez que Deleuze trabaja con Guattari, llamarán esta serie como *eje maquínico de cuerpos del agenciamiento*.

La relevancia de los conceptos de «acontecimiento» y «estados de cosas» son importantes porque son los antecedentes de lo que después Deleuze entenderá como los dos ejes del agenciamiento. En la brevedad se explicará en qué consisten ambas series.

En el libro «Lógica del sentido» Deleuze analiza el agenciamiento de la escritura.<sup>45</sup> La actividad de la escritura se agencia en una producción. El agenciamiento literario «no expresa» sino que «produce expresiones»;<sup>46</sup> en este sentido D&G escriben: *la literatura*

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 99

<sup>44</sup> Tiempo después en una de sus últimas obras, Deleuze vuelve a tratar el problema del acontecimiento. Dicho texto es *Le pli*.

<sup>45</sup> Es importante advertir que Deleuze en la época de *Logique du Sens* (1969) no ha formado el concepto de *Agencement* el cual sólo realizó en colaboración con Guattari, sin embargo, los cimientos para dicho conceptos ya están presentes desde esta obra. En ella por ejemplo, habla de *Séries heterogéneas* (Dichas series son lo que será entendido en «Mil mesetas» como agenciamiento maquínico de cuerpos y agenciamiento colectivo de enunciación) en la literatura, especialmente de Carroll, una serie la llama de «acontecimientos» (*événement*) que son incorporales y la otra serie la llama serie de las cosas. (Cf. Deleuze, *Lógica del sentido*, 31-32)

<sup>46</sup> El agenciamiento no puede expresar, sino producir las expresiones en virtud de que el concepto de agenciamiento no es una noción estática; el agenciamiento no manifiesta *esencias*, sino que produce

*es como la esquizofrenia: un proceso y no un fin, una producción y no una expresión.*<sup>47</sup>

La literatura es la producción del agenciamiento del sentido. El sentido es una frontera, se encuentra entre los límites del acontecimiento y los estados de cosas, entonces para Deleuze:

*[E]l sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas. Tiende una cara hacia las cosas, y otra hacia las proposiciones. Pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa. Es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas. (...) [E]l acontecimiento es el sentido mismo. El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas.*<sup>48</sup>

En el sentido se observan los dos aspectos que constituyen un agenciamiento. Un agenciamiento colectivo de enunciación que es la serie que marca lo expresable, y tiende su cara hacia las proposiciones, los gestos... ante los acontecimientos.<sup>49</sup> Y el sentido también constituye una cara que expresa las cosas, esto es, un agenciamiento maquínico de cuerpos. Por tanto, el sentido se construye por medio de series heterogéneas, a saber: la serie de la expresión y la serie del estado de cosas. Las series heterogéneas

determinan estados de cosas cuantitativos y cualitativos: las dimensiones de un conjunto, o el rojo del hierro, lo verde de un árbol. Pero lo que queremos decir mediante «crecer», «disminuir», «enrojecer», «verdear», «cortar», «ser cortado», etc., es de una clase completamente diferente: no son en absoluto estados de cosas o mezclas en el fondo de los cuerpos, sino acontecimientos incorporales en la superficie, que son resultado de estas mezclas [heterogéneas]. El árbol verdea...<sup>50</sup>

Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad de las series, éstas tienen un rasgo de *homogeneidad aparente*. En otras palabras, cuando se conjugan dos series de acontecimientos o dos series de cosas, existe una consistencia —o paradójica— que permite que los heterogéneos sean descritos bajo una homogeneidad. ¿En qué consiste esta aparente homogeneidad? Para responder dicha pregunta se puede leer la *Sexta Serie de Lógica del sentido*; ahí, Deleuze, se preocupa por exponer una teoría de la serialización. Serializar es componer el sentido. La serie se diferencia de la sucesión. Una sucesión es

---

*funciones, no le importa tanto el « ¿Qué es x?» sino « ¿cómo funciona x?» «¿bajo qué modelos? » « ¿en qué tiempo?» Cf. J. Macgregor Wise, *Op.cit.* 77; el autor dice en dicha página: *It is important that agencement is not a static term; it is not the arrangement or organization but the process of arranging, organizing, fitting together.**

<sup>47</sup> D&G, *Antiedipo*, 133. Es importante entender que, para los autores del *Antiedipo*, la patología no es una entidad; las enfermedades son producidas, «agenciadas».

<sup>48</sup> D&G, *Lógica del sentido*, 50

<sup>49</sup> Cf. Claire Colebrooke, *Gilles Deleuze*, 83. La autora afirma textualmente que:

We are nothing more than our contracted habits and contemplations; we are events of life – and a life that is nothing outside all these singular expressions.

<sup>50</sup> Deleuze, *Lógica del sentido*, 31-32

cuando *cada nombre que designa el sentido de otro anterior es de un grado superior a este nombre y a lo que él designa.*<sup>51</sup> Por ejemplo, en la sucesión: animal + racional = hombre se opera una síntesis de lo homogéneo, *cada nombre tiene un sentido que debe ser designado por otro nombre,  $n1 \rightarrow n2 \rightarrow n3 \rightarrow n4...$* <sup>52</sup>

Si la sucesión consiste en una síntesis de lo homogéneo, serializar es conjugar una *síntesis de lo heterogéneo* que, sin embargo, tenga una *consistencia homogénea*:

si consideramos, no ya la simple sucesión de nombres, sino lo que se alterna en esta sucesión, veremos que cada nombre se toma en primer lugar en la designación que opera, y luego en el sentido que expresa, ya que es este sentido quien sirve de designado para el otro nombre[.]<sup>53</sup>

Las series heterogéneas pueden

ser determinadas de diversas maneras. Podemos considerar una serie de acontecimientos, y una serie de cosas en las que estos acontecimientos se efectúan (...); o bien, una serie de proposiciones designadoras y una serie de cosas designadas; o bien, una serie de verbos y una serie de adjetivos y sustantivos; o bien, una serie de expresiones y de sentidos y una serie de designaciones y de designados. (...) es la misma dualidad (...) la que pasa en el exterior entre los acontecimientos y los estados de cosas, en la superficie entre las proposiciones y los objetos designados, y en el interior de la proposición entre las expresiones y las designaciones.<sup>54</sup>

Estas series son simultáneas y tienen la condición de que nunca son iguales; una serie representa al significante y la otra al significado, de ahí su heterogeneidad. El significante es aquello que presenta en sí mismo un aspecto del sentido. El significado, por su parte, es lo que sirve de correlato al sentido<sup>55</sup>:

[E]l significante es primeramente el acontecimiento como atributo lógico ideal de un estado de cosas, y el significado es el estado de cosas con sus cualidades y relaciones reales. Luego, el significante es la proposición en su conjunto en tanto que entraña dimensiones de designación, manifestación y significación en sentido estricto; y el significado es el término independiente que corresponde a estas dimensiones, es decir, el concepto, pero también la cosa designada o el sujeto manifestado.<sup>56</sup>

Por tanto, la homogeneidad tiene un estatuto *aparente*. En la serialización, una serie siempre tiene el papel de significante y la otra la de significado; aún cuando las series son intercambiadas y se cambie el punto de vista de cada serie.<sup>57</sup> La relación de las series, que le da su consistencia de *homogeneidad*, es asegurada

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 66

<sup>52</sup> *Ídem.*

<sup>53</sup> *Ídem.*

<sup>54</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 67

<sup>55</sup> *Cf. ídem.*

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 67-68

<sup>57</sup> *Cf. ibíd.*, 68

del modo más simple, mediante la continuación de una historia, la semejanza de situaciones, la identidad de los personajes. Pero nada de todo ello es esencial. Por el contrario, lo esencial aparece cuando las diferencias pequeñas o grandes prevalecen sobre las semejanzas, cuando son primeras, es decir, cuando dos historias completamente diferentes se desarrollan simultáneamente, cuando los personajes tienen una identidad vacilante y mal determinada.<sup>58</sup>

La consistencia de la *homogeneidad aparente* implica una intensidad que haga comunicables las series heterogéneas. Esta intensidad o comunicación es lo que Deleuze llama *instancia paradójica*, esto es, un plan donde adquieren consistencia los heterogéneos. La instancia paradójica no cesa de hacer circular las dos series simultáneas. Así, la teoría de la serialización tiene tres rasgos característicos:

- 1) Desplazamiento relativo. Los términos de las series están en perpetuo desplazamiento; esto es, dependiendo del espacio perceptual un término puede ser significativo y desde otra perspectiva puede ser significado. Esto implica una variación primaria sin la cual no se desdoblaría en la otra serie.
- 2) Exceso del significante y defecto del significado. Existe un desequilibrio en la variación primaria que debe ser orientado. La serie determinada como significante presenta un exceso sobre la otra serie.
- 3) Instancia paradójica. La instancia paradójica es un plan de consistencia que no puede reducirse ni a la serie del significante ni a la serie del significado; sin embargo no deja de circular en ambas series; asegura la comunicación entre ambas.<sup>59</sup> La instancia paradójica —o lo que posteriormente Deleuze llamará junto con Guattari, plan de consistencia— es:

a la vez palabra y cosa, nombre y objeto, sentido y designado, expresión y designación, etc. Así asegura la convergencia de las dos series que recorre, pero con la condición precisamente de hacerlas divergir sin cesar.<sup>60</sup>

Es importante ejemplificar las dos series heterogéneas y su aparente homogeneidad. El ejemplo que se utiliza es cómo en las visiones de Juliana de Norwich, la mística medieval, articula su cuerpo con la visión de la pasión Cristo.<sup>61</sup> En Juliana se articulan dos series: la serie de los *estados de cosas* que es su propio cuerpo enfermo, postrado en

---

<sup>58</sup> Ídem

<sup>59</sup> Cf. *ibíd.*, 69-71

<sup>60</sup> *Ibíd.*, 70

<sup>61</sup> Este ejemplo no pretende ser exhaustivo porque se retomará en otro capítulo.

una cama y a punto de morir<sup>62</sup> y la serie del acontecimiento que es la relación que ella tiene con la pasión de Cristo.<sup>63</sup> Ambas series acontecen de forma simultánea en Juliana: la enfermedad detona la visión corporal<sup>64</sup> que tuvo de la pasión de Cristo. Juliana narra que sentía los dolores de Cristo en carne propia. En la teoría de la serialización se escribió que se conjuntan dos series heterogéneas: en este caso la serie del cuerpo de Juliana y la serie de la pasión de Cristo.

Desde el punto de vista de Juliana, su cuerpo, que es el significado, es un estado de cosas. La pasión de Cristo es lo significativo, es un *acontecimiento*. La instancia paradójica entre ambas series es el *sufrimiento*. El sufrimiento hace funcionar la comunicación de ambas series en forma de *visiones*. Cuando Juliana habla de la pasión de Cristo desde su cuerpo se hace poca mención al sufrimiento personal (su cuerpo es significado); en cambio se exalta de forma vívida cómo sufre Cristo a través de la cuantiosa cantidad de sangre que le perfora (Cristo en tanto significativo presenta un exceso).<sup>65</sup> La heterogeneidad de las series se presenta como una *homogeneidad aparente* que da consistencia al texto a través del sufrimiento de los cuerpos. Luego, en el ejemplo de Juliana se observa una serie del estado de cosas, a saber su propio cuerpo; una serie de expresión, esto es, la pasión de Cristo; finalmente, una instancia paradójica, a saber, el sufrimiento.

¿Cómo el sufrimiento articula un plan de consistencia o una instancia paradójica? En el capítulo décimo se da el significado de la visión de la pasión de Cristo: *Simboliza y recuerda como nuestra sucia y negra muerte, que nuestro limpio, luminoso y bendito Señor cargó por nuestros pecados*.<sup>66</sup> El cuerpo enfermo de Juliana *significa* los pecados, cuyo *significante*, Cristo, «cargó» por la humanidad. Ambas series mantienen

---

<sup>62</sup> Julian of Norwich, *Showings*, LT, 3° Ch., pp. 179-181

<sup>63</sup> *Ibíd.*, LT, varios capítulos

<sup>64</sup> Además de las visiones corporales, Juliana habla de haber tenido visión por palabras en el entendimiento y visión espiritual; en este ejemplo sólo se analizan las visiones corporales.

<sup>65</sup> Por ejemplo, en LT 10° Ch. Juliana habla de los sufrimientos de Cristo:

I looked with bodily vision into the face of the crucifix (...) [and] I saw a part of Christ's Passion: contempt, foul spitting, buffeting, and many long-draws pains, more than I can tell [...] (...) At one time I saw how half his face, beginning at the ear, became covered with dried blood, until it was caked to the middle of his face, and then the other side was caked in the same fashion, and meanwhile the blood vanished on the other side, just as it had come.

<sup>66</sup> Juliana de Norwich, LT, 10° Ch.

consistencia en relación con el sufrimiento. La instancia paradójica es el sufrimiento que articula el cuerpo de Juliana con la pasión de Cristo; los relaciona y los hace vibrar entre sí. Es importante dar énfasis al contexto en el que vivió Juliana de Norwich, específicamente en relación a la peste negra. En 1369 hubo un brote de peste que fue particularmente devastador en Norwich; más de un tercio de la población murió;<sup>67</sup> por ello si bien

Julian does not speak of the plague directly (or for that matter of any other social or political events) but her book shows, as we shall see, a deep sensitivity to suffering and dying, not least in her persistent questioning of why suffering should be permitted at all in a universe loved by God. It is obvious that she had pondered deeply on suffering and death: the events of her childhood and youth indicate some of the factors which must have prompted her to do so.<sup>68</sup>

Finalmente, el Cristo es para Juliana de Norwich más que una entidad fija: es un cuerpo ambiguo, una frontera, una intensidad; por intensidad se entiende cuando Cristo o

the beloved becomes a whole 'world' of gestures, textures, smells and memories, all of which open a whole new and hidden line of becoming, thoroughly beyond recognition.<sup>69</sup>

En conclusión, para la construcción de su concepto de agenciamiento Deleuze tomará de *Lógica del sentido*, tanto los aspectos de *acontecimiento*, *estado de cosas* y *series heterogéneas*. Los acontecimientos y estados de cosas constituyen el agenciamiento; ambas series se construyen en el plan de consistencia donde se desarrollan los agenciamientos. En los párrafos anteriores se observó que los acontecimientos son aquello que manifiesta el sentido; todo acontecimiento pertenece a lo expresado. También se analizó cómo los estados de cosas pertenecen a los cuerpos. Finalmente se entró en detalle en la cuestión de las series heterogéneas; éstas constituyen un plan donde consisten tanto la serie de los acontecimientos como la serie de los estados de cosas.

### **Los dos ejes del agenciamiento: ¿cómo se articulan cuerpos y expresiones?**

En el apartado anterior se observó cómo Deleuze empleaba en *Lógica del sentido* una serie de acontecimientos y una serie de estados de cosas. Posteriormente, en los trabajos que realiza con Guattari, Deleuze conformará un concepto con mayor fuerza que el de serie, a saber, el *agenciamiento*. Los agenciamientos, como primer acercamiento, se

---

<sup>67</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 7-8

<sup>68</sup> Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 8

<sup>69</sup> Claire Colebrooke. *Gilles Deleuze*, 83

constituyen en dos ejes heterogéneos que se entrecruzan: Un eje maquínico de cuerpos (presta su mirada hacia las cosas) y un eje colectivo de enunciación-expresión (pone atención en lo que se expresa sobre dichas cosas).<sup>70</sup> A pesar de la dualidad, los dos ejes operan en un único plano que es inmanente y donde consisten los agenciamientos.

No basta pensar que los agenciamientos son únicamente de cosas, de objetos o de cuerpos. También conectan enunciados, gestos, posturas, e incluso expresiones no orgánicas. Todo agenciamiento de cosas requiere de un agenciamiento de enunciación (y a la inversa), es decir, los agenciamientos explican siempre qué se *hace* de un cuerpo y qué se *dice* de ellos. Los cuerpos necesitan de la expresión para devenir en cuerpos activos es así que los cuerpos se agencian territorios.<sup>71</sup>

Los agenciamientos son conexiones políticas y sociales; en ellos se da una *producción* y una *disposición* de los cuerpos y las maneras en las que se expresan. Las instituciones políticas ponen en juego cuerpos y expresiones como son los sistemas de disciplinas: *Un régimen alimentario, un régimen sexual regulan sobre todo mezclas de cuerpos obligatorias, necesarias o permitidas.*<sup>72</sup> Las anacoretas de los siglos XIII y XIV viven en claustros dentro de las ciudades para profundizar su conocimiento de Dios. Estas mujeres tienen, además, una dietética y una práctica<sup>73</sup> comúnmente llamada *ascética* donde se da una mortificación del cuerpo<sup>74</sup> que pretende *conectar* con la *expresión* del cuerpo de Cristo. Si bien en la práctica ascética el cuerpo opere al mínimo, no obstante, dicha operación *intensifica* ciertas partes del cuerpo (como pueden ser los ojos que *ven* lo inefable en el caso de Juliana).

Se agencia, de esta forma, una manera de religiosidad<sup>75</sup> que oscila entre las disciplinas (conexión políticas molares) del cuerpo y a la vez entre puntos de fuga (liberaciones moleculares de las prácticas) que dan lugar al gozo que causa la experimentación con la

---

<sup>70</sup> Cf. J. Macgregor Wise, *op.cit.*, 80

<sup>71</sup> Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, 142

<sup>72</sup> D&G, *Mil mesetas*, 94

<sup>73</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 28-30

<sup>74</sup> Cf. Cate Gun, *Ancrene Wisse. From pastoral literature to vernacular spirituality*, 52

<sup>75</sup> A saber, la religiosidad reclusa, mística y visionaria.

divinidad en un plan de inmanencia.<sup>76</sup> Esta *mística* que podemos llamar «afectiva» se contrapone con el plan de trascendencia de teologías y místicas más especulativas. Una pregunta que la mística podría hacer, en particular Juliana, a D&G es ¿por qué sería imposible pensar en un Dios inmanente? Por otra parte, ¿en Deleuze no se encuentra también el problema de la inmanencia al igual que en la mística medieval; por qué no tomar en cuenta ciertos desarrollos de la mística medieval en la construcción del concepto de plan de inmanencia? De nuevo, el propósito de esta tesis es: mostrar cómo desde la mística femenina de la *Edad Media*, se puede rastrear la inmanencia que tanto influyó en el pensamiento francés del siglo XX, en particular a Gilles Deleuze.

Desde luego, los agenciamientos son políticos y sociales, pero los cuerpos y expresiones biológicas y físicas también juegan un papel primordial en la construcción de agenciamientos: las anacoretas conforman alianzas con los gatos<sup>77</sup> que tienen a su disposición para atrapar ratones que perturben la vida espiritual. Las enfermedades y epidemias, como la *Black Death*, juegan un papel importante en las beguinas y anacoretas del siglo XIV.<sup>78</sup> W. Simons ofrece una relación entre lo social, la economía y la enfermedad a inicios del siglo XIII: ejemplifica lo que se puede llamar un *agenciamiento* en el que se conjugan cuerpos y enfermedades con ideas, expresiones y políticas que *actúan* sobre los cuerpos de las beguinas, quienes pasan a defender los grupos marginados en la diferenciación social, como es el caso de los leprosos.<sup>79</sup> Por ello:

In caring for the poor, the sick, and those who were explicitly rejected from the social body, the lepers, beguines responded to a spiritual ideal as much as to a social need.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Para el problema de la inmanencia de Dios en Juliana cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 129-130. En dicho texto Jantzen interpreta la paternidad –pero especialmente la maternidad— de Dios sobre su creación como un gesto de inmanencia. En las páginas mencionadas en esta cita la autora afirma que: In one sense we make a correct distinction between the divine nature which is uncreated and the multiplicity of created natures in all the rich variety that we find in the world. Yet this variety of created natures is not utterly different from God as though the relationship of creation were a purely extrinsic one.

<sup>77</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 34

<sup>78</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 7

<sup>79</sup> Cf. Walter Simons, *Cities of ladies: Beguine communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*, p. 62:

The important social effects of the money economy in the newly urbanized southern Low Countries left their imprint on the *vitae* of the *mulieres religiosae*, which evoke a mental climate around 1200 that was increasingly sensitive to social differentiation, the pernicious influence of credit and business on social relationships, the rising divide between rich and poor, and the marginalization of the weaker elements in society, like lepers, the elderly, and the urban poor.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, 76

Por otra parte, los agenciamientos son multiplicidades. Las multiplicidades pueden aumentar o disminuir, dependiendo de cuántas conexiones las constituyen. Una multiplicidad bien podría aumentar su potencia cuando dos cuerpos que convergen *expresan o enuncian* pasiones alegres. Sin embargo, las multiplicidades pueden cortar las sinapsis que ocurren entre sus conexiones. ¿No es acaso el problema de la ebriedad? El ebrio juega con las potencias vitales, unas veces alegre, quizá las primeras, pero la ebriedad también deviene en abolición del sujeto cortando sus conexiones, creando cáncer.<sup>81</sup> Toda multiplicidad, afirman D&G, es una *doble articulación*, molecular y molar al mismo tiempo llegan a afirmar que:

[S]ólo se podía decir que a cada articulación le correspondía un tipo de segmentaridad o de multiplicidad: uno, flexible, más bien molecular y únicamente ordenado; otro, más duro, molar y organizado. En efecto, aunque la primera articulación no careciese de interacciones sistemáticas, era sobre todo al nivel de la segunda donde se producían los fenómenos de centrado, unificación, totalización, integración, jerarquización, finalización, que formaban una sobrecondición.<sup>82</sup>

La mística afectiva, como se mencionó párrafos anteriores, articula, por una parte, un segmento molar para las disciplinas del cuerpo, puesto que organiza al cuerpo en un grupo de reglas rígidas, duras. No obstante, también articula segmentos moleculares y flexibles; éstos dibujan líneas de fuga que dan la libertad a la visionaria de «ver» en su experiencia modos de *comunicarse* con la divinidad.

Todo acontecimiento agenciado en los cuerpos tiene una expresión que se articula por pares. Por un lado, las fugas, el *desorden*; por el otro, un cosmos cerrado, duro: *Axis mundi* al mismo tiempo que *peligro*<sup>83</sup>. En el centro del mundo la fuga de las fiestas, así

---

<sup>81</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 158; En la mesta ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Deleuze y Guattari observan que, un problema al que se encuentra el límite del drogadicto, por ejemplo, es la abolición de su propio cuerpo, en lugar de hacerse un cuerpo lleno sin órganos, se vacían de él, se da un proceso de abolición.

<sup>82</sup> Gilles Deleuze, *Mil mesetas*, 49

<sup>83</sup> Podemos observar dos grandes texto al respecto. El primero de Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, donde reseña cómo las sociedades se crean un cosmos propio, una *molaridad* empleando términos deleuzianos, aunque en el mismo desarrollo del hecho socio-religioso hay devenires moleculares, por ejemplo la fiesta (George Bataille, *Teoría de la religión*); al mismo tiempo que se crean las nociones de *sagrado y profano* se dan las categorías de *pureza e impureza* articuladas en la noción de *peligro*, tal como analiza el tema la gran antropóloga Mary Douglas, el peligro se encuentra en los límites de lo social, donde se articula y des-articula el poder. Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo Profano*, 32-36 Prestar atención que para Eliade el centro del mundo crea una ruptura con la *homogeneidad*, sin embargo, la noción de «centro del mundo» implica no solamente lo molecular, sino principalmente lo molar. Cf. Mary Douglas, *Pureza y peligro*, 129-154 y George Bataille, *Œuvres complètes VII*, 312-314

como en los límites la exclusión y el problema con el control de los cuerpos. Finalmente, es importante mencionar que los agenciamientos responden a dos preguntas que tienen que ver con sus dos ejes: *¿Qué se hace y qué se dice [de los cuerpos]?*<sup>84</sup> Qué se hace atañe al eje maquínico de cuerpos; qué se dice corresponde al eje colectivo de enunciación. Así, pasemos a ver ambos ejes.

*1º Eje: El agenciamiento maquínico de cuerpos y el problema de la (des)territorialización*

Lo primero que se agencia son los territorios.<sup>85</sup> Los territorios se componen de líneas que segmentan, que cortan; los territorios crean estratos. La primera regla del agenciamiento: *Descubrir los agenciamientos territoriales de alguien,*<sup>86</sup> pues siempre hay una territorialidad. Para D&G:

El territorio crea el agenciamiento. El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos; por eso el agenciamiento va más allá también del simple «comportamiento» [...]<sup>87</sup>

Este *exceso* propio de los territorios se le conoce como *desterritorialización*, es decir, en ellos actúan líneas de fuga que desestabilizan los estratos, que los cruzan; las líneas desestratifican<sup>88</sup>. *Todo agenciamiento comporta sus brotes territorializantes (organizaciones estratificadas, normas mayores) y sus «puntas de desterritorialización».*<sup>89</sup> Podemos preguntarnos, ¿no es la mística en este sentido un caso de desterritorialización desde la religión? ¿Dónde podemos observar las «normas mayores» que se entrecruzan en lo *místico*? Y ¿cuáles son sus puntas de desterritorialización? Es cierto que la mística, en la figura de las visionarias medievales, no desobedece el poder de la Iglesia; sin embargo, posee un poder de *minorizar* la religión, es decir, de hacerla viva; una religiosidad que danza, que «canta la gloria de Dios».

---

<sup>84</sup> D&G, *Mil mesetas*, 514

<sup>85</sup> D&G, *Mil mesetas*, 513

<sup>86</sup> Ídem.

<sup>87</sup> Ídem.

<sup>88</sup> No olvidar que a toda desterritorialización le viene una *reterritorialización*, es decir, un proceso de estar *en lugar (á la place)* de otro agenciamiento, v.g. el devenir-animal en el arte; el artista pinta no *para* el paisaje, sino *en lugar* del paisaje. Cf. Gilles Deleuze, *El ABC*

<sup>89</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, 109

Los territorios no son únicamente espacios geográficos, sino *topos* que generan ideas, que conectan intensidades. De los agenciamientos se *hacen* y se *enuncian* territorialidades;<sup>90</sup> *el territorio no es un lugar, sino un acto que arranca del caos del medio a fuerzas que él condensa y hace visibles.*<sup>91</sup> Los agenciamientos consolidan un entramado territorial, conjuntan o ensamblan elementos sociales con elementos biológicos, físicos, místicos. El agenciamiento por una parte aparenta una solidez, pero por otro lado una flexibilidad como lo es el hormigón:<sup>92</sup>

Un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien en una totalidad significante, o bien en una determinación atribuible a un sujeto; pero también está orientado hacia un *cuerpo sin órganos* que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad.<sup>93</sup>

Finalmente, el aspecto territorial de los agenciamientos observa las funciones específicas de cada cultura; cada una de ellas agencia territorialidades de forma distinta; tomando elementos heterogéneos que conforman un entramado singular. El agenciamiento deviene en una teoría funcionalista. Anne Sauvagnargues analiza el desplazamiento que hay del animal al arte humano en los agenciamientos estéticos; la autora llega a la conclusión de que:

La especificidad humana del arte (...) varía con los agenciamientos maquínicos de las culturas. Para una teoría «funcionalista», lo que existe es la función de territorialización, es decir, el agenciamiento que, gracias al devenir-expresivo de los materiales, es productor de territorio.<sup>94</sup>

Con la referencia anterior, A. Sauvagnargues lleva al territorio no únicamente al eje maquínico de los agenciamientos, sino que lo lleva al punto de encuentro con el agenciamiento colectivo de expresión-enunciación.

---

<sup>90</sup> Por supuesto, en la desterritorialización los agenciamientos también se *deshacen* y *desdicen*, se transforman, devienen en nuevos agenciamientos...

<sup>91</sup> Anne Sauvagnargues, *Op.cit.*, 149

<sup>92</sup> Por otra parte, en este material tecnológico, se observa la conjunción de cuerpos tanto duros, como es el acero, y flexibles en el mortero y cemento, el hormigón *hace* carreteras duraderas, logra volados inimaginables antes de su época; Frank Lloyd Wright, el gran arquitecto, fue de los primeros en hacer uso de este material. Por otra parte ¿no es esto un agenciamiento de cuerpos? Una conjunción de materiales que obtienen una consistencia, una dureza y flexibilidad que permite a los cuerpos arquitectónicos agenciarse – o conectarse – con *incorporaciones políticas*: el uso del hormigón en relación a la guerra, al comercio ¡más y mejores carreteras! Todo un descubrimiento tecnológico, que sirve para los más variados propósitos desde el arte hasta lo bélico...

<sup>93</sup> D&G, *Mil mesetas*, 10

<sup>94</sup> Anne Sauvagnargues, *Op.cit.*, 151

El cuerpo está atravesado. Tanto por líneas que lo estatifican como por líneas que lo des-estatifican: una edad estratifica, una velocidad des-estatifica la edad. Un nombre se atribuye a un sujeto estratificado, pero un nombre también es una intensidad que construye un Cuerpo sin Órganos (CsO). Así, veremos en los próximos capítulos que Juliana de Norwich agencia un territorio: es reclusa, forma parte de un claustro de anacoretas (*anchorhold*) ¿Qué hace con ese territorio Juliana? Construye moradas espirituales, crea una «teología» de la alegría y de la inmanencia; crea un manifiesto político; finalmente emplea una *singularidad que no se utilizará más allá de la edad media: desear la enfermedad, desear la locura*. Se puede decir, siguiendo a Certeau, que en el agenciamiento místico se territorializa:

[L]a fundación de un campo donde se despliegan procedimientos específicos: un *espacio* y unos *dispositivos*. (...) Son maneras de actuar que van organizando la invención de un cuerpo místico.<sup>95</sup> ¿Qué tiene de particular la «manera de actuar» de los visionarios? ¿Qué técnicas de observación emplean? ¿Cómo inscriben su acción en los diferentes cuerpos que cruzan con la mística?<sup>96</sup> La teoría de los agenciamientos deleuzeana aporta, con la noción de *territorio*, una interpretación del acontecimiento religioso que tiene como especificidad buscar el *lugar* del cuerpo: ¿qué *lugar* tiene una visión mística en el contexto en el cual es posibilitada? ¿Qué producción social posibilita la visión?, ¿bajo qué aspectos es enunciable y qué resulta inefable (o virtual) en la enunciación mística? Son preguntas que Deleuze plantea con los agenciamientos a la mística, ¿cómo la mística crea resonancia con la filosofía de Deleuze? La respuesta de la mística al planteamiento deleuzeano se ofrecerá en los siguientes capítulos.

Sin embargo, no todo es tan positivo en el eje de los agenciamientos maquínicos de cuerpos –o de contenidos. Los cuerpos entran en conflicto entre sí, no siempre se *ensamblan* o entran en una composición que aumenta su potencia vital, hay dispositivos tan terroríficos como gloriosos.<sup>97</sup> En ocasiones se crean agenciamientos totalitarios: el fascismo y el holocausto como formas del deseo,<sup>98</sup> que incluso permean el cuerpo de sí...

---

<sup>95</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística*, 25

<sup>96</sup> Con esto se hace referencia a la *experiencia* del cuerpo propio del místico, pero también a la interpretación del cuerpo social, político, de Cristo... Los modos de actuar de la mística parece que se encaminan a la construcción de un CsO.

<sup>97</sup> Deleuze y Guattari prestan atención a que la construcción de un CsO es peligrosa por la ambigüedad que conlleva dicha *práctica*. Por ejemplo, el CsO que se construye el *yonqui* lo lleva a la abolición de su propia

el deseo siempre es inseparable de agenciamientos complejos que pasan necesariamente por niveles moleculares, microformaciones que ya modelan las posturas, las actitudes, las percepciones, las anticipaciones las semióticas, etc. (...) [El deseo] es el resultado de un montaje elaborado (...): toda una segmentaridad flexible relacionada con energías moleculares y que eventualmente determina el deseo a ser ya fascista. (...) Es muy fácil ser antifascista al nivel molar, sin ver el fascista que uno mismo es, que uno mismo cultiva y alimenta, mima, con moléculas personales y colectivas.<sup>99</sup>

No obstante, los cuerpos *hacen* nociones en común con otros cuerpos. Deleuze en un curso sobre Spinoza dice unas palabras llenas de potencia al respecto:

Spinoza veut dire quelque chose de très simple, c'est que la tristesse, ça ne rend pas intelligent. La tristesse, on est foutu. C'est pour ça que les pouvoirs ont besoin que les sujets soient tristes. L'angoisse n'a jamais été un jeu de culture de l'intelligence ou de la vivacité. Tant que vous avez un affect triste, c'est que un corps agit sur le vôtre, une âme agit sur la vôtre dans des conditions telles et sous un rapport qui ne convient pas avec le vôtre. *Dès lors, rien dans la tristesse ne peut vous induire à former la notion commune*, c'est-à-dire l'idée d'un quelque chose de commun entre les deux corps et les deux âmes.<sup>100</sup>

Deleuze enuncia en la cita anterior las nociones comunes diciendo lo que no son. ¿Qué sería un agenciamiento triste? Un agenciamiento que subordina los cuerpos en un aparato de represión intensiva y que logra desarticular el deseo,<sup>101</sup> o mejor dicho volverlo perverso, ¿no es este el problema del deseo siempre representado como figura de la ausencia? Por otra parte, ¿no es en la mística donde el Occidente medieval *produjo* un deseo vivo y presente? Lo que forma comunidad, lo que permite el pensamiento, la actividad y la vivacidad es siempre la alegría. Los agenciamientos se encuentran plegados en su eje maquínico en cómo disponer de nociones en común. Empero, los agenciamientos también poseen líneas de corte, fuerzas que impiden el paso de flujos corporales, líneas que dejan al sediento con sed de *existir*. Así, los agenciamientos de cuerpos unen la actualidad de la represión social y la actualidad de la producción deseante:

---

corporalidad, por ello es importante «conservar» un poco de organización. La abolición del cuerpo en D&G es tan rechazada como la docilidad de un cuerpo asimilado al sistema *par excellence*.

<sup>98</sup> Los agenciamientos totalitarios son tales en el sentido en que agrupan ejes de expresión que dan significados a «cuerpos», por ejemplo la burocracia como un *cuerpo* estatal. Si partimos que un agenciamiento responde a las preguntas ¿qué se dice y qué se hace de los cuerpos y expresiones? Un agenciamiento totalitario tendrá una economía y política sobre los cuerpos, sobre aquello que se puede decir y las cosas que permanecerán en el campo del silencio o la censura.

<sup>99</sup> D&G, *Mil mesetas*, 218

<sup>100</sup> Gilles Deleuze, Cours Vincennes - 24/01/1978 disponible en:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=11&groupe=Spinoza&langue=1> Esta página web es muy interesante en relación a Gilles Deleuze, es un compendio oficial realizado por Richard Pinhas.

<sup>101</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 218; Los autores se preguntan « ¿por qué el deseo desea su propia represión, cómo puede desear su represión? »

[T]odo es producción: *producciones de producciones*, de acciones y de pasiones; *producciones de registros*, de distribuciones y de anotaciones; *producciones de consumos*, de *voluptuosidades*, de *angustias* y de *dolores*. De tal modo todo es producción que los registros son inmediatamente consumidos, consumados, y los consumos directamente reproducidos.<sup>102</sup>

Los cuerpos registran, consumen y son consumidos; así como las máquinas se descomponen, se averían, hasta llegar a un máximo de uso, los cuerpos tienen un *límite* y un *poder*. En Juliana de Norwich hay una producción del dolor que parte de su propio cuerpo, pero ¿qué *tipo* de dolor es el que se produce en Juliana? Es así que no es el mismo dolor que el de otros agenciamientos «doloríficos», como el masoquista. La producción del dolor en Juliana crea una técnica de observación: la visionaria.<sup>103</sup>

Los cuerpos son tanto máquinas deseantes<sup>104</sup> donde el deseo fluye, como máquinas sociales que reprimen el deseo. ¿Qué puede haber en común entre un Dios despótico y un feligrés *esclavizado*? Pero, al mismo tiempo que hay un *Dios molar*, hay un *Dios molecular*. Por tanto, un Dios liberador o incluso que sea el *dios* quien se done como un plan de consistencia por donde pasan todos los flujos. Los estratos son para Deleuze y Guattari *Juicios de Dios*.<sup>105</sup>

Un agenciamiento maquínico de cuerpos se definirá entonces por las conexiones que crea en común con otros cuerpos. Desde la teoría de los agenciamientos en Deleuze y Guattari es un error pensar en *cuerpos* aislados, austeros y ajenos a otros cuerpos. En este sentido

---

<sup>102</sup> D&G, *El Antiedipo*, 12

<sup>103</sup> No es que Juliana sea la primer visionaria, pero pienso que es la primera en crear una *técnica visionaria*. La percepción visual, en Juliana, es pictórica, no narrativa; como en otros casos se asemeja más a la pintura de Van Eyck que a la poesía medieval. ¿Por qué? Por el sentido que pone en los colores, en las texturas, en las ropas, en los materiales. En Juliana se da un desprendimiento táctil hacia uno óptico (no obstante, su visión sigue siendo háptica)...

<sup>104</sup> Es importante mencionar que para Deleuze y Guattari el deseo no es una cuestión *onírica*, una *falta* o una *ausencia*. Parten, por el contrario, de un deseo *material*, es este sentido el deseo es una producción, *se produce el deseo* y los cuerpos no son sino una *máquina deseante*. Por ello, las máquinas deseantes serán un producto de la economía, el deseo *se produce*, está presente, no es una falta ni una ausencia, al contrario, es presencia, es plenitud (e incluso exceso). En este sentido, Juliana de Norwich *maquinará* un deseo: su enfermedad; la enfermedad no es una ausencia, al contrario es exceso de presencia; la enfermedad intensifica en Juliana de Norwich su producción visionaria, manifestada en toda una economía del ver (estos problemas serán tratados en el siguiente capítulo).

<sup>105</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 51

Deleuze afirma que un *individuo es un colectivo*.<sup>106</sup> Un cuerpo siempre se articula con otro

Bajo su aspecto material o maquínico, un agenciamiento no nos parece que remita a una producción de bienes, sino a un estado preciso de mezcla de cuerpos en una sociedad, que incluye todas las atracciones y repulsiones, las simpatías y las antipatías, las alteraciones, las alianzas, las penetraciones y expansiones que afectan a todo tipo de cuerpos relacionados entre sí. (...) Incluso la tecnología se equivoca al considerar las herramientas por sí mismas [...] (...)Pues las herramientas son inseparables de las simbiosis o alianzas que definen un agenciamiento maquínico. (...) Presuponen una máquina social que las selecciona y las incluye en su *filum*: una sociedad se define por sus alianzas y no por sus herramientas.<sup>107</sup>

Es por esa razón que:

No hay un enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir, de agentes colectivos de enunciación (no entender por “agentes colectivos” los pueblos o las sociedades).<sup>108</sup>

Los agentes colectivos son singularidades moleculares, cuerpos y contenidos políticos que articulan formas específicas de poder. Por ello, por más solitario que esté un individuo, por él pasa una serie de multiplicidades (y colectivos) que le conforman un agenciamiento maquínico de cuerpos singular, con sus entrecruzamientos de elementos heterogéneos:<sup>109</sup>

D'une part, « général » ne s'oppose pas à individu ; « général » désigne une fonction, l'individu le plus solitaire a une fonction d'autant plus générale qu'il se connecte à tous les termes des séries par lesquels il passe.<sup>110</sup>

Lo político nos lleva, de este modo, a un aspecto indispensable en la teoría de los agenciamientos: lo molar y lo molecular.

Para Deleuze y Guattari la producción es un proceso de estratificación que conjuga lo molar con lo molecular, incluso ambos aspectos son indivisibles,<sup>111</sup> actúan siempre en conjunción:

---

<sup>106</sup> Gilles Deleuze, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, 309 o en *Mil mesetas*, 158: *Siempre hay un colectivo, incluso si se está solo*.

<sup>107</sup> D&G, *Mil mesetas*, 94

<sup>108</sup> D&G, *Mil mesetas*, 43

<sup>109</sup> G. Jantzen hace una alusión interesante referente a que si bien, en el rito que pasaban las mujeres a ser reclusas implicaba una «muerte simbólica», por otro lado, la vida anacoreta abría la posibilidad de que el mundo se abriera al claustro; así los claustros se convertían en una especie de bancos —en tiempos en que las instituciones bancarias no tenían peso para las clases sociales bajas— donde se podían guardar objetos, dinero y pertenencias. Sin embargo, esto podría representar un problema para la vida interior de la anacoreta, llevándola incluso a litigios. No obstante, interesa a esta investigación el hecho de cómo un *individuo* que tiene clausurado el mundo, no puede escapar de él; así puede existir un agenciamiento que articule la vida espiritual con la vida monetaria; un agenciamiento místico-económico. Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 33-34

<sup>110</sup> D&G, *Kafka, pour une littérature mineure*, 151

<sup>111</sup> Cf. Ian Buchanan, *Deleuzianism*, 121

Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes (...). En resumen, todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica*.<sup>112</sup>

Los agenciamientos se caracterizan por poseer estos dos segmentos políticos; uno micro-político y otro macro-político:

Diríase que estamos ante dos políticas (...): una macropolítica y una micropolítica, que no contempla de la misma manera las clases, los sexos, las personas, los sentimientos. (...) Si consideramos los grandes conjuntos binarios, como los sexos, o las clases, veremos claramente que también entran en agenciamientos moleculares de otra naturaleza, y que hay una doble dependencia recíproca. Pues los dos sexos remiten a múltiples combinaciones moleculares, que ponen en juego no sólo el hombre en la mujer y la mujer en el hombre, sino la relación de cada uno en el otro con el animal, la planta, etc.: mil pequeños sexos. Y las clases sociales remiten a "masas" que no tienen el mismo movimiento, la misma distribución, ni los mismos objetivos ni las mismas maneras de luchar.<sup>113</sup>

Las producciones —o políticas— devienen en dos clases de segmentaciones que conforman líneas vitales distintas: una dura y molar, otra flexible y molecular. Una segmentación molar se define por las totalizaciones, las formaciones organizadas, por grandes conjuntos binarios (hombre-mujer, creyente-ateo, social-individual...). Los conjuntos molares garantizan el control, establecen claras dicotomías entre orden-desorden, entre la normalidad y la locura. Los conjuntos molares tienen una función que se ejerce sobre los cuerpos; *hacen* cuerpos dóciles, controlables, aunque sin dicha segmentación, la vida se volvería inconsistente; sirven para

garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluso la identidad personal. (...) Estamos ante una primera línea de vida, *línea de segmentaridad dura o molar*, en modo alguno muerta, puesto que ocupa y atraviesa nuestra vida, y al final siempre dará la impresión de que predomina. Esta línea implica incluso mucha ternura y amor. Sería muy fácil decir: «esa línea es mala», pues la encontraréis en todas partes, y en todas las demás.<sup>114</sup>

Así como la línea molar va hacia los fenómenos de masa, la dirección de la línea molecular centra su atención en las singularidades.<sup>115</sup> La línea molecular observa variaciones en las rupturas, dispone conexiones de órdenes distintos:

Esta línea molecular más flexible, no menos inquietante, mucho más inquietante, no es simplemente interior o personal: también pone todas las cosas en juego, pero a otra escala y bajo otras formas, con segmentaciones de otra naturaleza, rizomáticas en lugar de arborescentes. Una micropolítica.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> D&G, *Mil mesetas*, 218

<sup>113</sup> D&G, *Mil mesetas*, 201 y 218

<sup>114</sup> D&G, *Mil mesetas*, 200

<sup>115</sup> Cf. D&G, *Antiedipo*, 289-290

<sup>116</sup> D&G, *Mil mesetas*, 203

La micropolítica no se reduce de esta manera a una *psicología* y a una teoría de lo imaginario y lo fantástico.<sup>117</sup> Una micropolítica no quiere decir tampoco grupo pequeño; la micropolítica es una segmentaridad flexible y molecular. Deleuze y Guattari prestan atención a evitar cuatro errores en relación a la *micropolítica* y su flexibilidad:

1. Error axiológico. Se piensa que la segmentaridad flexible es mejor que la segmentaridad dura. Lo molecular no es necesariamente menos *fascista* que lo molar. Incluso, hay micro-fascismos.
2. Error psicológico. Lo molecular no pertenece al dominio de la imaginación y tampoco remite a lo individual o lo interindividual. Tanto la línea molar como la línea molecular interaccionan en lo individual y lo social.
3. Error dimensional. Este error consiste en pensar que molar y molecular se distinguen porque una forma es grande y la otra pequeña. Deleuze y Guattari prestan atención a que *si bien es cierto que lo molecular actúa en el detalle y pasa por pequeños grupos, no por ello deja de ser coextensivo a todo el campo social, tanto como la organización molar.*<sup>118</sup>
4. Error de diferencia cualitativa. Se podría pensar que la línea molar y la línea molecular tienen distintas cualidades que las separan sin reparo. Mas, la diferencia cualitativa no impide que ambas líneas se entrecrucen, *de suerte que siempre hay entre ellas una relación proporcional, ya sea directa o inversamente proporcional.*<sup>119</sup> Por tanto, las líneas coinciden y se impulsan una a la otra.<sup>120</sup>

Ahora bien, ¿cómo se articulan ambas líneas? Deleuze y Guattari hablan de una *máquina abstracta*. Dicha máquina es la producción de líneas de fuga; funciona como un productor de fugas. Los segmentos molares pueden ser traspasados por una línea de fuga molecular; pero también pueden ser cortados los flujos y hacer que no pasen las líneas de fuga. Por ello, en la doble articulación de lo político (micro y macro)

no hay poder que regule esos flujos. (...) Los propios segmentos dependen, pues, de una máquina abstracta. Pero lo que depende de los centros de poder son los agenciamientos que efectúan esa

---

<sup>117</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 207-208

<sup>118</sup> D&G, *Mil mesetas*, 220

<sup>119</sup> D&G, *Mil mesetas*, 220

<sup>120</sup> CF. D&G, *Mil mesetas*, 220

máquina abstracta, es decir, que no cesan de adaptar las variaciones de masa y de flujo a los segmentos de la línea dura, en función del segmento dominante y de los segmentos dominados.<sup>121</sup> Por tanto, en los agenciamientos maquínicos de cuerpos las líneas de segmentaridad y la línea de fuga juegan un papel indispensable en la articulación de los cuerpos.<sup>122</sup>

Ante la pregunta ¿qué se hace de los cuerpos?, se responde que aquello que se hace de los cuerpos debe ser analizado por medio de sus segmentos. El segmento molar hace que los cuerpos se disciplinen, se organicen, *que amen de una forma determinada*, es decir, crean un control sobre los cuerpos. Pero la línea molecular, que también cruza los cuerpos en forma de una micropolítica, puede desarticular los dispositivos que actúan sobre la disciplina y organización de los cuerpos; el cuerpo molecular es poroso, aprehensible, es un campo intensivo. Finalmente, la desarticulación de los cuerpos, su desterritorialización, es posible únicamente por una línea de fuga que se desarrolla en el mismo agenciamiento maquínico, pero que intenta romper con la segmentaridad molar. En la meseta «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?», los autores analizan cuerpos que se han desterritorializado, algunos abolidos por completo: el cuerpo del drogadicto, el cuerpo del masoquista; pero también observan que los CsO se pueden llenar: el cuerpo místico, pienso es un caso, el cuerpo enamorado, otro. Algunas preguntas que se pueden lanzar de la teoría del agenciamiento para la mística son: ¿qué hacen de los cuerpos los místicos?, ¿cómo los significan?, ¿cómo articulan el poder?, ¿cómo las visionarias se construyen un cuerpo sin órganos, es decir, bajo qué prácticas?

En conclusión, los agenciamientos maquínicos primero *crean un territorio*: Juliana de Norwich que habita en una celda, que *desterritorializa* su percepción para crear una técnica de observación. En segundo lugar, los agenciamientos maquínicos producen nociones en común, así Juliana se relaciona con la *imagen de Cristo* elevando el poder de ser afectada, de ser llevada por la enfermedad y la visión revelada. En tercer lugar, los agenciamientos, en su eje maquínico, forman entramados políticos. El primer entramado político-molar, que produce una segmentaridad dura, se manifiesta en la disciplina que se les impone a las anacoretas al entrar en el claustro, las vestimentas que *deben* usar, las

---

<sup>121</sup> D&G, *Mil mesetas*, 229

<sup>122</sup> Analizaremos detenidamente la máquina abstracta en el segundo eje.

*dietéticas* que deben practicar, etc. Un segundo entramado más bien molecular, donde los cuerpos se moldean adquieren una consistencia específica y son capaces de cruzar los niveles molares (unas veces lleva esto a la abolición de los cuerpos y otras veces lo lleva a llenar el cuerpo), en Juliana de Norwich el aspecto micropolítico –o molecular— se presentan en la forma en que su cuerpo deja pasar intensidades doloríficas y gloriosas del cuerpo de Cristo, «llena su cuerpo de la experiencia visionaria», su cuerpo deviene en óptico, en pictórico; la micropolítica de los agenciamientos interroga ¿cómo alguien se construye un CsO?, ¿para qué fines?, ¿en qué contexto?...

Así, el eje maquínico de cuerpos logra responder a la pregunta *¿qué se hace de los cuerpos?* Sin embargo, los cuerpos no son meras acciones inexpressivas. Los cuerpos poseen una segunda característica que tiene que ver con cómo los cuerpos se articulan con los discursos, las expresiones y el sentido. Así, el segundo eje intenta responder a la pregunta *¿qué se dice de los cuerpos?*

## *2º Eje: El agenciamiento colectivo de enunciación-expresión y la máquina abstracta*

Los agenciamientos, al articular cuerpos en una maquinaria social y deseante, también articulan un sentido colectivo de enunciación sobre los cuerpos. El objetivo de la segunda serie del agenciamiento es responder a la pregunta *¿qué se dice de/en/sobre los cuerpos?* En la serie anterior se observó que los cuerpos están intrínsecamente relacionados con la producción de enunciados. Los agenciamientos no son únicamente conexiones maquínicas. Porque los enunciados se *dicen* de las cosas es entonces que también se agencian enunciados, y «decir» es intercambiable por «expresar».

El primer problema del agenciamiento colectivo de enunciación es la construcción de una *máquina abstracta*. Los cuerpos se agencian desde una máquina concreta. Sin embargo, las colectividades –a las cuales pertenecen los cuerpos— se generan por una *máquina abstracta* cuya producción es expresiva, enunciativa, semiótica. Por ello,

los *agenciamientos colectivos de enunciación* funcionan directamente en los *agenciamientos maquínicos*, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (...) [L]a *máquina abstracta* (...) efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y

pragmáticos de los enunciados, con agenciamientos colectivos de enunciación, con toda una micropolítica del campo social.<sup>123</sup>

Los enunciados entran en el campo social. Se presentan en las prácticas, devienen micropolíticos, pero también generan grandes segmentos molares. Para Deleuze y Guattari *no hay una lengua madre, sino toma de poder de una lengua en una multiplicidad política*.<sup>124</sup>

Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. (...) La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo.<sup>125</sup>

Luego, todo agenciamiento colectivo presupone una máquina abstracta. La máquina abstracta se designa por un nombre específico: máquina abstracta Juliana de Norwich y su agenciamiento místico; de tal forma que Juliana de Norwich hace *variar el lenguaje del colectivo místico*:

La máquina abstracta siempre es singular, siempre viene designada por un nombre propio, de grupo o de individuo, mientras que el agenciamiento de enunciación siempre es colectivo, tanto en el individuo como en el grupo. Máquina abstracta Lenin y agenciamiento colectivo-bolchevique... Y lo mismo ocurre en literatura y en música. Ninguna primacía del individuo, sino indisolubilidad de un Abstracto singular y de un concreto colectivo. Ni la máquina abstracta existe independientemente del agenciamiento, ni el agenciamiento funciona independientemente de la máquina.<sup>126</sup>

El eje colectivo de la mística tiene una forma de hablar de «Dios», de lo inefable; también una forma de gesticular, y de percibir la enfermedad y la sangre de forma estético-grotesca, finalmente una forma de *habitar*<sup>127</sup> el claustro que convierten a la mística en una formación singular; en el capítulo tercero se analiza como Juliana *transforma* el lenguaje, lo hace variar hasta el grado de convertirlo en una técnica de observación, el lenguaje se convierte en un *registro* de la visión.

La máquina abstracta da la posibilidad de que los agenciamientos tengan consistencia en sus dos caras. Sin la máquina abstracta no habría articulación de cuerpos, no habría forma de saber qué es lo que expresan.

---

<sup>123</sup> D&G, *Mil mesetas*, 13

<sup>124</sup> D&G, *Mil mesetas*, 13

<sup>125</sup> D&G, *Mil mesetas*, 13

<sup>126</sup> D&G, *Mil mesetas*, 103

<sup>127</sup> La cuestión de la habitación es importantísima, ¿en qué sentido? En el sentido de que un cuarto de encierro —eje maquínico de cuerpos— no es habitado igual por una anacoreta que por un condenado a muerte o por una doncella que espera a su príncipe —eje colectivo de enunciación.

En el agenciamiento, también hay que llegar a algo que es aún más profundo que esas caras [maquinica y colectiva], y que da cuenta a la vez de las dos formas en presuposición, formas de expresión o regímenes de signos (sistemas semióticos), formas de contenido o regímenes de cuerpos (sistemas físicos). Es lo que nosotros llamamos *máquina abstracta*, que constituye y conjuga todos los máximos de desterritorialización del agenciamiento.

La máquina abstracta, sin embargo, no tiene una función por sí sola si no toma forma en agenciamientos concretos. De ahí que la máquina abstracta manifieste la unión de las dos «caras» o ejes del agenciamiento:

[La máquina abstracta] es necesariamente «mucho más» que el lenguaje. (...) Una verdadera máquina abstracta no tiene ninguna posibilidad de distinguir por sí misma un plano de expresión y un plano de contenido, puesto que traza un solo y mismo plan de consistencia que formalizará los contenidos y las expresiones según los estratos o las reterritorializaciones. Pero, desestratificada, desterritorializada por sí misma, la máquina abstracta no tiene forma en sí misma (ni tampoco substancia), y no distingue en sí misma contenido y expresión, aunque fuera de ella controla esa distinción y la distribuye en los estratos, en los dominios y territorios.<sup>128</sup>

En el *eje maquinico* se observó la importancia que tiene *crear* un territorio para los agenciamientos en general. En este *eje colectivo* se observa que la *máquina abstracta* da la posibilidad de que tomen consistencia los agenciamientos, que se territorialicen, que toman una forma concreta.

El agenciamiento en su serie colectiva tiene la característica de poder unir regímenes de signos distintos, por ello es «mucho más que lenguaje». La serie colectiva no se reduce a la producción de enunciados lingüísticos. Primeramente porque lo colectivo no sólo se manifiesta en forma escrita, también funciona por medio de gestos, de posturas, en otras palabras, de lo incorporado.<sup>129</sup> En segundo lugar porque los agenciamientos son uniones de elementos heterogéneos; hay expresividad de elementos biológicos, inorgánicos, políticos, económicos, etc.<sup>130</sup> DeLanda dice:

---

<sup>128</sup> D&G, *Mil mesetas*, 143-144

<sup>129</sup> Por ejemplo los uniformes; los uniformes se agencian colectivamente. El uniforme policíaco y el uniforme del convicto; el uniforme del médico y del paciente. Los uniformes no son difíciles de identificar e incorporan en quien lo porta un agenciamiento colectivo de enunciación; así si vemos desmayarse a un pasajero en el *metro* y en dicho transporte se encuentra un médico, nuestros ojos voltarán hacia él, para esperar que haga algo con el desmayado.

<sup>130</sup> Cf. Manuel DeLanda, *A new philosophy of society*, 14-15; el autor escribe sobre dos umbrales en la historia del planeta:

The first threshold is the emergence of the genetic code, marking the point at which information patterns ceased to depend on the full three-dimensional structure, a long chain of nucleic acids. The second threshold is the emergence of language; while genetic linearity is still linked to spatial relations of contiguity, linguistic vocalizations display a *temporal linearity* that endows its information patterns with an even greater autonomy from their material carrier. These two specialized lines of expression must be considered assemblages in their own right.

[I]n assemblage theory expressivity cannot be reduced to language and symbols. (...) [B]ut there are also many forms of bodily expression (posture, dress, facial gestures) that are not linguistic.<sup>131</sup>

El eje *colectivo* se enfrenta, por tanto al problema de lo *incorporal*. Esto es, los cuerpos por sí, envejecen, tienen una madurez, una edad; sin embargo, el proceso que los transforma de una edad a otra requiere de una *transformación incorporal*. A través de lo *incorporado* es que el agenciamiento colectivo de enunciación debe dar cuenta del carácter social.<sup>132</sup>

¿Cómo da cuenta de dicho carácter? Justamente a través de las *transformaciones incorporales* que tienen lugar en una sociedad dada, y las transformaciones que se les *atribuyen* a los cuerpos propios de esas sociedades.<sup>133</sup> La pregunta que se ha planteado en este capítulo cobra vital importancia *¿qué se dice de los cuerpos?* Lo dicho de los cuerpos o lo expresado son justamente las transformaciones incorporales.<sup>134</sup> Deleuze y Guattari en la «Meseta IV, *Postulados de la lingüística*» dan una noción sobre cuerpo: ésta consiste en que:

Podemos dar a la palabra «cuerpo» el sentido más general (hay cuerpos morales, las almas son cuerpos, etc.); no obstante, debemos distinguir las acciones y pasiones que afectan a esos cuerpos, y los actos, que sólo son en ellos atributos no corporales, o que son «lo expresado» (*l'exprimé*) de un enunciado.<sup>135</sup>

En los cuerpos acontecen las acciones-pasiones y lo *incorporado* o «actos puros». Una acción-pasión se observa como una determinada edad. Pero, la mayoría de edad que se atribuye en una sociedad es una *incorporación*, es un acto puro. Pasa de lo virtual, del mundo de las posibilidades, al mundo de lo expresado. Deleuze y Guattari observan el caso de cómo un culpable se *transforma* en un condenado en el agenciamiento jurídico:

En efecto, lo que sucede antes, el crimen del que se acusa a alguien, y lo que sucede después, la ejecución de la pena del condenado, son acciones-pasiones que afectan a cuerpos (cuerpo de la propiedad, cuerpo de la víctima, cuerpo del condenado, cuerpo de la prisión); pero la transformación del acusado en condenado es un puro acto instantáneo o un atributo incorporal, que es el expresado en la sentencia del magistrado.<sup>136</sup>

---

<sup>131</sup> Manuel DeLanda, *A new philosophy of society*, 12-13

<sup>132</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 85

<sup>133</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 85

<sup>134</sup> Por ejemplo, el devenir-animal de los personajes de Kafka. Los devenires no son meramente «parecer a» sino «transformarse en» es decir en incorporar. Por ejemplo en los ritos iniciáticos descritos por Eliade, existe una *incorporación* del animal: el carnero que envuelve el cuerpo del recién nacido. Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 139-140

<sup>135</sup> D&G, *Mil mesetas*, 85-86

<sup>136</sup> D&G, *Mil mesetas*, 86

Prosiguen Deleuze y Guattari en la meseta *Postulados de la lingüística*:

La transformación incorporal se reconoce en su instantaneidad, en su inmediatez, en la simultaneidad del enunciado que la expresa y del efecto que ella produce; por eso las consignas están estrictamente fechadas, hora, minutos y segundos, y son válidas a partir de ese momento.<sup>137</sup>

Por ello, los cuerpos son más que el contenido que los conforman, también son su expresión, su sentido colectivo. Todo esto dibujado en una máquina abstracta y en un territorio. Un ejemplo interesante ocurre en el libro bíblico del Levítico; los leprosos incorporan la enfermedad, deben ocupar un nuevo espacio; no pueden estar en la comunidad, devienen enfermos: El enfermo debe cambiar de espacio. El espacio no es más el de la comunidad. Quien padece una impureza por enfermedad debe instalarse en las fronteras, evitar el contacto con la comunidad.<sup>138</sup>

Otro ejemplo que observa una *transformación incorporal* se observa en Marla Carlson en los ritos de investidura real y en los ritos de ejecución de condenados:

Like a royal entry, an execution is a rite of passage. Both king and criminal are liminal; that is, between states, separated from society under a previous identity, but not yet reintegrated as that which they will become. Whereas the king is ceremonially recognized as such during the royal entry, the criminal is divested of all insignia of his social identity. Stripping, whipping, and even mutilation all contribute to performative shame and loss of identity.<sup>139</sup>

Carlson da una muestra de cómo en un agenciamiento los cuerpos agencian lo incorporado o lo expresado, se da una *incorporación* en los ritos de transición. Justamente, son de transición por su capacidad de *incorporar* lo expresado y el acto que se produce tras la expresión de la consigna: un rey es investido y un criminal es despojado de sus vestiduras. Por su parte, la agencia mística tiene un diagrama de sus máquinas abstractas que la cruzan, los territorios en los que habita, los cuerpos que *transforma*, toda una política de los cuerpos, de su hacer y su decir; un solo ejemplo basta: la muerte al mundo.<sup>140</sup>

La pragmática de las consignas es otro aspecto que Deleuze y Guattari no olvidan en relación al eje colectivo de enunciación del agenciamiento. La pragmática tiene como objetivo observar las variables de la expresión. Una misma frase no es lo mismo en todo

---

<sup>137</sup> D&G, *Mil mesetas*, 86

<sup>138</sup> Cf. Lv. XIII-XIV

<sup>139</sup> Marla Carlson, *Performing bodies in pain*, 53

<sup>140</sup> Cf. Teresa de Ávila, *Obras Completas*, «Camino de perfección», Cap. 4, I

agenciamiento. No es lo mismo jurar en un juicio que ante una amante; tampoco es lo mismo la expresión de la enfermedad en un hospital o en un claustro religioso... Nunca son lo mismo *pero tampoco es el mismo enunciado*, dicen Deleuze y Guattari.<sup>141</sup> Porque

No es la misma situación de cuerpos, pero tampoco es la misma transformación incorporal. La transformación se dice de los cuerpos, pero ella misma es incorporal, interna a la enunciación. Hay variables de expresión *que ponen la lengua en relación con el afuera, pero precisamente porque son inmanentes a la lengua*. (...) la consigna es precisamente la variable que convierte la palabra como tal en enunciación<sup>142</sup>. La instantaneidad de la consigna, su inmediatez, le da un poder de variación, en relación con los cuerpos a los que se atribuye la transformación.<sup>143</sup>

Una vez expuesto lo anterior, se puede observar que el eje colectivo de enunciación tiende hacia los agenciamientos sociales. Un primer aspecto tiene que ver con el *ground* del eje colectivo que es la construcción de una máquina abstracta sobre la cual el agenciamiento se expresa. Un segundo aspecto tiene que ver con cómo se hace *variar* la expresión; en este sentido se habló de las *transformaciones incorporales* que actúan sobre los cuerpos. Finalmente, es importante tomar en cuenta que el lenguaje y toda forma de expresión tienen un rasgo eminentemente político. Por esta razón, lo que se *dice* sobre los cuerpos está agenciado en una sociedad, en un momento histórico, en una fecha. Se puede decir con M. Hardt que: *Only social practice can break through this wall, by giving body to the process of political assemblage*.<sup>144</sup>

### **Conclusión: La articulación del eje maquínico con el eje colectivo**

Como conclusión de este capítulo es pertinente dar una definición específica de agenciamiento; todo agenciamiento es una serie de construcciones, no es algo dado. Los agenciamientos son conexiones entre elementos heterogéneos que poseen expresividades propias. Los agenciamientos articulan cuerpos con expresión. Los agenciamientos al ser algo construido son composiciones de deseo:

---

<sup>141</sup> D&G, *Mil mesetas*, 87

<sup>142</sup> Es importante destacar que no son únicamente enunciados lo que confluye en un agenciamiento colectivo de enunciación. Un gesto también *expresa* una transformación incorporal, la forma en que un rostro ríe, el coraje observado... o por ejemplo las situaciones de hambre, los cuerpos hambrientos tienen una fisonomía que ha sido incorporada. Por otro lado, la forma de pintar de Vermeer muestra esa expresividad de la *transformación incorporal*, Vermeer tuvo una fijación ante los instantes, los momentos en lo que se entra en una escena y que expresan toda una emotividad en la pintura.

<sup>143</sup> D&G, *Mil mesetas*, 87

<sup>144</sup> Michael Hardt, *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*, 111

El deseo no tiene nada que ver con una determinación natural o espontánea, sólo agenciando hay deseo, agenciado, maquinado. La racionalidad, el rendimiento de un agenciamiento no existe sin las pasiones que pone en juego. (...) Las pasiones son efectuaciones del deseo que difieren según el agenciamiento: no es la misma justicia, ni la misma crueldad, ni la misma piedad, etc.<sup>145</sup>

Para los propósitos de esta tesis es importante no olvidar el énfasis que se realiza en la distinción de dos ejes en el agenciamiento y que ambos ejes son dependientes uno del otro. Por otro lado, los agenciamientos son territoriales, pero al estar en constante cambio, pueden llegar a descomponer —o mejor dicho— hacer variar nociones que no habían aparecido antes en un agenciamiento dado: esto es la desterritorialización. Por ello, es importante cómo Deleuze y Guattari definen el agenciamiento:

Llamaremos agenciamiento a todo un conjunto de singularidades y de rasgos extraídos del flujo —seleccionados, organizados, estratificados— a fin de converger (consistencia) artificialmente y naturalmente: un agenciamiento en este sentido es una verdadera invención. Los agenciamientos pueden agruparse en conjuntos muy amplios que constituyen «culturas», o incluso «edades»; pero no por ello dejan de diferenciar el *filum* o el flujo, dividiéndolo en otros tantos *filums* diversos, de tal orden, a tal nivel, y de introducir las discontinuidades selectivas en la continuidad ideal de la materia-movimiento.<sup>146</sup>

Los agenciamientos crean el diagrama de sus máquinas abstractas, funcionan en ellas. Toman consistencia en un plan de inmanencia, es decir, un plan que no hace diferenciación entre los elementos heterogéneos: entre cosas y palabras. Un plan de inmanencia es la toma de posición en que las cosas y los enunciados toman una consistencia. Los agenciamientos son una cuestión de política, pero no de ideología: *No es una cuestión de ideología, sino de economía y de organización del poder*. En los siguientes capítulos, se analizará el agenciamiento místico y cómo Juliana de Norwich se apropia de dicho agenciamiento. Es decir, se observará qué cuerpos cruzan el agenciamiento místico, pero también cómo *enuncia y expresa un estilo peculiar de mística*, cómo congrega una constelación de sentido y sin-sentido; forzosamente se verá el agenciamiento místico como una forma de organizar el poder; como una micropolítica que se inserta en la política molar de la religión; se observarán las transformaciones incorporales o devenires: devenir animal, molecular, mujer. Como han escrito Deleuze y Guattari:

La alianza o el pacto son la forma de expresión, para una infección o una epidemia que son la forma de contenido. (...) Hay toda una política de los devenires (...), como también hay una

---

<sup>145</sup> D&G, *Mil mesetas*, 401

<sup>146</sup> D&G, *Mil mesetas*, 407-408

política de la brujería; esta política se elabora en agenciamientos que no son ni los de la familia, ni los de la religión<sup>147</sup>, ni los del Estado. Más bien, expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o *que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto más son extrínsecos, en resumen, anómicos*. Si el devenir animal adopta la forma de la Tentación, de monstruos que el demonio suscita en la imaginación, es porque se acompaña, tanto en sus orígenes como en su empresa, de una ruptura con las instituciones centrales, establecidas o que tratan de establecerse.<sup>148</sup>

Así, la tesis termina con la teoría del agenciamiento. Y pasa ahora a la forma en que dicha teoría puede ser aplicada a la formación mística. La tesis se detendrá en observar los devenires y las formas en que la mística hace *variar* y *vibrar* a la «religión». El siguiente punto será ver qué se hace de los cuerpos en el agenciamiento místico y, por supuesto, qué se dice de ellos en el mismo agenciamiento. ¿Qué juicio de Dios ponen en tela los místicos y en particular Juliana de Norwich? ¿Cómo sale adelante de este problema radical de la religión?

---

<sup>147</sup> Deleuze y Guattari se refieren a la religión en su sentido molar, organizativo, siempre jerárquico y mayoritario...

<sup>148</sup> D&G, *Mil mesetas*, 252



*Esta espiritualidad es sólo la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos...*

Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*

### **Aproximaciones para un agenciamiento místico-visionario**

El agenciamiento que se pone en juego en el presente capítulo produce lenguajes, expresiones y prácticas que tienen la función de minorizar la religión. El lenguaje de *esta* mística es concreto, minoritario y habla a partir de la carencia técnica (inventa nuevas técnicas de *ver, sentir, expresar*). La mística es variación continua de la lengua. Esta formación histórica constituye *una* variación del lenguaje religioso, como los *black english* o *patois* a la lengua inglesa o a la francesa. Michel de Certeau, una de las voces más autorizadas para hablar del tema, dice que la mística innova y habla en jerga.<sup>149</sup> M. de Certeau prosigue:

El lenguaje establecido parece algo intocable, la piel irritable de un cuerpo que estaría enfermo, inseguro de sí mismo. A lo largo del siglo XVI, las instituciones eclesiásticas multiplican las advertencias, los cuidados o las terapéuticas brutales para defender su manera de hablar (¿para salvar su piel?) (...) Lo que amenazan, lo que con esas palabras la mística hiere y pone en tela de juicio, remite a un cambio de terreno, a un reflujó de lo esencial en el frente del lenguaje y a una gravedad hasta entonces insospechada de los juegos "literarios". Se impone una nueva epistemología lingüística. La mística es una guerra de cien años en la frontera de las palabras.<sup>150</sup>

Ante esta primera cita, ¿no entrevemos, ya, el poder del agenciamiento *místico*? La mística *produce* una economía del lenguaje, una técnica de expresión que escapa al lenguaje hablado, o que se comunica por medio de *otro* lenguaje: el lenguaje del cuerpo, de la producción de un Cuerpo sin órganos. Por otro lado, ¿qué es la comunicación si no hay un Otro a quien interpelar? El místico se comunica con lo absoluto, con Dios, a través de la intensificación corporal que muchas veces remite a imágenes, otras veces a enfermedades o éxtasis.

Para entender la experiencia visionaria se desarrollan en este capítulo los dos ejes del agenciamiento en la mística. El problema tendrá que ver con cómo construye cierto tipo de mística un cuerpo y a la vez en cómo se expresa la mística, cómo se *libera* del

---

<sup>149</sup> Cf. Michel de Certeau, *La fábula mística*, 132

<sup>150</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística*, 132-133

proyecto religioso dominante. Este capítulo se pregunta sobre los cuerpos y las expresiones de una forma de hacer *mística*, a saber, la *mística afectiva* y *visionaria*.

¿Qué control y que regulación se inscribe sobre los cuerpos de monjas, anacoretas y beguinas? ¿Qué territorios ocupa *esta* mística? Al mismo tiempo, ¿cómo las visionarias dibujan líneas de fuga, de desarticulación? Y ¿cómo desterritorializan sus cuerpos? Así, el capítulo busca observar el cuerpo sin órganos (CsO) que se construyen las visionarias. Por CsO se entiende un campo de *intensidades*. Frente al cuerpo organizado, jerarquizado y sistematizado que no deja pasar flujos, el CsO es una práctica que se instala como un territorio (pero también un *pathos*) atravesado por afectos e intensidades, tales como enfermedades, imágenes, prácticas ascéticas, técnicas y economías de la percepción.

Para comenzar este análisis resulta interesante indagar sobre la importancia del contexto a la hora de hablar de *mística(s)* ¿es ésta una experiencia universal o al contrario, particular y singular? Una vez expuesta la importancia de crear un contexto, el capítulo pasa a enunciar una economía y una técnica de la visión desde el agenciamiento místico-visionario en la Edad Media. Después analiza la cuestión de los cuerpos desde la lectura cruzada entre Deleuze y Certeau: ¿cómo hacer un cuerpo sin órganos o el «cuerpo que falta»? Y finalmente se analiza el cuerpo y el espacio arquitectónico en la piedad afectiva medieval.

### **Crear un contexto**

*El Cristo crucificado*, afirma D.T. Suzuki, *es un espectáculo terrible que no puedo dejar de asociar con el impulso sádico de un cerebro físicamente afectado*. La voz silenciada necesita encontrar su legítima resonancia. ¿Qué se quiere decir con esto? La mística no existe como un fenómeno ajeno a un contexto dado, no existe como un *a priori* sobre las culturas: *Los cristianos*, prosigue Suzuki, *dicen que la crucifixión significa crucificar el ser [self, «sí mismo»] o la carne, ya que sin someter al ser (self) no podemos alcanzar la perfección moral*. Por ello, la «mística» no debe ser estudiada como un fenómeno aislado del contexto en el que surge. *Aquí es donde el budismo difiere del cristianismo. El*

*budismo desde el principio declara que no existe un ser (self) a crucificar. Nunca es la misma experiencia (si concedemos que existe una misma experiencia). La experiencia mística del budismo dista de la cristiana en más de un aspecto. Según observa D.T. Suzuki, el dolor es la característica que diferencia ambas experiencias: para el místico cristiano la figura del Cristo, de quien sufre es indispensable, sin el yo (self) no hay iluminación, visión, etc., en cambio el budista comienza con la liberación de la imagen, es decir, del sufrimiento:*

Pensar que hay un yo (self) al cual crucificar es comenzar con males y errores. La ignorancia es el camino de las cosas que van mal. Como no hay yo, la crucifixión es innecesaria, no hay sadismo que practicar, no hay una visión impactante que se choque en el borde del camino.<sup>151</sup>

Con toda normalidad Occidente impone discursos sobre las otras culturas, sin dejar que ellas mismas hablen. Por ello, puede resultar tan chocante cuando un japonés habla del cristianismo ¿es puro sufrimiento el Cristo? ¿Hay posibilidad para una mística de la alegría en el cristianismo? ¿El cuerpo, «la carne» significa un simple *agregado (khandha)* para la experiencia cristiana? La respuesta seguramente será «no»; pero algo aún más de fondo nos presenta D.T. Suzuki y es que las tradiciones religiosas dependen de sus contextos, de sus marcos conceptuales y simbólicos que difícilmente pueden reducirse unos a otros.

De tal forma, no podemos prestar atención a un *supuesto* universal que rija la experiencia mística o visionaria.<sup>152</sup> Existen dos posturas, la esencialista y la contextualista, la primera de ella tiene como marco la pretensión de la universalidad y resta importancia a las diferencias; ante esta postura surge el *contextualismo*:

Many contemporary accounts of mysticism insist on the contextuality of mysticism in relation to religious practices and cultural traditions, as opposed to earlier accounts which focused on the unity of all forms of mystical experience regardless of their context. Similarly, the assumption that mystical experience is based on oneness, unity and the presence of God has also been challenged, particularly from a deconstructive perspective.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> D.T. Suzuki, *Mysticism: Christian and Buddhist*, 119-120. La traducción es mía.

<sup>152</sup> Por ejemplo, en el cristianismo se da un énfasis a la visión, que el Judaísmo —a pesar de que pertenece a un sistema similar— no posee. Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The visual and The visionary*, 28

<sup>153</sup> Michael Goddard, *The scattering of time crystals. Deleuze, mysticism and cinema*, en Mary Bryden (ed.) *Deleuze and Religion*, 53

¿Qué evaluación se tiene de la mística budista o de alguna tribu africana? ¿Bajo qué otra mirada si no es la del estudioso occidental? Frente al esencialismo, esta investigación sigue la línea de la construcción de agenciamientos.<sup>154</sup> Michel de Certeau afirma que

No importa qué se piense de la mística, e incluso si se le reconoce la emergencia de una realidad universal o absoluta, sólo es posible tratarla en función de una situación cultural e histórica particular. (...) Por lo tanto, no es posible ratificar la ficción de un discurso universal sobre la mística, olvidando que el indio, el africano o el indonesio no tienen ni la misma concepción ni la misma práctica de lo que llamamos con ese nombre.<sup>155</sup>

Declarar una sola voz –o visión– a la mística es clausurar la diferencia. La diferencia que hace que el místico cristiano alcance un instante de esplendor ante la contemplación de una imagen religiosa, o del místico ateo ante un *hápax existencial* –como Nietzsche ante la visión del Eterno Retorno en Sils Maria. Tampoco es la misma experiencia que muestran los cabalistas, los sufíes y los hindúes.

Michel de Certeau ataca frontalmente el esencialismo, por ejemplo de René Daumal; de él afirma el autor de *La fábula mística*:

En 1941, René Daumal escribía: «Acabo de leer sucesivamente textos sobre la bhakti, citas de autores jasídicos y un pasaje de san Francisco de Asís; le añado algunas palabras budistas y una vez más me impacta el hecho de que todo sea lo mismo» (*La mystique et les mystiques*). Pero ese singular de la mística, opuesto al plural de las religiones, ¿no se debe al hecho de que se trataba del mismo lector?<sup>156</sup>

¿Quién lee? ¿Bajo qué paradigma está leyendo? ¿Cuáles son sus motivaciones para leer la mística y qué intenta encontrar en ella? Así estas preguntas atentan contra el propio investigador de la mística, pues éste no está ajeno al problema ¿Desde dónde se lee la mística? ¿Para qué fines? ¿Con qué marcos teóricos?

Esta investigación, bajo el paradigma del agenciamiento, busca fechar los momentos en que se estima una experiencia mística, trata de un período y de una formación específica: la mística cristiana. Sin embargo, aún sigue siendo muy vaga la noción ¿qué es una mística cristiana? De nuevo nos encontramos con el problema, la mística cristiana se puede leer a través de dos tipos de formaciones una mística más *especulativa* (que parte

---

<sup>154</sup> La teoría de los agenciamientos de Deleuze y Guattari nos muestran que cada práctica, estructura, economía o sociedad es contextualizada, en este sentido, todo agenciamiento es contextual; las mesetas en el texto *Mil mesetas*, son fechadas no en vano, sino por un hecho fundamental, a saber que, sólo pueden funcionar bajo un contexto, bajo una determinación histórica...

<sup>155</sup> Michel de Certeau, *El lugar del otro*, 348-349

<sup>156</sup> *Ibíd.*, 363

de lo intelectual, sin olvidar lo sensible, pero subordinándolo al intelecto) y otra más afectiva (donde se le presta más atención al hecho afectivo).<sup>157</sup> La mística no es la misma pues la espiritualidad es otra; por ello,

Lo que la historia nos muestra es más bien un conjunto de fenómenos que, aunque posean algunos rasgos en común y un cierto aire de familia, mantienen una relación muy estrecha con el resto de los elementos de los sistemas religiosos en los que se inscriben y sólo se dejan comprender adecuadamente en el interior de esa referencia.<sup>158</sup>

Las místicas funcionan de formas distintas, unas veces detonadas por las «voces», otras por las visiones o incluso por la ausencia de metáforas que hagan alusión a los sentidos:

En efecto, la percepción espiritual se despliega en una organización mental, lingüística y social que la precede y la determina. Siempre, como lo sabemos desde Herskovits, «la experiencia es definida culturalmente», aún cuando sea mística.<sup>159</sup>

En el siguiente apartado se analiza cómo el agenciamiento místico-visionario «crea» una economía y una técnica de la observación. Para lograr ello, era importante mencionar que no todas las místicas son iguales, que no todas persiguen los mismos fines y, por supuesto, que los medios que emplean para la experiencia siempre son diferentes.

### **Una economía y una técnica de la visión**

Tanto Victoria Cirlot como Jeffrey Hamburger han centrado su investigación en el rol de la imaginación en el mundo medieval femenino. Ambos autores, han analizado el *ojo de la imaginación* que se contrapone al *ojo de la razón*. Este proyecto no se opone ante dicho esfuerzo; sin embargo, éste se centra en un proyecto filosófico que indaga una «producción de la visión» en el *agenciamiento místico-visionario*. Así, ¿qué afectos atraviesan, cortan o permiten producir un *ojo visionario*? ¿Bajo qué contextos *puede* la visión devenir en percepción mística? ¿Cómo se puede articular la paradoja de *percepción*, es decir, de percepción de un Oculto, de una ambigüedad radical? Victoria Cirlot da pistas para lograr desentrañar la visión en el mundo medieval. La autora propone el concepto de *zona intermedia*,<sup>160</sup> que, por otro lado, hace resonancia con el

---

<sup>157</sup> Es importante notar el énfasis en el *más*, pues si bien se puede abstractamente entender una mística especulativa y una afectiva, ello no quiere decir que ambas formaciones carezcan de elementos de la otra.

<sup>158</sup> Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, 22

<sup>159</sup> Michel de Certeau, *El lugar del otro*, 360

<sup>160</sup> El concepto de «zona intermedia» hace resonancia con la teoría deleuzeana. Deleuze plantea, como se vio en el capítulo I, una «instancia paradójica» y por otra parte el concepto de «devenir». La zona intermedia borra la separación del sujeto-objeto, creando la «paradoja» de la imaginación; por otro lado la zona intermedia es también una zona de intensidades, en cuanto tal, acepta la categoría del devenir-animal

concepto deleuzeano de *instancia paradójica*. Cirlot entiende con este concepto un *intercambio de naturalezas* [donde] *se ha borrado la separación entre sujeto y objeto, abriéndose así el espacio intermedio que es el de la imaginación*.<sup>161</sup> Ahora bien, para Cirlot es indispensable el concepto metafísico de «facultad imaginativa» en la «zona intermedia», sin embargo, pienso que la noción *económica* de «producción» puede ayudar más que la de «facultad», es decir, hay una producción deseante cuyo producto es la imaginación, sin la cual difícilmente tendría un contacto con lo social y lo histórico.

La historia del ojo, esto es la producción de modos de «ver», varía según el contexto cultural al que pertenece. El ojo ha devenido máquina de lectura, máquina meditativa, máquina pictórica y también máquina cinematográfica. Para Deleuze y Guattari, dos son los regímenes visuales por excelencia, el *háptico* y el *óptico*.

Varias nociones, prácticas y teóricas, sirven para definir un arte (...). En primer lugar la «visión próxima», por oposición a la visión alejada; también el «espacio táctil», o más bien el «espacio háptico», por oposición al espacio óptico. *Háptico es mejor que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica*. (...) Lo Liso nos parece a la vez el objeto de una visión próxima por excelencia y el elemento de un espacio háptico (que puede ser visual, auditivo tanto como táctil). Lo Estriado, por el contrario, remitiría a una visión más lejana, y a un espacio más óptico —incluso si el ojo, a su vez, no es el único órgano que posee esa capacidad—.<sup>162</sup>

Lo que quiere decir Deleuze con régimen háptico, es el uso de la visión en tanto función cercana, donde no cabe la distinción óptica:

se hablara de háptico (...) cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica.<sup>163</sup>

¿Bajo qué régimen visual surge la mística visionaria? El arte devocional, las pinturas en monasterios, los distintos crucifijos y el tema de las «verónicas» muestran desde el primer acercamiento, un régimen háptico. La escritura en Juliana de Norwich manifiesta la percepción de un Cristo cercano y de un rostro sagrado que deviene en colores (para la anacoreta, el velo de Verónica es dado por supuesto): [La visión de la Pasión] *me hizo pensar en el velo santo de Verónica, en Roma, que él imprimió con su rostro*

---

—y pienso que bien también la de devenir-molecular—; Cirlot misma lo dice: [La zona intermedia] es donde se originan los intercambios y las inversiones. Las identificaciones del hombre con las plantas, las estrellas y las piedras son denominadas «*training* extático». Victoria Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, 81

<sup>161</sup> *Ibíd.*, 45

<sup>162</sup> D&G, *Mil mesetas*, 499-500. El énfasis es mío.

<sup>163</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 158

*ensangrentado, durante su cruel pasión...*<sup>164</sup> La zona intermedia en Juliana de Norwich muestra movimiento, devenir: el devenir-sangre del rostro de Cristo o el cuerpo como zona de intensidades cambiantes (cuerpo enfermo-cuerpo glorioso). En Deleuze, la imagen se convierte en *movimiento*. Es imagen-movimiento. Para el filósofo francés en una imagen-movimiento

Lo importante es que no constriñan la Figura a la inmovilidad; al contrario, deben hacer sensible una especie de marcha, de exploración de la Figura por el lugar, o de sí misma. Es un campo operatorio. La relación de la figura con su lugar aislante define un hecho. (...) Y la Figura de este modo aislada se convierte en una imagen, en un Icono.<sup>165</sup>

Así, lo figurativo se desprende de la figura el *vero ikon* del cristianismo es realmente un Icono y no una figura inmóvil. La imagen-movimiento medieval es motivada y detonada por la escritura y las imágenes que se encuentran en los conventos y *anchorholds*, ¿por qué no sería figurativa la iconografía medieval? Justamente porque se constituyen como un *Icono*<sup>166</sup> que se desprende del *graphos* puesto que produce lo invisible. Sobre la pintura cristiana Deleuze afirma:

[L]o que la pintura cristiana ha encontrado en el sentimiento religioso: un ateísmo propiamente pictórico [¿No es más bien un Apofatismo pictórico en lo que piensa Deleuze, justamente en producir lo invisible, lo inefable?] donde se podría tomar al pie de la letra la idea de que Dios no debería ser representado. (...) Todo se hará pasar por el código, se pintará el sentimiento religioso de todos los colores del mundo. No hay que decir «Si Dios no existe, todo está permitido». Es justo lo contrario. Porque con Dios todo está permitido. Es con Dios con quien todo está permitido. No sólo moralmente (...) Sino estéticamente, de manera mucho más importante, porque las figuras divinas están animadas por un libre trabajo creador, por una fantasía que se permite cualquier cosa. El cuerpo de Cristo (...) hace pasar por todos los «demonios sensibles», por todos los «diferentes niveles de sensación».<sup>167</sup>

Al mismo tiempo, los cuerpos se someten a prácticas ascéticas que *inventan* una manera distinta de ver dentro de una zona intermedia. Ahora bien, la teoría de la imagen de Deleuze se ha vinculado a sus estudios sobre el cine. En ellos define la *imagen-movimiento* como un conjunto de elementos que actúan unos sobre otros (uso de la cámara móvil, los distintos planos, los montajes...).<sup>168</sup> De tal modo, la *imagen-movimiento* actúa en un espacio intensivo (o una zona intermedia) que produce la *imaginación*. En el caso de la iconografía medieval y del manto de la Verónica, la

---

<sup>164</sup> Juliana de Norwich, LT, X. Jeffrey Hamburger hace notar que Juliana estaba familiarizada con las representaciones pictóricas de la Verónica. Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 322

<sup>165</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 13-14

<sup>166</sup> Por icono Deleuze entiende un afecto *expresado* por un rostro o por una imagen-afección; en el cine estas imágenes son paradigmáticas en el denominado *primer plano* que es el acercamiento al rostro que se desterritorializa del cuerpo para devenir expresión pura. Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 131-150 y 302.

<sup>167</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 20-21

<sup>168</sup> Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 301

*imagen-movimiento* produce la visión a partir de una *imagen en movimiento*, a partir del *icono*; así crea el movimiento de la experiencia visionaria.

El planteamiento de esta investigación se contrapone a la idea de una *Edad Media estática*. Por ello, aunque si bien se podría afirmar con Huizinga que

The estates of society cannot but be venerable and lasting, because they all have been ordained by God. The conception of society in the Middle Ages is static, not dynamic.<sup>169</sup>

Sin embargo, en Juliana de Norwich, por ejemplo, el rostro de Cristo no es estático (¿no será que Juliana y otras místicas *crean la variación del mundo religioso* con el uso de las lenguas vernáculas o el *uso* femenino del latín como Hildegard von Bingen?) sino que se va *transformando*, cambiando:

Su rostro afligido y consumido cambió a menudo de color, pasando del pardo al negro (...) Y respecto al velo de la Verónica (...) cambia su color y su apariencia de vez en cuando.<sup>170</sup>

La categoría de *cambio* en Juliana es fundamental: *In the literature of female spirituality, the images came to life.*<sup>171</sup> También se puede contraponer la teoría de la Edad Media como *estática* de Huizinga con las recientes investigaciones, como la de J. Hamburger<sup>172</sup> para quien

The concept of a unified culture is easily projected onto a Catholic Middle Ages that, by definition, harbored pretensions of universality. In recent years, however, even medievalists have abandoned it in favor of the principle of competing communities and subcultures. This form of historical pluralism implies the refusal to identify any type of evidence as foundational, be it intellectual, religious, or economic. It also means accepting a certain fluidity and imprecision – male and female spiritualities, all in constant flux— in lieu of monolithic constructs such as orthodoxy and heresy, monastic piety and lay piety, male spirituality and female spirituality.<sup>173</sup>

La concepción de Hamburger manifiesta una cultura en movimiento, al mismo tiempo que el autor intenta no dar por sentada una definición; lo que lleva a la pregunta, ¿qué *tipología* de Edad Media se plantea? Frente a la Edad Media estática, se esboza una época de constante cambio, en cuyo contexto se encuentran plagas, guerras y disputas religiosas; en este contexto es que surge una *técnica de la observación*. Así, el éxtasis, la

---

<sup>169</sup> Johan Huizinga, *The waning of the Middle Ages*, 56

<sup>170</sup> Juliana de Norwich, LT Ch. 10. Rev. 2 Trad. De María Tabuyo

<sup>171</sup> Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary. Art and female spirituality in Late Medieval Germany*, 80

<sup>172</sup> Cf. *Ibíd.*, 113-114. En dichas páginas Hamburger va contra los «revisiónistas» que refuerzan los prejuicios de la edad media, donde las imágenes son *superfluas* y para las mentes más simples. Hamburger, a lo largo de su libro, tiene la intención de criticar la idea de «alta cultura» y «baja cultura». También llega a afirmar que se debería de dejar de hablar de «piedad popular» pues el termino acarrea una noción peyorativa (Cf. *Ibíd.*, 108)

<sup>173</sup> *Ibíd.*, 17

enfermedad y las prácticas ascéticas crean una técnica de percepción, una técnica *visionaria*, deseante. ¿Cómo devino esta técnica de la visión?

Si bien de Certeau observa la crisis de la institución eclesial en el siglo XVI, desde los siglos XIV y XV se comenzaba a gestar un cambio. Una nueva episteme ponía en duda la legitimidad del lenguaje místico-visionario y se enfrentaba a la creciente devoción de imágenes y *materiales* sagrados (¿no es el discurso visionario el *lugar* donde nace la visión que derrota un discurso *oral* que se recita?). Victoria Cirlot observa que desde la escolástica, Occidente tuvo problemas con las visiones:

La posibilidad de que las imágenes procedieran del demonio y resultaran engañosas fue, desde San Agustín, el argumento para su negación como vía de conocimiento, de modo que, salvo raras excepciones, una severa iconoclastia dominó la espiritualidad europea.<sup>174</sup>

En esta línea, Jean Gerson (siglo XIV: 1363-1429) observaba numerosos peligros en la vida contemplativa, pues creaba sujetos melancólicos o locos.<sup>175</sup> ¿Aquí comienza la asociación de la mística con la locura? Hamburger pone el siguiente ejemplo:

Mardach regarded all such visions with suspicion, as at best unreliable, at worst, the work of heretics and demons: "for they are often and frequently very uncertain, imprecise, and deceitful.... [A]nd for that reason many people even in these times are therefore led astray and banished into error; but especially the heretics, the headstrong Beghards and Beguines, and therefore such piety is extremely uncertain and extremely doubtful".<sup>176</sup>

No obstante, al mismo tiempo, crecía una piedad *afectiva*, proveniente de los claustros de monjas, las calles o de la reclusión *laica*; esta piedad detonada por las imágenes de textos, la decoración de los templos y una producción deseante que comenzaba a imponer la visión como sinónimo de *lo real*. ¿Qué relación podía conectar el arte pictórico con la experiencia visionaria escrita? En los *anchorholds* —o reclusorios laicos— las anacoretas se encontraban en una situación anómala e *intersticial*; en este espacio transgresor —en el sentido de estar al margen de la vida religiosa y la vida laica— crean su territorio. En la *Ancrene Wisse*, que es un libro de prácticas para reclusas, se les llama laicas para:

[...] drawing attention to the fact that they had not entered a convent and that, while able to read, they were not greatly learned, but otherwise terms such as 'quasi-religious' or 'semi-regular' are more useful in suggesting their liminal and rather anomalous status<sup>177</sup>.

Laicas o religiosas; monjas, beguinas y anacoretas intentaban «ver» las luces que resplandecen en lo divino.<sup>178</sup> Su «ojo» se distinguía del ojo empírico, y tampoco tenía

<sup>174</sup> Victoria Cirlot, *La visión abierta*, 42

<sup>175</sup> Cf. Johan Huizinga, *The waning of the Middle Ages*, 187-188

<sup>176</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 456-457

<sup>177</sup> Cate Gunn, *Ancrene wisse: from pastoral literature to vernacular spirituality*, 47

relación con el ojo racional, sino con una producción deseante, con un ojo *imaginativo* que bien incluía al ojo corporal pero bajo la afectación de enfermedad o éxtasis.

¿Hacia dónde desterritorializa la mística el ojo? Esta desterritorialización la podemos situar en el período que va de finales del siglo XIII hasta el XV. Se instaura una transformación que marcará Occidente desde aquel momento: la «técnica de la lectura» que desterritorializa el uso de la *voz* por una tecnología visual. Las ciencias dejarán de ser recitadas pronto, el estudio *silencioso* comenzará; el verso cede el paso a la prosa, aunque:

As late as the thirteenth century every subject, even natural history or medicine, seemed to lend itself to treatment in verse, because the principal mode of assimilating a written work was still hearing it recited and getting it by heart. (...)The growing predilection for prose means that reading was superseding recitation. Another custom, dating from the same epoch, testifies to this transition, namely the division of a work into small chapters with summaries, whereas formerly scarcely any division had been thought necessary. In fifteenth century literature prose was, to a certain degree, the more refined and artistic form.<sup>179</sup>

Esta desterritorialización fue posible por la *imagen*. En el ocaso de la Edad Media, se le da a la visión prioridad sobre el resto de los sentidos.<sup>180</sup>

En esta metafísica y epistemología visual, «la visión» *da* una imagen clara y distinta de la realidad:

One of the fundamental traits of the mind of the declining Middle Ages is the predominance of the sense of sight, a predominance which is closely connected with the atrophy of thought. Thought takes the form of visual images.<sup>181</sup>

Huizinga va, quizá, demasiado lejos con su pesimismo sobre la Edad Media ¿realmente es una atrofia del pensamiento?

La corrupción de las instituciones eclesiales, la confianza socavada en las Escrituras a partir de la exegética, hará a los místicos recelar del régimen oficial de verdad y de la economía oficial de la Escritura. (...) La ciencia de los santos habla lenguas cada vez más alejadas del logos y la Escritura, del seminario y del saber pontificio, y cada vez más cercanas *a la voz*, «al niño, a la mujer, al analfabeto, a la locura, a los ángeles o al cuerpo».<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Sin embargo, hay diferencias importantes en estos tres *tipos* de vidas: Las monjas suelen pertenecer a clases altas, además del uso del latín; en cambio las anacoretas y beguinas hablan lenguas vernáculas. Un diferencia entre estas dos últimas era que las beguinas (principalmente habitaban en Europa continental) y anacoretas (es un fenómeno que ocurrió principalmente en Inglaterra) era la reclusión, las anacoretas vivían en reclusión para el resto de su vida, *habían muerto al mundo*. Cf. Cate Gunn, *Ancrene Wisse: from pastoral literature to vernacular spirituality*, Ch. 3 «The female religious movement»

<sup>179</sup> Johan Huizinga, *The waning of the Middle ages*, 282

<sup>180</sup> Cf. Caroline Walker Bynum, *Christian materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, 101

<sup>181</sup> Johan Huizinga, *The waning of the Middle ages*, 271-272

<sup>182</sup> Zenia Yébenes, *Travesías nocturnas*, 16

Una técnica más acercada al lenguaje vivo, a la minoración del lenguaje religioso que se sirve de la voz vernácula y de la imagen:

La exigencia de la visibilidad (...) apunta una vez más a la invisibilidad como claro objetivo del arte medieval. (...) Si el fin del arte fue, antes de Alberti, la invisibilidad, la ventana abierta al otro mundo no sólo sirvió para satisfacer el deseo y el gozo de ver (*Schaulust*), sino también (...) *para dar lugar a una especulación teológica que no se puede limitar a los textos y al lenguaje escrito con palabras, pues efectivamente las imágenes, mentales y plásticas contribuyeron ampliamente a concretar ideas y visualizar conceptos*, aportando en ocasiones brillantes soluciones simbólicas, superiores a muchos de los áridos y estériles discursos escolásticos.<sup>183</sup>

La *invisibilidad* de los discursos, su *ocultamiento* toman luz al iluminarse en los colores que resplandecen en la iconografía medieval. Una percepción colorista intensa se gestó como detonante de la «visión» que se produce ante una técnica de la visión.

¿Cómo se produce *un* régimen visual? Los medios materiales juegan un papel predominante en las maneras de reglamentar lo visual. Los regímenes de signos, de percepción y de moral son los que regulan los agenciamientos en la inmanencia misma de un campo social. Las maneras de comer, los espacios arquitectónicos de claustros, de hogares y la disposición urbana, al igual que, las leyes laicas y religiosas, las guerras y las epidemias *regularán* el agenciamiento místico. Con Deleuze y Guattari podemos definir un régimen visual como un dispositivo que regula las mezclas de cuerpos permitidas, obligatorias y necesarias,<sup>184</sup> esto es, ¿qué está permitido *ver*? ¿Bajo qué circunstancias la visionaria *ve*? ¿Qué disposiciones corporales son necesarias para la experiencia? Al mismo tiempo que estas preguntas ponen atención al eje maquínico de cuerpos, las expresiones que se dicen –o que se pintan— detonan en el eje colectivo *maneras* de hablar, maneras de pintar, de rezar y, por supuesto, de observar que crean una técnica visionaria de la observación:

Any work of art can prompt vision. (...) Such images, whether statues or manuscript miniatures, became increasingly common in monastic circles in the late thirteenth century. They were intended to function as instruments of visionary experience, in other words, to induce, channel, and focus that experience.<sup>185</sup>

Por tanto,

bajo su aspecto colectivo o semiótico, el agenciamiento no remite a una productividad de lenguaje, sino a regímenes de signos, a una máquina de expresión cuyas variables determinan el uso de los elementos de la lengua.<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> Victoria Cirlot, *La visión abierta*, 107; el énfasis es mío.

<sup>184</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 94

<sup>185</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 131

<sup>186</sup> D&G, *Mil mesetas*, 94

Por ello, no es sólo una epistemología lo que está en juego, sino una economía, es decir, un *uso* y una *producción* de los objetos visuales (sean éstos visibles o invisibles<sup>187</sup>) que cambia el sentido de la percepción. Por citar un ejemplo, el *uso* de la visión en la producción de discursos místicos o el *uso* de la perspectiva en la producción pictográfica. El hecho de no recitar más, de no leer en voz alta, crea un territorio visual, una técnica de la observación que en los *anchorholds*, en las calles con las beguinas y en los conventos estalla. El cuerpo de las reclusas está sujetado por el silencio; éste domina la percepción que es detonada por imágenes y crucifijos (en la pintura comienza a gestar el incipiente nacimiento de la perspectiva). La visión tomará desde ese momento la posición de ser el modelo perceptivo por excelencia. Michel de Certeau, en la *Fábula mística*, afirma que un rasgo que permite la aparición de «la» mística es:

la concentración progresiva de los debates alrededor del *ver*. Fuera de esta focalización nueva, sería imposible comprender todo lo que se instituye entonces a partir de lo visual: la revolución de la pintura en el siglo XV y la invención de la perspectiva; la enciclopedización cartográfica del saber; el papel de la óptica en la cientificidad moderna; las teorías de la lengua como «pintura»; las dialécticas de la mirada y la representación; etc. Modificación antropológica; *la vista sustituye lentamente al tacto y al oído. Transforma a la práctica del saber y de los signos*. El campo religioso también se reorganiza en función de la oposición entre lo visible y lo invisible, de manera que las experiencias «ocultas», bien pronto reunidas bajo el nombre de «mística», adquieren una importancia que no tenían.<sup>188</sup>

Es aquí donde el eje maquínico cumple su función principal en el agenciamiento místico-visionario. En el encierro, en el silencio y en la separación de la voz de la escritura es que se «inventa» un nuevo cuerpo que se expresará distinto, por medio de la visión y no por la voz. Así, Baker afirma que:

[...] writers in the meditative tradition used a variety of techniques to create a sense of immediacy in order to induce the meditator to suffer with Christ. Through these meditative techniques, «the imagination transforms the nonpresent and the immaterial into the concrete and visible».<sup>189</sup>

No obstante, la visión no se convirtió en *óptica* sin antes pasar por todo un proceso tecnológico. La técnica óptica de la visión pasó primero por la técnica *háptica*, es decir, por medios en que la visión era detonada por el tacto, así:

---

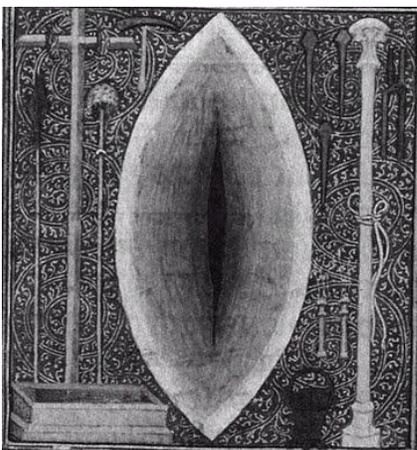
<sup>187</sup> Visuales como las imágenes, crucifijos y otros objetos sagrados, invisibles como son las visiones espirituales que llevan al ojo *imaginativo* a ver a Dios en un *punto*, en una imperceptibilidad. Las técnicas meditativas implican una imagen que detona una producción deseante que se desarrolla a lo largo de una *experiencia*.

<sup>188</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística*, 107-108. El énfasis es mío.

<sup>189</sup> Denise N. Baker, *Julian of Norwich's Showings*, 47. Baker cita el trabajo de: Lesnick, *Preaching in Medieval Florence*, 165-66. En este mismo sentido véase Victoria Cirlot, *La visión abierta*, 76: *Si en la Antigüedad el objeto de representación natural era el cielo visible, en la Edad Media de lo que se trata es de que el invisible adquiera visibilidad*.

By the fifteenth century, the devout not only meditated on pictures of the physical instruments that had crucified Christ, the prayer cards they used in meditation sometimes had on them raised figures (rather like Braille), so that meditating was as much tactile as visual.<sup>190</sup>

Lo que muestra con esto Walker Bynum es que si bien, los medios táctiles eran importantes para la meditación, lo eran en función de la producción *imaginativa* que suscitaban: creaban la visión. Visión háptica. ¿Cómo es que el tacto crea una técnica de observación que con el tiempo se desprenderá de él?



La técnica háptica de la observación se puede *ver* en las representaciones de la *herida de Cristo*. Las representaciones de la herida se centraban en una especie de *close-up* en el costado de Cristo (técnica de la observación que sólo se produce por una meditación háptica, próxima, que se adentra en la profundidad). Para J. Hamburger la herida del costado,

confronts us as if we could see it directly. The miniature aspires to the immediacy of a vision; the visual becomes a simulacrum of the visionary.<sup>191</sup>

Bajo la forma de una mandorla,<sup>192</sup> esta iconografía detonaba la visión:

Esta «imagen abierta» (...) constituía el punto de concentración de la mira de las místicas: el ojo debía penetrar en el interior de la herida, lo que inducía a entrar en un estado meditativo [...] <sup>193</sup>

Esta imagen abierta tiene su apertura a partir de la cercanía y, paradójicamente, de una clausura dimensional, casi figura plana, cuya profundidad es únicamente intuida por el color negro del centro de la mandorla, que es una apertura al Cuerpo sin Órganos de Cristo:

Cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para *abrirse* a una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu[.] <sup>194</sup>

<sup>190</sup> Caroline Walker Bynum, *Christian materiality*, 38

<sup>191</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the Visionary*, 143

<sup>192</sup> Cf. J. E. Cirlot, *Dictionary of symbols*, 203. La simbología de la mandorla es fascinante, especialmente cuando toma forma en Cristo; la figura del Cristo representa tanto el mundo terrenal (y con él carnal, sensual y material) como el mundo celeste (y por medio de éste el espíritu, lo inmaterial, la pureza). Por tanto, la mandorla simboliza la intersección –y sujeción– de las dos esferas (el cielo y la tierra). La mandorla, es una especie de Plan de Consistencia, pues en ella todos las intensidades se interiorizan o exteriorizan a velocidades variables, en ella no hay separación del plan inmanente del trascendente.



[Diagrama de mandorla].

<sup>193</sup> Victoria Cirlot, *La visión abierta*, 71

Georges Bataille escribió en la *Historia del ojo* el sentido háptico de la herida en relación a la *vista* que acaricia la piel. La herida de Cristo en Bataille (que no está presente pero se intuye en su novela) es tomada bajo la forma vaginal.<sup>195</sup> Al respecto, Walker Bynum observa el cuidado que se debe tener al emplear el símbolo de la *herida* con la *sonrisa vertical*:

In such depictions, the wound *is* the body, both because multiplication of its contents gives the full stature of Christ and because it is, visually, the connecting tissue holding together hands, feet and head. Those depictions of the side wound that appear to us to be like vaginas are most often, in their medieval visual contexts, explicitly connected with birthing, measuring, or the obtaining of indulgences.<sup>196</sup>

La herida de Cristo para Juliana de Norwich es la morada (o útero [*wombe* en inglés medio]) de los que serán salvados, zona imaginativa, zona intermedia:

[N]uestro buen señor miró hacia su costado abierto y lo contempló con alegría; Con su dulce mirada atrajo el entendimiento de su criatura hacia el interior por la misma herida; y allí le reveló un hermoso y deleitable lugar, lo bastante amplio para toda la humanidad que será salvada y descansará en la paz y el amor.<sup>197</sup>

Es así *que el cuerpo de Cristo, un cuerpo «abierto» que redimía a través «de la herida que sangraba»*; era comparado con el sexo de la mujer y con el proceso de dar vida.<sup>198</sup>

Sin duda, Juliana de Norwich estaba familiarizada con la *iconografía de la herida*.<sup>199</sup>

Desde la teoría del agenciamiento, la expresividad de esta iconografía se presenta como una producción deseante que se construye un Cuerpo sin Órganos; el cuerpo en la *herida de Cristo* deviene en un *espacio de intensidades puras*, no un órgano:

El cuerpo sin órganos (...) sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él en el movimiento objetivo aparente que les relaciona.<sup>200</sup>

¿Qué dice la *herida de Cristo* del cuerpo medieval? ¿Hacia dónde nos lleva esta fascinante iconografía? ¿Qué hay del cuerpo de la visionaria que entra en el interior de la mandorla? El cuerpo de las visionarias modificado por la meditación en torno a mandorlas de Cristo produce una composición corporal intensiva, el cuerpo se introduce,

---

<sup>194</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 35

<sup>195</sup> En la novela de Bataille el ojo de un sacerdote es arrancado para acariciar la piel femenina:

Quando la piel es acariciada por el ojo se produce una dulzura exorbitante, aumentada por la horrible y extraña sensación del grito de gallo. (Georges Bataille, *La historia del ojo*, 103)

<sup>196</sup> Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality*, 200

<sup>197</sup> Juliana de Norwich, LT Ch. 24 rev.10

<sup>198</sup> Zenia Yébenes, *Travesías nocturnas*, 191

<sup>199</sup> En tal caso ¿La herida de Cristo es erótica (como podría mostrar Bataille y es una tesis mantenida por Lochrie) o es un símbolo de fertilidad (como mantiene Walker Bynum)? Al respecto, Cf. Sarah Alison Miller, *Medieval Monstrosity and the Female body*, 123

<sup>200</sup> D&G, *Antiedipo*, 20

gira o retorna a un origen espiritual, y al mismo tiempo biológico y social: es el huevo deleuzeano.<sup>201</sup> El giro *expresivo* nos lleva hacia una *economía* de la percepción.

Una *economía* visual se comenzaba a gestar alrededor del *poder* de las imágenes. Las representaciones pictóricas de Cristo, los crucifijos que magnificaban las cinco heridas de la Pasión y la literatura visionaria daban cuenta de una piedad *afectiva, visionaria y mística*. Imágenes y escritura transforman la expresividad religiosa, crean un *agenciamiento colectivo de expresión místico-visionario*. Estas dos representaciones culturales envuelven un círculo en la espiritualidad marginal de una alicaída Edad Media: *Texts serve as cues to images, which, in turn, serve as cues to texts. There is no need to speak of the priority of one medium over the other.*<sup>202</sup>

Si concedemos a Mary Douglas que en las fronteras siempre hay un poder y un peligro, en los límites que diluyen un período en otro va resonando el eco del peligro –y la formación o *re*-formación de uno nuevo. Así, la *Iglesia* veía en esta nueva *economía* un peligro; la adoración y veneración de imágenes estaba prohibida (*non adorabis ea neque coles*). Éstas eran un medio, según el orden establecido, para los *laicos e iletrados* que les mostraban en qué debían creer,<sup>203</sup> maniatando su conciencia, creando sujetos dóciles y con miedo. Huizinga cita al poeta François Villon (1431-1463), quien pone en boca de su propia madre la siguiente declaración:

I am a poor old woman Who knows nothing; I never could read. In my parish church I see Paradise painted, where are harps and lutes, And a hell, where the damned are boiled. The one frightens me, the other brings joy and mirth.<sup>204</sup>

Frente a esta teología *del miedo* que intenta imponer el orden establecido, ¿qué puede producir la *mística visionaria*? Para las visionarias, las imágenes representaban más que una simple decoración, detonan la experiencia *mística*. En Juliana de Norwich:

---

<sup>201</sup> Ver D&G, *Mil mesetas*, 159:

Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas conmutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las *formas accesorias*, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras.

<sup>202</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 79

<sup>203</sup> Cf. Johan Huizinga, *The waning of the Middle Ages*, 160

<sup>204</sup> Ídem.

Se llamó al sacerdote (...) quien puso el crucifijo ante mi rostro, y dijo: «He traído la imagen de tu salvador, mírala y que ella te sirva de consuelo» (...) acepté dirigir los ojos hacia el rostro del crucifijo (...) pues me pareció que podría aguantar más tiempo si le miraba (...) Después de esto, mi vista comenzó a nublarse. Todo a mi alrededor se oscureció (...) pero una luz caía sobre el crucifijo, sin saber de dónde. Todo lo que estaba a mi alrededor de la cruz era feo y me aterrorizaba, como si estuviera ocupado por una multitud de demonios. (TL Cap. III)

Con Zenia Yébenes podemos decir que: *Ante la visión deslumbradora, «los fragmentos de opacidad naufragan en un ver que extingue lo que ve».*<sup>205</sup> En Juliana es una imagen la que detona la consumación de sus tres *deseos* de juventud.<sup>206</sup> ¿Qué encierra y qué libera la visión de imágenes iconográficas? ¿Cómo es que la imagen sirve para los más diversos medios como es el terror y la redención? La producción social de imágenes detona en una producción deseante de visionarias; mientras las primeras tenían un fundamento para iletrados, la producción deseante encamina una espiritualidad del gozo, corporal, que danza en los claustros y *canta la gloria de Dios* en las representaciones pictóricas y más aún en los escritos visionarios que aún perduran para los ojos del lector contemporáneo.

Pero no es sólo Juliana; Hildegard von Bingen, Lutgarda de Aywières, Ángela de Foligno, Marguerite d'Oingt,<sup>207</sup> entre otras crean un agenciamiento místico por la visión. Ahora bien, las visiones no son un medio abstracto, parten de lo concreto. La iconografía, esculturas, pinturas y objetos sagrados detonan lo que se «ve»:

[W]e are often told that the fourteenth and fifteenth centuries in Christian Europe emphasized the visual. (...) Visions became more and more common. Women especially (...) were encouraged to meditate on Scripture in a way that led to intense visualizing of scenes from the lives of Christ, Mary, and the saints. It is little surprise that, after such intense mental and spiritual exercise, they often saw the figures on which they meditated appear before them. (...) *What has been less emphasized, however, in recent accounts of visualization and vision is how concrete medieval vision were. Their account is highly somatic and material. Both as received and as described, they are full of physical objects.*<sup>208</sup>

¿Qué tipo de producción social hay detrás de esta *técnica*? ¿Qué se desea con ello? ¿Para qué fines? Walker Bynum manifiesta cómo lo material transforma la expresión. En el cristianismo medieval, en la piedad afectiva se entrecruzan de forma exacta el eje maquínico y el eje colectivo de los agenciamientos: la mística se presenta como un

---

<sup>205</sup> Zenia Yébenes, *Travesías nocturnas*. 48

<sup>206</sup> Sus deseos: la contemplación *háptica* de la Pasión, una enfermedad corporal y tres heridas; éstas últimas son: la herida de la verdadera contrición, la herida de la compasión y la herida de desear *ardientemente* (el subrayado es mío) a Dios con toda mi voluntad. (Cf. TL, III).

<sup>207</sup> Cf. Victoria Cirlot, *La visión abierta*. Es importante notar que las obras de estas autoras están escritas en latín, ¿pero piensan en el mismo latín que el masculino?

<sup>208</sup> Caroline Walker Bynum, *Christian materiality*, 101-102 el énfasis es mío.

dispositivo paradigmático de cómo agenciar palabras con cuerpos, imágenes con visiones...

La mística visionaria de las anacoretas hace frente a la religión masculina que impone reformas sobre la visión (producción social), creando una *técnica visionaria* (producción deseante). *La sociedad*, afirman Deleuze y Guattari, *construye su propio delirio al registrar el proceso de producción.*<sup>209</sup> Si bien las anacoretas no son sujetos de herejía —a diferencia de otras visionarias como M. Porete (1310)— sí se instalan en un límite delirante de la Edad Media: locura (Juliana de Norwich, por ejemplo, siempre teme que sus revelaciones no sean alucinaciones demoníaca<sup>210</sup>), uso de lenguas vernáculas (minorización de la lengua, frente a la situación de *iletrada*, es decir, no versada en latín, Juliana enuncia en inglés, Marguerite Porete en francés, aunque ella es Beguina) y el confinamiento que remite a un reclusorio laico o *anchorhold* en contraposición al convento de monjas (las anacoretas se mantienen como laicas, pertenecen a una clase social media y no alta como en el caso de la mayoría de las monjas, además provienen de una devoción urbana en lugar de una devoción rural). Una locura, un uso de lenguas vernáculas y un confinamiento marcan los *límites* de un mundo que no es solamente religioso, también político y social así:

la producción social y la producción deseante forman una sola unidad, pero difieren de régimen, de manera que una forma social de producción ejerce una represión esencial sobre la producción deseante y, además, que la producción deseante (un «verdadero» deseo) es capaz, potencialmente, de hacer estallar la forma social.<sup>211</sup>

¿No es este el origen de las visiones en Juliana de Norwich? La producción visionaria está atravesada por un «verdadero» *deseo ardiente de Dios* (*langing to God*, en el manuscrito conservado)... Por medio de la *visión* Juliana de Norwich hace estallar una *teología del pecado* creando una doctrina del *amor* que no tiene lugar para el pecado de ahí que «todo acabará bien»... El deseo, al final, impone su fuerza contra un orden social

---

<sup>209</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo*, 19

<sup>210</sup> Es interesante el juego de lo demoníaco en Juliana. En la anacoreta de Norwich sus visiones corporales están atravesadas por la obscuridad, si sólo dejara de mirar el rostro del crucifijo que se instala frente a ella, vería demonios, pecado, noche, peligro, delirio... Incluso, llega a afirmar en la Decimosexta revelación que: *vino un religioso* [Una vez que terminó su experiencia visionaria] y *me preguntó cómo estaba; le dije que había estado delirando todo el día. (...) Le dije que el crucifijo que estaba frente a mi rostro sangraba abundantemente; cuando dije esto, el sacerdote, sorprendido, se puso muy serio* (LT, 66). Después de esta «duda» ante la experiencia Juliana tendrá una especie de alucinación o posesión demoníaca de la cual es sacada por el poder de Dios, «sólo era una tentación que superó la anacoreta».

<sup>211</sup> D&G, *El Antiedipo*, 122

que sucumbe ante la potencia de la mirada *interior*, del silencio<sup>212</sup> y de la expectativa que crea la visión.

Ante esta manera de *producir* lo visual a partir de una observación *meditativa* que se centra en las imágenes iconográficas surge el siguiente apartado. ¿Cómo se hace un cuerpo sin órganos la mística-visionaria? El Cristo, este cuerpo que está perdido, pero que es «visto» se presenta como una práctica que se construye, aunque siempre inacabada.

### **Lecturas cruzadas: el «Cuerpo que falta» o el «Cuerpo sin Órganos»**

*En efecto el cristianismo se instituyó sobre la «pérdida de un cuerpo».*<sup>213</sup> Este cuerpo *faltante* es intensivo. La mística, dice Certeau, es un discurso del cuerpo, que se obsesiona con él. Y tiene, por consecuencia, como preocupación la pregunta spinoziana – que por antigüedad histórica es antes visionaria a pesar de no formularla directamente— de ¿Qué es un cuerpo? Pregunta que lleva al límite el discurso místico.<sup>214</sup> Es el cuerpo que se *escapa*, que sufre, pero que también resplandece en las mandorlas... Por otro lado, Deleuze, partiendo de Klee, observa que la *técnica de la pintura* –y habría que añadir la técnica del agenciamiento místico-visionario— hace visible lo invisible,<sup>215</sup> lo perdido y lo faltante. Analizando el proceso pictórico de Francis Bacon, Deleuze llega a enunciar que el cuerpo se *escapa* «por», es decir, no es que el *yo* se escape sino que es el propio cuerpo el que se escapa, en un grito, en una contorsión, etc.

El cuerpo medieval no está «aún» *recluido* en el discurso de las ciencias naturales y la medicina –pronto lo estará con la llegada de la modernidad. Éste sigue siendo una ausencia y un peligro, al igual que una presencia y una gloria, más que una cuestión de mecánica. La mística *tantea* al dar una respuesta al problema:

[El cuerpo] Como modelo, hipotético, este foco enigmático puede imaginarse como un centro construido a partir de tres puntos que se desplazan y cuyas relaciones varían: *un polo establecido*

---

<sup>212</sup> La misma música se va desprendiendo de la voz, de la *canción*.

<sup>213</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística*, 99

<sup>214</sup> Cf. Michel de Certeau, *La fábula mística*, 98

<sup>215</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 63

*por los acontecimientos* (la sorpresa de unos dolores, gozos o percepciones que instauran una temporalidad); *un polo simbólico* (unos discursos, relatos o signos que organizan sentidos o verdades); *un polo social* (una red de comunicaciones y de prácticas contractuales que instituyen un «estar allí» o un «habitar»);<sup>216</sup>

La pregunta rectora del pensamiento de Deleuze se encuentra enunciada en la *Fábula mística* de Michel de Certeau. Este último interroga el cuerpo desde la mística-historia. Ve una geometría triangular en el modelo corporal del Medievo: acontecimientos, discursos y prácticas sociales forman una triada sobre lo que se entiende por un cuerpo – sea este eclesiástico, político o individual. Acontecimientos y discursos no son sino el eje expresivo deleuzeano, todo aquello que se enuncia sobre los cuerpos, pero que, también se instaura en el orden de los gestos, de la expresividad del dolor, del gozo... Y las prácticas, el polo social, hacen eco con el eje maquínico que articula las pasiones que se ejercen sobre un cuerpo por la intervención de otro. La mística es entonces para Certeau un lenguaje del cuerpo:

For de Certeau, mystical experience is primarily an experience not of consciousness but of the depths of the body and its unknown potentialities, an attempt to experience what lies before and beneath language in the deeper body that threatens stable structures of language and social convention.<sup>217</sup>

Es entonces que el *cuerpo* de Michel de Certeau implica la noción de intensidades, de flujos, de virtualidades. El cuerpo místico es un cuerpo sin órganos.

¿Qué es el dolor o el gozo sino una articulación de dos o más cuerpos? Y más en el fondo del planteamiento Deleuzeano está la cuestión de ¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos? El agenciamiento, en sus dos ejes, no finaliza en su *hacerse* cuerpo; y es que el Cuerpo sin Órganos es primeramente una práctica, y como tal posee un polo simbólico y un polo de acontecimientos. El cuerpo sin órganos está *tan* ausente como el *corpus mysticum* de la tradición cristiana. Por eso en las palabras de Deleuze y Guattari resuena una voz mística que se resuelve lentamente en la construcción de *un cuerpo sin órganos*, por ello,

no podéis desear sin hacer uno [es decir un CsO] –os espera, es un ejercicio, una experimentación inevitable, ya hecha en el momento en que la emprendéis, no hecha en tanto que no la emprendáis. No es tranquilizador, puesto que podéis fallarlo. O bien puede ser terrorífico, conduciros a la muerte. *Es no-deseo tanto como deseo*. De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. *El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite.*<sup>218</sup>

<sup>216</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística*, 98

<sup>217</sup> Michael Goddard. *The scattering of time crystals: Deleuze, mysticism and cinema*, 57

<sup>218</sup> D&G, *Mil mesetas*, 155-156. El énfasis es mío.

Dos pensamientos contemporáneos se entrecruzan, como se ve, en el problema del cuerpo. Ambas lecturas se cruzan, en el sentido de que una comienza en el mundo medieval y el otro en el barroco spinoziano, pero que confluyen en una misma pregunta *¿qué es un cuerpo?* Y cuya desembocadura termina en el *extremo contemporáneo* *¿Cómo se produce un cuerpo?* Dejemos que las palabras nos lleven de un lado a otro en esta línea diagonal.

La palabra *mística* nace como un adjetivo que designa un *cuerpo oculto*, un cuerpo perdido, abandonado. Cristo mismo exclama la pérdida: *¡Dios mío, Dios mío!, ¿Por qué me has abandonado?*<sup>219</sup> Posteriormente, como observa Michel De Certeau, es María Magdalena quien se pregunta por el cuerpo de Cristo<sup>220</sup>: *Dícele Jesús: «Mujer ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?».* Ella, (...) *le dice* [pensando que Jesús es un sepulturero]: *«Señor, si tú te lo llevaste, dime dónde lo pusiste, y yo lo recogeré».*<sup>221</sup> A través del texto, que muestra el cuerpo perdido y el cuerpo abandonado es que surge el *Corpus mysticum*:

[E]n el Medioevo el adjetivo *mystique* se refería a una práctica de interpretación ligada al descubrimiento del simbolismo de la Escritura. Estrechamente ligada a la teología, la mística sólo se transforma en sustantivo entre los siglos XVI-XVII.<sup>222</sup>

Los creyentes *producen* este cuerpo faltante. Una producción social y una producción deseante «inventan» una manera de hablar del cuerpo ausente; le dan el nombre de *cuerpo místico*. Más tarde en el Renacimiento Teresa de Ávila dirá: *que muero porque no muero* en el sentido del cuerpo que se le escapa, del cuerpo que construye con la práctica ascética: *Cuerpo sin Órganos*.

¿Dónde se podría encontrar el cuerpo que *hace falta* al cristianismo? El autor de *La fábula mística*, cita a Henry de Lubac para mostrar una teología que busca encontrar dónde está la *censura*, el cuerpo oculto. ¿Está en la iglesia o en el sacramento o en la historia? La respuesta más antigua (hasta el siglo XIII) centra lo oculto, el *cuerpo místico*, en la historia y marca una *temporalidad* (¿a la manera de los hebreos un tiempo mesiánico?). Lo oculto, el *cuerpo místico* se manifiesta y acontece en un momento

---

<sup>219</sup> Mt. 27, 46

<sup>220</sup> Cf. Michel de Certeau, *La fábula mística*, 99

<sup>221</sup> Juan, 20,15

<sup>222</sup> Zenia Yébenes, *Travesías nocturnas*, 30

oportuno que irrumpe en la temporalidad (*kairós*); en esta primera faceta el término místico:

asegura la unidad entre dos tiempos, supera (*aufheben*) su división y hace de ellos una historia. Es «místico» el tercero *ausente que une dos términos separados*; tercero el que exige la construcción de una serie temporal. Finalmente se tiene una relación de anterioridad:

H[historia] ant E[iglesia]

y una relación de implicación:

(H § E) ⊃ S [sacramental]<sup>223</sup>

Posteriormente (Siglos XIV-XVI), el *corpus mysticum* pasa a relacionarse con el cuerpo de la iglesia. Será un cuerpo por construir:

En adelante, gracias al cuerpo legible de los orígenes y/o al signo visible de la eucaristía, será preciso «inventar» un cuerpo místico eclesial, así como será inventado el Nuevo Mundo.<sup>224</sup>

Por ello, el discurso místico, según de Certeau, *nace* tardíamente entre los siglos XVI y XVII. La mística nace como un discurso que intenta hablar cuando adquiere su estatuto de *sustantivo*, su «cuerpo». Pero este sustantivo marcará un espacio, una cuadratura donde *la* mística queda encerrada, englobada. Cede el adjetivo (el afecto en términos de Deleuze) que evoca el *corpus* de Cristo, para convertirse en una ciencia, en un discurso que habla de lo *extraordinario*, una ciencia propia: La mística.

«Mística» es un caso particular, pero que denota precisamente una proliferación léxica del campo religioso. La palabra se multiplica al fin de la Edad Media. (...) Precisa una manera de utilizar y de entender las expresiones que sobredetermina. Al principio es adjetivo, se añade, como un modo de empleo especial, a las unidades sustantivas ya constituidas por el lenguaje. *Designa «modos de hacer» o «modos de decir», maneras de practicar la lengua.* Poco a poco, al hacerse más complejas y más explícitas, estas prácticas adjetivas se van reuniendo en un campo propio al que señala, a fines del siglo XVI, la aparición del sustantivo: «la mística». (...). En este caso la palabra ya no se moldea, como lo hacía el adjetivo, sobre las unidades sustantivas de un gran Relato único («bíblico») para connotar las múltiples apropiaciones o interiorizaciones espirituales. Ella misma hace texto, circunscribe la elaboración de una «ciencia» particular que produce sus discursos, especifica sus procedimientos, articula itinerarios o «experiencias» propias y trata de aislar su objeto.<sup>225</sup>

No obstante, Certeau parece «olvidar» a las visionarias medievales (Siglos XIII y XIV) como fundadoras de la *ciencia mística*. Si bien en Bernardo de Claraval (1090-1153) el proceso *místico* se centraba en la lectura bíblica y, por otra parte, observaba los peligros de las *visiones* corporales dando un énfasis principal a la visión espiritual sobre la

---

<sup>223</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística*, 101-102

<sup>224</sup> *Ibid.*, 102

<sup>225</sup> *Ibid.*, 94

corporal<sup>226</sup>. También es cierto, por otra parte, que visionarias, como Gertrude de Helfta (1256-1302), observaron que la intensidad de los *materiales cristianos*<sup>227</sup> generaban la visión mística. A través de los cuerpos es como las visionarias *producen* una manera de *ver*,<sup>228</sup> una tecnología que para el siglo XII, en el cual vivió Bernardo, no se había aún detonado del todo:

The contrast between Bernard and his late medieval followers provides one measure of the degree to which monastic attitudes and aspirations had changed between the mid-twelfth and the late thirteenth century.<sup>229</sup>

En este sentido, Michel de Certeau parece no observar en las visionarias de los siglos XIII y XIV ya una «ciencia» que crea su propio texto, que tiene su propia técnica y que se desprende del comentario bíblico. Por ello, si bien

For Bernard, as for his contemporaries, vision was closely linked to the process of reading, in particular, reading understood as meditation on the Bible. This is because by "vision" was meant primarily intellectual or spiritual vision and by "reading", an understanding that probed beyond the literal sense of the text. True vision was identified more closely with insight than with sight itself.<sup>230</sup>

Pero Gertrude de Helfta —que si bien influenciada por Bernardo— afirma el carácter radical de la visión corporal, de la nueva técnica para hacerse un CsO:

---

<sup>226</sup> Cf. Bernard of Clairvaux, «On the Love of God», en *Late medieval mysticism*, 65. Bernardo afirma textualmente:

I think myself that the command to love the Lord our God with all our heart and soul and strength will not be perfectly fulfilled until the mind no longer needs to think about the flesh, and the soul ceases having to maintain the body's life and powers. Only when she has been relieved of these encumbering cares will she be fully strengthened by the power of God [...] But in the spiritual and immortal body, the body perfected, at peace and unified, the body made in all things subject to the spirit, there she may hope to reach the fourth degree of love—or, rather, to be taken into it, for it is not attained by human effort but given by the power of God to whom he will. Then she will easily attain this perfect love, when no allurements of the flesh deters her, no bodily vexations can distract her in her willing, eager passage to the joy of Christ her Lord.

En este texto de Bernardo se puede observar su intención de *encontrar el cuerpo perdido*, sin embargo, su búsqueda es espiritual, el CsO que él se quiere construir implica la aniquilación de la *carne mortal*; a diferencia de las visionarias, que si bien desean la muerte para unirse en Cristo —y en esto siguiendo a Bernardo—, se distancian del místico cuando ellas *experimentan* por los sentidos corporales al cuerpo oculto, al CsO que se han construido en la imagen del Cristo.

<sup>227</sup> Es importante hacer el énfasis que pone Caroline Walker Bynum, sobre qué se entiende por un cuerpo en la Edad Media:

Understood in medieval terms, to explore "the body" was to explore stars and statues, blood and resin, as well as pain, perception, and survival. The materiality (...) includes human bodies, but body is in no way the equivalent of —although it is integral to— what we call «self». Resituating body in matter, however, helps us to a far more complex understanding of how medieval persons responded to other persons and the world of which they were a part. (C. W. Bynum, *Christian materiality*, 32-33)

<sup>228</sup> Es interesante que la técnica de observación de Juliana de Norwich recae tanto en la visión corporal (sight) como en la visión espiritual (in-sight).

<sup>229</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 147

<sup>230</sup> Ídem.

Gertrude's affirmation of the value of bodily things appears to contradict Bernard's strictures against corporeal imagery. What could be more carnal than Gertrude's recommendation that we "tast[e] the sweetness of spiritual delights through the likeness of bodily things", or than the abandoned imagery of full-fledged bridal mysticism? We should keep in mind, however, that whereas Bernard might have perceived Gertrude's theory and use of images as an unwarranted extension of his thought, Gertrude cites Bernard as an authority and see herself as following his example.<sup>231</sup>

A través de la palabra, pero sobre todo por medio de la visión, es que la mística *produce* su cuerpo. Cuerpo que, como se ha dicho se *escapa* y esconde. La mística hace el discurso del cuerpo perdido; su objeto como ciencia es desentrañar la pregunta ¿qué es un cuerpo?, subsecuentemente, ¿cómo es que los cuerpos se *escapan* y se diluyen en un *éxtasis*, en una visión?, ¿por qué el cuerpo *perdido* una vez encontrado se vuelve a perder?

Voy a abrir a mi amor; / ay, se ha marchado, se ha ido; / tras sus palabras vuelve mi vida, / lo busco y no lo hallo, / lo llamo y no responde.<sup>232</sup>

Justamente porque no es un cuerpo acabado. La mística se constituye como una práctica, es decir, como un Cuerpo sin Órganos. El CsO manifiesta intensidades, aglomera potencias:

[El CsO] Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles.<sup>233</sup>

El CsO de la mística queda tallado bajo los escritos de los videntes, de las experiencias, manifiesta unas intensidades que *tuvieron lugar*, que se agotaron, pero que no se concluyeron. El CsO no puede encontrar una definición pues es una producción, no una esencia, es una práctica no una metafísica: *It is thus not a question of what the BwO [Body without organs] is, what composes it, but what it does, how it functions, what it affects, what it produces.*<sup>234</sup>

Por tanto, el cuerpo de la mística es un cuerpo inconcluso, deseante, colectivo y, sin embargo, pertenece a una formación histórica específica: la creación de la visión como técnica de observación. La mística designa el ocultamiento de un cuerpo que se busca y se construye a través de prácticas... y no sólo eso, el cuerpo de las visionarias se

---

<sup>231</sup> Ídem.

<sup>232</sup> *El cantar más bello. El Cantar de los Cantares de Salomón*, 5,1-6

<sup>233</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 51

<sup>234</sup> Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, 168-170

construye a partir de una presencia –presencia que *falta*, paradójicamente; de aquí que se pueda leer en la mística un discurso de *histeria*,<sup>235</sup> en el que

El histérico es aquel que impone su presencia, pero también aquél para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a cada cosa y comunica a cada ser este exceso de presencia.<sup>236</sup>

¿No es un objeto cargado de presencia el que manifiesta la falta de Cristo en Juliana de Norwich? Esto es, Juliana *construye* la presencia de Cristo por medio del Crucifijo que un sacerdote sostiene ante su mirada: Cristo es así una presencia que está ausente.

En efecto, el CsO del agenciamiento místico es un cuerpo que *falta*. ¿Dónde buscamos este cuerpo? El cuerpo hay que construirlo por medio de prácticas, de maneras de hablar (y de ver). Dada la tipología que investiga esta tesis, a saber, la mística visionaria, el CsO que busca este tipo de espiritualidad deja sus huellas en los territorios (claustros, reclusorios o *anchorholds*, las calles mismas de las ciudades); esto es en una arquitectura que demarca un espacio. También deja vestigios en el cuerpo propio de la visionaria (la enfermedad que la marca, el texto que registra la visión...), y presta énfasis a lo que se denominó más arriba como una *técnica de la observación*: la mística femenina, aquí tratada, no se puede desprender de la iconografía que rodea su espacio; su manera de hablar y de observar está profundamente arraigada con las imágenes que puede ver la visionaria. Por ello, Jeffrey Hamburger da con una relación necesaria entre imagen y texto (visionario) ante la pregunta: ¿qué es más importante el texto o la imagen? Hay que plantear una *zona intermedia*, es decir, una zona en la que la visión y la imagen, el texto y el icono formen una unidad productiva deseante. En palabras del propio Hamburger:

Were the visions inspired by the art, or the art by the visions? At stake is not only the role of art, either as stimulant or accessory to mystical experience, but also the status and validity of the visions as mystical phenomena. Before visions are dismissed as paramystical hallucinations, disqualified from serious considerations by their dependence on corporeal imagery, it should be recalled that, even if not always to be accepted at face value, the visionary accounts are nonetheless a vital record of their authors' and audiences' spiritual aspirations.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> La postura que *homologa* mística con patología cae en el esencialismo. Es importante, para no caer en el esencialismo observar la patología no como *entidad clínica*, sino como proceso; entonces no es que la mística sea *histérica* o la *histérica mística*; lo que acontece como *proceso* son las intensidades, la producción de un CsO. En el proceso místico se puede ver un exceso de presencia tanto como en la histeria; pero la manera de agenciar la *presencia* es completamente distinta. Así Deleuze y Guattari cuando hacen un llamado a esquizofrenizar el capitalismo entienden por ello un proceso: *La pequeña alegría es la esquizofrenización como proceso y no el esquizo como entidad clínica* (D&G, *El Antiedipo*, 118).

<sup>236</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 57

<sup>237</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 115

Sin la imagen el texto se pierde. La imagen es importante porque articula una *tecnología* de la visión; sin la imagen, la visión del visionario no tiene relevancia, requiere de la imagen para validar su experiencia. Pero la tecnología no es nada sin el «agenciamiento colectivo de expresión» al que pertenece. La tecnología visionaria produce textos a través de las imágenes. Por ello,

[a]ny work of art can prompt vision. (...) They were [Las imágenes, las estatuillas y las miniaturas en los manuscritos] intended to function as instruments of visionary experience, in other words, to induce, channel, and focus that experience.<sup>238</sup>

En la terminología de Deleuze, la imagen es la expresión de un cuerpo que *conecta* con el cuerpo del visionario; este último produce la visión del cuerpo perdido, oculto, místico.

Al relacionarse ambos cuerpos *inventan* un plan intensivo en el que se construye un CsO:

El campo de immanencia o plan de consistencia debe ser construido; ahora bien, puede serlo en formaciones sociales muy distintas, y por agenciamientos muy diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que no tienen el mismo tipo de cuerpo sin órganos. Se construirá fragmento a fragmento, sin que lugares, condiciones, y técnicas puedan reducirse los unos a los otros. La cuestión sería más bien saber si los fragmentos pueden unirse, y a qué precio.<sup>239</sup>

### **A modo de conclusión: control sobre el cuerpo y el espacio en la piedad femenina medieval**

Los poderes tienen la necesidad de ejercer control sobre el deseo. Por esta razón el agenciamiento místico-visionario no está ajeno a un programa político. Un primer control se impone a los cuerpos y otro más sobre el espacio donde se habita. Detrás de estas formas de controlar el cuerpo y el espacio está de por medio una *manera* de tratar el lenguaje. ¿Qué puede y que no puede expresar el místico? Ya sea por la carencia intrínseca al lenguaje que le *impide* describir lo que escapa al ojo corporal y al espiritual o por la imposición de aquello que se puede y no decir bajo el orden de una jerarquía política.

El cuerpo es el primer *lugar* sobre el que se instaura y ejerce un control. Por más «molecular» que sea un cuerpo, por él pasa una estructuración que controla y posibilita determinadas prácticas. Las prácticas místicas se instalan en las fronteras sociales y

---

<sup>238</sup> *Ibíd.*, 131

<sup>239</sup> D&G, *Mil mesetas*, 162

eclesiásticas. También se ejerce control en uso sobre las imágenes, posturas y disciplinas impuestas en el cuerpo.

David Le Breton afirma que el sujeto es únicamente consciente de su cuerpo cuando éste se encuentra en los umbrales del dolor. Sin embargo, el dolor nunca es el mismo, varía siempre según el agenciamiento en que éste se emplea; no es el mismo dolor el que padece un enfermo, que el dolor que goza un masoquista o el dolor necesario para la manifestación mística. El dolor

Es un rostro ajeno y devorador que no da tregua, que nos persigue con su tortura incesante. El individuo se siente como una casa hechizada por la enfermedad o el dolor. En principio, no puede reconocer que una y otro conforman su cuerpo, que habitan en él, porque las quiere del Otro, exteriores, como si la llegada del padecimiento en sí fuera el signo de una abdicación ante lo extraño.<sup>240</sup>

Por ejemplo, para Teresa de Ávila, Olvido Garcia Valdés afirma que:

El cuerpo se hace poderosamente presente como cansancio, como pesadumbre o como sufrimiento a causa de la amplia gama de males y enfermedades que padece, pero lo sentimos presente también como alegría, con todas las formas de *ligereza*, como gozo exaltado y difícilmente expresable.<sup>241</sup>

En relación con lo anterior, ¿cómo el agenciamiento místico *controla* o es controlado por el dolor?, ¿bajo qué formas el cuerpo del visionario es modificado por la intensidad del dolor?, también, ¿cómo padece el gozo, la alegría o *ligereza*? La mística visionaria medieval parte de una devoción sobre la Pasión de Cristo, pero culmina con el *cuerpo glorioso*. En la pasión Cristo está sujeto al dolor más intenso y en la gloria a la más intensa alegría y gozo. Las visionarias, por su parte, intentan *imitar* al Cristo doliente piensan que en ello está en juego la salvación de la humanidad.

Por otra parte, el dolor puede ser una tortura, un padecimiento de lo exterior o de lo extraño, como afirma Le Breton, ¿no es acaso la articulación de un cuerpo que falta, de un CsO? El cuerpo se intensifica ante el dolor de ahí que las místicas vean en este control del cuerpo un medio liberador, purgativo:

The female mystic reaches toward purification and redemption through a process of abjection that reminds her of her great dissimilarity from Christ. She speaks, she cries, she starves and flagellates her body, she drinks the pus-filled water with which she has washed the feet of lepers. (...) [T]he purpose of such suffering was not to destroy or even to punish the body, but to comprehend the humanity of Christ at the moment of his dying. Both self-mortification and illness served as tools

---

<sup>240</sup> David Le Breton, *Antropología del dolor*, 26

<sup>241</sup> Olvido García Valdés, *Teresa de Jesús*, 121

for fusing with Christ [...] (...) Affective spirituality encouraged ecstatic trance states, into which some individuals easily slipped at some times.<sup>242</sup>

El uso del dolor y la enfermedad muestran cómo la mística «crea» su agenciamiento sobre los cuerpos. A partir de la *imitación de Cristo* (*imitatio Christi*), la mística tiene una solución al problema de la creación de un CsO. El dolor es un detonante de la experiencia, sin por ello servir como un fin en sí mismo, el fin es la unidad con Cristo. El dolor suplanta su simple «extrañeza» en la mística femenina medieval y en el arte contemporáneo (con los performance del dolor) y es que el cuerpo intensivo *has been a source of empowerment and guarantor of authenticity*.<sup>243</sup> En la mística, el dolor da la legitimidad de la experiencia; por ello, en el cuerpo queda impresa, sobre su piel, la expresividad mística.

El control sobre el cuerpo en la mística es un control sobre la *intensidad* ¿qué tanta intensidad se necesita para la experiencia visionaria?,<sup>244</sup> en el caso de Juliana tuvo que ser tal, que la enfermedad —el dolor, le hiciese pensar en la ausencia de vida, en la muerte. Juliana busca una *enfermedad mortal*; en Teresa de Ávila la visión corporal desata el dolor espiritual (aunque no deja de participar el cuerpo mucho en este dolor).<sup>245</sup> El cuerpo se presenta como una frontera, un límite para los poderes. El cuerpo libre de control se escapa en la intensidad del placer, del dolor o de la abulia. No en vano, la *cura monialium* (Cuidado de las monjas) manifiesta los peligros que se tiene en la vida espiritual con relación al cuerpo propio. Pero, los usos y el control de los cuerpos a través del dolor en el Cristianismo medieval se pueden observar en otras autoras, no sólo en Juliana de Norwich. De ahí que se propone una ascética sobre los cuerpos de las monjas:

On inhabitant of the cloister, take note / How you lead your life / You have fled from the world and the devil / So that you could come into the cloister. / By you still have your greatest enemy by you. / That, say I to you, is your own body. / You should strike it with this scourge / So that it does

---

<sup>242</sup> Marla Carlson, *Performing bodies in pain*, 97. El énfasis es mío.

<sup>243</sup> *Ibíd.*, 101

<sup>244</sup> No está de más poner en claro que la mística es una de tantas formas de agenciar el dolor. En la actualidad, por supuesto, no se puede agenciar de la misma manera el dolor, está velada la experiencia del dolor místico medieval por la figura a imitar. Ante la ausencia del Cristo y la racionalización de la religión, en el mundo contemporáneo no es por medio de la religión que se puede atravesar los umbrales del dolor; ahora son otros medios, con otros fines —quizá más políticos o mejor dicho más laicos— como es el uso del dolor en los cuerpos del arte. El dolor en tanto intensificación tiene un carácter estético en la actualidad, más allá del *control* patológico que se da sobre éste.

<sup>245</sup> Cf. Santa Teresa de Jesús, *Obras completas. El libro de la Vida*, cap. 29, 13

not overcome the soul. / You may well make it suffer, / But you should not, however, kill it completely.<sup>246</sup>

En las normas citadas (en verso) –llamada de *The spiritual Scourge*— se plantea una ascética sobre el cuerpo, una técnica que lleva al cuerpo a su máximo de intensidad, cercano a su abolición. Ese cuerpo que *falta* –o ese CsO— se construye a partir del control sobre el cuerpo. Pero no es sólo el cuerpo el que se presenta como una zona intensiva, como un umbral visionario.

El espacio arquitectónico es otro *dispositivo* que ejerce control sobre la visión mística:

The *vitae* of holy women set them within liminal spaces, defining the site of female spirituality not so much as the interior as the boundary of enclosure. The works that marked these transitional spaces bear the imprint of their dual address.<sup>247</sup>

La disposición de la arquitectura en la *mística* es fundamental. ¿Qué espacios habita el místico cuando tiene un arrebató visionario?, ¿cómo está configurado el reclusorio, el claustro o la ciudad misma?, ¿cómo hace agencia el espacio arquitectónico con el cuerpo? Las anacoretas –como Juliana— viven en reclusorios (o *anchorholds*) en ellos hay una disposición bien estructurada: dos o tres ventanas, una de ellas tiene vista a una pequeña sala, otra hacia la ciudad y una más hacia el altar.<sup>248</sup> Las *ventanas* disponen una configuración simbólica: una ventana que da a la ciudad muestra a la anacoreta que aún no ha muerto *del todo* para el mundo; la ventana colocada en la sala simboliza la *interioridad misma*; la ventana que da hacia el altar, evidentemente, muestra el objeto de deseo, el Cristo a quien *imitan* en sus reclusorios. Es por medio de las ventanas que se puede inquirir que las anacoretas pertenecían al mundo pero ya no estaban en él.<sup>249</sup>

El reclusorio de anacoretas es un espacio liminal en el sentido que simboliza una *tumba* al mundo. El *anchorhold* es un lugar que *controla* la entra y la salida, la vida y la muerte. Una vez dentro del reclusorio la anacoreta no podía volver a salir del mismo, *there was no release from the anchorhold until death, on pain of excommunication.*<sup>250</sup>

The idea of the anchoress's death to the world was symbolized in the rite of enclosure, of which several forms survive. In the Sarum usage, to which others are similar, a requiem Mass was sung

---

<sup>246</sup> *The Spiritual Scourge*, Nuremberg, Stadtbibliothek, MS Cent.. VI 43e, fol. 188v. Citado y traducido al inglés en Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 462

<sup>247</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 104-05

<sup>248</sup> Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 107

<sup>249</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 28

<sup>250</sup> *Ibíd.*, 33

at the church. Then there was a solemn procession to the anchorhold. When they arrived, the officiant blessed the anchorhold, and led the anchoress inside. The anchoress was the given extreme unction, after which the bishop scattered dust on the anchoress and the anchorhold, which from henceforward was to be considered her grave. The bishop then left the anchoress inside, and bolted the door on the outside, after which the procession returned to the church. It was a dramatic ceremony; its psychological impact on the anchoress and on any observers was intended to reinforce the conception that she was now dead to the world, and was never again to emerge from her enclosure.<sup>251</sup>

La arquitectura ejerce, de esta manera, un control sobre la vida de las anacoretas y de las monjas. El espacio arquitectónico que habitan las anacoretas es liminal, fronterizo; dentro del *anchorhold* los *peligros* asaltan a la retirada del mundo. Peligros de locura, carencias y soledad; finalmente, peligros porque al situarse en un espacio fronterizo entre la vida y la muerte las posesiones demoníacas, como las revelaciones divinas, están latentes.

Por tanto, el control sobre el espacio y el cuerpo ejercen un control sobre la producción del deseo. Si el capitalismo, tal como escriben Deleuze y Guattari, tiene en la esquizofrenia su proceso límite, el lugar del deseo puro, es por ello que:

La esquizofrenia como proceso es la producción deseante, pero tal como es al final, como límite de la producción social determinada en las condiciones del capitalismo.<sup>252</sup>

De igual modo, la mística, en el mundo medieval, cumple el límite de un proceso, de una producción deseante que atraviesa a la cristiandad. La mística visionaria produce un deseo que altera el orden medieval con su técnica de la observación; con el uso de imágenes que ve y los textos que lee. Y vuelve *loco* al lector contemporáneo que intenta leer aquella experiencia sin las referencias contextuales (no es lo mismo el cristianismo al budismo). Los cuerpos místicos, más allá de su ascética, son cuerpos joviales, alegres, intensos, que pueden vivir en espacios controlados, pero que, sus territorios son habitados por visiones exquisitas y formulaciones que escapan al lenguaje; o mejor dicho lo desestructuran para que hable el deseo puro. Deleuze y Guattari hablando de los hombres *esquizofrénicos*, los proponían como «hombres del deseo», pienso que esto mismo aplica a visionarias, anacoretas, monjas y beguinas medievales, a las cuales se les podría decir:

---

<sup>251</sup> Ídem. En el caso de las monjas, Hamburger observa que:

Each nun passed through this door on no more than two occasions: profession and burial. No monk was admitted except the abbot or the prior, and even they could enter only in the company of two to three observers, either to administer the sacraments and extreme unction to nuns confined to bed by illness, or else, on the rarest of occasions (*raro tamen*), to preside over the deliberations of the chapter. (*The visual and the visionary*, 38)

Dado lo que describe Hamburger la vida de las monjas era un poco menos rigurosa que la regla de las anacoretas. El *retiro*, de donde toman nombre las anacoretas, implica un control más severo aún.

<sup>252</sup> D&G, *El Antiedipo*, 136

[Estas mujeres] del deseo (...) Conocen increíbles sufrimientos, vértigos y enfermedades. Tienen sus espectros. Deben reinventar cada gesto. Pero un[a] (...) [mujer] así se produce como (...) [mujer] libre, irresponsable, solitario[a] y gozos[a], capaz, en una palabra, de decir y hacer algo simple en su propio nombre, sin pedir permiso, deseo que no carece de nada, flujo que franquea los obstáculos y los códigos, nombre que ya no designa ningún yo. Simplemente ha dejado de tener miedo de volverse loc[a].<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> D&G, *El Antiedipo*, ídem.



## La visión en Juliana de Norwich: Un agenciamiento místico-visionario

Este capítulo tiene el propósito de investigar el aspecto estético de las *visiones* de Juliana de Norwich. Frente a las numerosas interpretaciones sobre el sentido teológico, esta tesis recoge la tradición de Denise Baker quien, quizá, es la única voz dentro de los estudios dedicados a Juliana de Norwich que toma en serio el aspecto estético. Investigar el sentido *estético* en lugar del *teológico* no implica «olvidar el semblante religioso del acontecimiento místico».<sup>254</sup>

La discusión se centra en la manera en que Juliana produce la visión, esto es ¿qué vectores cruza el contexto y la experiencia de Juliana?, ¿bajo qué procesos Juliana *ve*?, ¿cómo Juliana construye la visión desde el dinamismo *imagen-escritura* para conformar un texto, un agenciamiento *textual*? Para entender cómo un proceso escrito produce una tecnología de la visión, se lee el texto de la reclusa de *Saint Julian* como el trabajo del «crítico de arte»; es decir, Juliana hace una *hermenéutica de la visión que se realiza por la escritura*<sup>255</sup>, como Cirlot y Garí escriben a propósito de Hildegard von Bingen.

En la introducción se escribieron las pocas referencias que se tienen en relación a Juliana. Sin embargo, el primer aspecto que investiga este capítulo radica en saber cómo se puede entender el contexto de Juliana. El estudio del contexto de Juliana de Norwich se estudia, en esta tesis, por medio la construcción de tres vectores: El *iletrado iluminado*, la *producción del deseo* y la *enfermedad corporal* de Juliana.

---

<sup>254</sup> Lo religioso, pienso, tiene un aspecto primordialmente *estético*. Cuando hablo de este sentido estético entiendo una religión *dinámica*, viva... Lo estético en tanto que manifiesta un agenciamiento histórico-perceptivo ¿Cómo *ve* el mundo medieval? Evidentemente, esta forma de «ver» está anclada a un sistema de valores que tienen su centro en la religión. El desarrollo histórico en que se desenvuelve Juliana está marcado por una *piEDAD afectiva*. En el siglo XIV y XV, pero ya desde el XIII, el cristianismo tiene un incremento por la devoción en la *materialidad*. Esta devoción tiene un proceso afectivo centrado en la *imagen* de Cristo. Lo sagrado deviene eminentemente visual. Juliana pertenece, de esta forma, a una producción de la imagen.

<sup>255</sup> Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada Interior*, 56

## Los vectores contextuales de Juliana de Norwich

*Y cuando tenía treinta años y medio de edad, Dios me envió una enfermedad corporal en la que estuve durante tres días y tres noches; la tercera recibí todos los ritos de la santa Iglesia, pues no esperaba vivir hasta el día siguiente.*<sup>256</sup> Grace Jantzen afirma que el lector de Juliana puede pensar «conocerle bien» y, no obstante, permanecer como un enigma.<sup>257</sup> Las pistas para entender quién fue Juliana están descritas en los primeros capítulos de sus revelaciones. Estas pistas se pueden rastrear por medio de tres vectores: Juliana como mujer *iletrada*, que *desea* y que *enferma*; estos tres vectores posibilitan *La técnica de la visión en Juliana de Norwich*. Los vectores conforman un entramado *filosófico-histórico*, cuestionan ¿Cómo el *iletrado* deviene en *iluminado*? ¿Bajo qué contextos el deseo *produce* un *uso* visionario? ¿Cómo la enfermedad articula un *plan de inmanencia* de la devoción femenina?

### *Primer vector: La iletrada iluminada*

*Esta revelación fue concedida a una criatura simple e iletrada, viviendo en carne mortal, el trece de mayo en el año de nuestro Señor de 1373.*<sup>258</sup> Juliana fue una mujer *iletrada*, como ella misma se describe. Pero, ¿qué significa ser «iletrada»? las *iletradas*, en la época de Juliana son aquellas que no están versadas en latín, pero que sí pueden leer en sus lenguas natales. Por tanto, tienen un uso distinto de la lengua, un uso *vernáculo*, proveniente de las calles y de una sensibilidad distinta de la «letrada» que proviene de los monasterios:

«Unlettered» or «illiterate» in the Middle Ages did not necessarily mean the inability to read and write, but rather not having had a classical education and therefore not having formal training in

---

<sup>256</sup> Juliana de Norwich, *Libro de visiones y revelaciones*, p. 41 (C.2, LT). En general uso la traducción de María Tabuyo, cuando sea una traducción propia, mencionaré que es de mi autoría, si no, será la traducción de ed. Trotta; sobre dicha edición es importante hacer notar que une tanto el texto breve como el texto largo en un mismo escrito, señalando en notas al pie de página cuando ambos textos no coinciden o cuando el texto breve agrega algo no dicho en el texto largo; por ello pienso que es una traducción imprecisa que requiere tener en la mano el escrito en inglés medio, del cual se usa la edición de Nicholas Watson y Jacqueline Jenkins. LT hace referencia al *Long text* y, ST al *Short text*. En algunas ocasiones la nota estará en inglés cuando piense que es necesario hacer *énfasis* en el uso de las palabras inglesas.

<sup>257</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 3

<sup>258</sup> En el inglés original dice: *This revelation was shewed<sup>o</sup> to a simple creature unletterde, living in deadly flesh, the yer of our lord 1373, the thirteenth day of May.* (Ch. 2, LT)

Latin. There was a whole class of such «iliterati» who were not unlettered in the modern sense, but who wrote in the vernacular –as of course Julian herself did.<sup>259</sup>

Michel de Certeau llama a estos personajes como «el iletrado iluminado» haciendo referencia a un tipo de *ilustración* que no obedece a la razón científica, sino a una racionalidad poética:

Por ese «lenguaje» no sólo hay que entender la sintaxis y el vocabulario de una lengua, es decir, la combinación de entradas y cierres que determina las posibilidades de comprender, sino también los códigos de reconocimiento, la organización de lo imaginario, las jerarquizaciones sensoriales donde predominan el olfato o la vista, la constelación fija de las instituciones o las referencias doctrinales, etc. Así, hay un régimen rural o un régimen urbano de la experiencia. Hay épocas caracterizadas por las desorbitaciones del ojo y una atrofia olfativa; otras, por la hipertrofia de la oreja o del tacto.<sup>260</sup>

La época de Juliana suscita una producción visual. La *iletrada* usa los medios visuales a su alcance para *ilustrar* lo que su razón poética da a luz. Esta razón poética es entendida como una *zona intermedia* que hay entre el uso discursivo y lógico del escrito, al mismo tiempo que el uso *imaginativo*, deseante y «vivo» de la experiencia: Juliana, se verá más adelante, tiene una manera propia de hablar sobre el Rostro *pictórico* de Cristo, también hace referencias al velo de Verónica; es importante no olvidar que su *autobiografía* comienza con la irrupción ante sus ojos de un crucifijo. Así la iletrada *ve* más allá del latín, se instala en la lengua inglesa (al mismo tiempo que en el lenguaje de la *piedad material y afectiva*), y logra a partir de esta *lengua menor* variar el eje expresivo-religioso. Por tanto, por iletrada no se debe entender lo que una lectura moderna llamaría «analfabeta». La iletrada no pertenece a esta *categoría moderna*, sino que es una «persona» no versada en latín. ¿Existe una influencia directa entre el uso del vernáculo y la economía de la observación que se gesta alrededor de los círculos anacoretas en Inglaterra y las beguinas en el continente? Frente al uso del latín, las lenguas *profanas* comenzaban a hablar de lo sagrado. La religión comenzó a «ilustrarse» con la nueva producción visual detonada por lenguajes no oficiales.

---

<sup>259</sup> Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 16

<sup>260</sup> Michel de Certeau, *El lugar del otro*, 360

*Segundo vector: Una producción deseante medieval*

De la juventud de Juliana sólo se sabe que *deseó*. Y su deseo fue tripartito<sup>261</sup>, por un lado deseaba *contemplar intensamente la pasión de Cristo*<sup>262</sup>, por otra parte, *padecer una enfermedad corporal*, y finalmente, *recibir tres heridas*.<sup>263</sup> Éstas últimas son las heridas de la contrición, la compasión y el deseo *ardiente* de Dios [wilful longing].<sup>264</sup> De este deseo tripartito, Juliana en el capítulo segundo del texto largo, menciona que los dos primeros cesaron con el paso del tiempo; pero el deseo de las heridas continuó hasta el momento de su revelación. Sin embargo, a los treinta años, cuando las visiones sucedieron, tuvo una enfermedad aguda y una contemplación de la Pasión de Cristo; su deseo tripartito de juventud fue cumplido.

Es importante rescatar el sentido corporal del deseo en Juliana. Su manera de desear y sus visiones mismas se centran en la *producción de un Cuerpo sin Órganos*. Esto es, en un conjunto de prácticas que *deconstruyen* el cuerpo organizado en un cuerpo intensivo. Bajo este paradigma se pueden leer las palabras de Bauerschmidt:

In all three of her desires there is a startling physicality, predicated on a view of bodies as malleable, transformable realities, a view that blurs the line between soul and body.<sup>265</sup>

En Juliana, el cuerpo posee una *plasticidad* que lo vuelve maleable, (de)construible e intensivo. El cuerpo propio le sirve para ver más claramente: *Esto lo vi corporal, dolorosa y obscuramente; y Desea más luz corporal para verlo de forma más clara*.<sup>266</sup> La

---

<sup>261</sup> Contrario a la idea de que Juliana tuvo tres deseos, sostengo que Juliana tuvo un único deseo pero tripartito. Ella no menciona tres deseos, sino tres «gracias» o tres «dones»; las tres gracias pertenecen pues, a un mismo deseo. Así en la primera sección del ST dice: I° desirede thre graces be the gifte of God. Y en el segundo capítulo del LT: Which creature desired before thre giftes by the grace of God.

<sup>262</sup> Traduzco *minde of Cristes passion* tomando en cuenta la traducción que proponen Nicholas Watson y Jacqueline Jenkins: *minde of Cristes passion* intense recollection of Christ's Passion. Although Julian takes it in idiosyncratic directions, this was a common desire among the late medieval devout: to submerge the self in the details of Christ's suffering, scene by scene from his arrest to his death.

<sup>263</sup> Cf. Julian of Norwich ST, section, 1. Dice Juliana textualmente: I° desirede thre graces be the gifte of God. The first was to have minde of Cristes° passion. The seconde was bodely sykenes. And the thrid was to have of Goddesgifte thre woundes.

<sup>264</sup> Cf. Julian of Norwich, LT Ch. 2. La traducción de María Tabuyo de *wilful longing* es «deseo ardiente» la traducción moderna de willful es *voluntarioso*...

<sup>265</sup> Frederick Christian Bauerschmidt, *Julian of Norwich and the Mystical body politic of Christ*, 37

<sup>266</sup> *Julian of Norwich*, LT, Ch. 10. La traducción es mía. En el original: This saw I bodely, swemly, and darkely, and I desired mor bodely light to have seen more clerly. M. Tabuyo opta por traducir de la siguiente manera: *Todo esto lo vi en visión corporal, de manera espantosa y oscura. Deseaba más luz, para ver con mayor claridad*. Siguiendo la traducción de Colledge y Walsh, aunque ellos traducen «mor bodely light» como «more of the light of day» dando el énfasis a la visión corporal que en la traducción de Tabuyo se pierde. Por su parte, el Padre John Julian, OJN, traduce siguiendo un sentido más literal y del cual yo

producción deseante en Juliana, como muestra la breve referencia anterior tiene un sentido *físico, material* y, sobre todo, *visual*, ¿no recuerda esto a los claro-oscuros que Vermeer pintará en el siglo XVII por medio del uso de la óptica, la perspectiva y la luz, en el caso de Juliana por medio a una *hermenéutica de la visión?*, ¿no hay aquí un sentido pictórico, una producción de la visión?

La intensidad que pasa por el cuerpo de Juliana a través de las *presentaciones inmanentes*<sup>267</sup> de lo divino afecta a un cuerpo deseoso de ver. La praxis anacoreta de Juliana tiende a eliminar las *fronteras* entre lo corporal y lo espiritual, así Gunn afirma que:

The life of the anchoress is a spiritual one, but the imagery used to express it is physical: the anchoresses consume Christ in the Host, embrace him as a lover and, in their imagination, enter the wounds of his body [...]<sup>268</sup>

Estas características expuestas por Gunn, para las anacoretas en general, Juliana las refiere en un sistema visual que conlleva los elementos materiales que agenciaba el cristianismo en su época. Para «poder entrar por la herida del cuerpo de Cristo» las visionarias veían la iconografía; por ejemplo, meditaban *corporalmente (bodily seeing)* sobre la mandorla de Cristo y por medio de las prácticas meditativas *entraban* en relación con el cuerpo sin órganos (cuerpo ausente) de Cristo; de aquí que la herida sea una *apertura* del deseo, una entrada al Cuerpo sin Órganos que es Cristo:

La madre puede estrechar tiernamente a su hijo contra su pecho, pero nuestra tierna Madre Jesús puede introducirnos fácilmente en su santo pecho, a través del costado abierto y mostrarnos allí una parte de la divinidad y de las alegrías del cielo, con la certeza interior de la felicidad infinita.<sup>269</sup>

El deseo, en este sentido, es producido por Juliana en la intensidad corporal, en la construcción de un cuerpo sin órganos.

El problema del deseo en Juliana de Norwich ha suscitado múltiples debates: ¿qué tipo de amor presenta el deseo en Juliana de Norwich? Por una parte el deseo tiene la *apariencia* de un amor erótico, pasional, sexual; por otra parte, el deseo parece superar las barreras

---

sigo; él traduce así: *This I saw physically, sorrowfully and obscurely, and I desired more physical light in order to have seen more clearly*. Por tanto, traduzco «luz corporal» puesto que conlleva una relación *física*, la luz que desea Juliana no es del orden espiritual y se podría entender de tal forma si no se hace la precisión como tradujo Tabuyo; esta luz corporal se refiere a la luz del día, la luz física.

<sup>267</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 129-130

<sup>268</sup> Cate Gunn, *Ancrene Wisse*, 53

<sup>269</sup> LT, Ch. 60

del amor carnal e instalarse en un amor cortés, más que erótico, comunitario, cristiano, *agápe* sobre *eros*, ¿cómo podemos entender el deseo en Juliana si partimos de un contexto medieval, de una piedad afectiva? La postura que afirma que el deseo en Juliana parte de *eros* dan énfasis en el cuerpo femenino, en el sufrimiento, en la erotización de la experiencia visionaria; el cuerpo sin órganos de Cristo deviene en herida, la herida es la significación del cuerpo femenino, la apertura, el sufrimiento: la visionaria penetra la herida del Cristo, herida que pintada verticalmente presenta la forma de una vagina:

This particular reading of Christ's wound has been somewhat polarizing in analyses of female mysticism. Regarding the intersections between the female body, physical suffering, and eroticism in mystical discourse (...) For Julian's Showings, this means acknowledging "the allegory of sexual fears and frightening desires spoken through Julian's strong images of Christ's body punctured, torn, gouged, multiply penetrated" despite Julian's emphasis on Christ's body as site of gestation and birth.<sup>270</sup>

Sin embargo, el mismo símbolo, la misma producción de deseo que plantea un deseo erótico, también manifiesta un deseo mucho más cristiano: *agápe*. La herida de Cristo es, como se menciona el final de la cita anterior, un *territorio* de gestación, de nacimiento; el deseo toma otro tono, no es lo mismo el deseo maternal que da su amor ante un hijo que ante un amante,

We might add that, if these frightening images of Christ's body accommodate erotic intimations, likewise does the vision in which Christ lovingly spreads his wound and allows Julian to gaze upon his empty womb and broken heart. The maternal site of gestation in Christ's body is also the site of desire for corporeal union, a site that Christ translates for Julian into the language of love.<sup>271</sup>

Son dos maneras de conjuntar los cuerpos. El cuerpo erotizado y el cuerpo devenido *agápe*, ¿qué es el cuerpo ausente de Cristo para Juliana?, ¿cómo ve el sufrimiento, la relación con el deseo? La construcción del cuerpo sin órganos de Cristo en Juliana, su figuración pictórica, manifiesta un Cristo que ni es erotizado ni es *agápe*; el amor Julianiano es *afrodisíaco*, en el sentido de pertenecer al ámbito femenino, sensual, más que enérgico o maternal. Juliana construye al Cristo a partir de la visión, de la seducción pura del acto de ver. El deseo juliano está anclado a los sentidos, especialmente en la producción del ojo visionario, ¿no es acaso este el lugar dónde la piedad afectiva centra el Cristo? Las *afrodisias* manifestadas en las miradas seductoras, en las texturas de la sangre de Cristo que Juliana ve, en la ternura y suavidad de la carne, de la herida de Cristo. Si el

---

<sup>270</sup> Sarah A. Miller, *Medieval monstrosity and the female body*, 123

<sup>271</sup> Ídem.

amor erótico deja de lado el sentido espiritual, el amor de *agápe* intenta trascender la carne, en cambio, el amor afrodisiaco, a flor de piel, es espiritual y corporal. La piedad afectiva y Juliana de Norwich, en particular, construyen un Cristo sensual y transgresor, que posee tanto las características masculinas como femeninas, ¿no es este el sentido de Cristo como Madre, del devenir mujer del Cuerpo sin órganos de Cristo?<sup>272</sup>

Deleuze y Guattari colocan el deseo *en relación inmediata con una realidad histórica y social*.<sup>273</sup> Si seguimos a estos dos autores en su teoría del deseo se debe a que lo contextualizan en la inmanencia del acontecimiento: *El deseo siempre está agenciado, el deseo es lo que el agenciamiento determina que sea*.<sup>274</sup> De esta manera, la conjunción del eje maquínico de cuerpos y el eje colectivo de expresión manifiestan un régimen de signos que produce un deseo siempre colocado en una realidad social e histórica:

Las semióticas dependen de agenciamientos que hacen que tal pueblo, tal momento o tal lengua, pero también tal estilo, tal moda, tal patología, tal minúsculo acontecimiento en una situación limitada pueden asegurar el predominio de una o de otra.<sup>275</sup>

Por esta razón es importante encontrar en la espiritualidad afectiva medieval el contexto bajo el cual Juliana *puede desear*: es decir, agenciar prácticas y expresiones (cuerpos y palabras). El deseo, para Juliana y la piedad afectiva, es una *presencia* que nace a partir de los materiales sagrados: crucifijos, pinturas, esculturas... Juliana a partir de la *materialidad* de los objetos presentes es que desea. El deseo surge ante la presencia de un material: un crucifijo; así se detona la visión. Una vez que Juliana centra su mirada en el crucifijo toda su revelación ocurre súbitamente (de repente [sodeynly]); los dolores que sentirá Juliana serán los dolores de Cristo mismo y no los suyos:

Y súbitamente, en aquel momento todo mi dolor desapareció; estaba sana, especialmente en la parte superior de mi cuerpo, igual que antes. Quedé maravillada por el cambio, pues me pareció una acción misteriosa de Dios y no algo natural.<sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> El devenir-mujer de Cristo es la presentación de un Cuerpo sin Órganos figural, la sexualidad es sobrepasada, quedan únicamente esbozos de significación, de rostro, que pronto cederán paso a la cabeza. Para entender esta relación entre el rostro y la cabeza se debe leer a Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*. El análisis sobre el problema del rostro y la cabeza es analizado en esta tesis en los apartados titulados «El problema de la visión corporal: Primera parte, aspectos teóricos desde Deleuze, ¿cómo (des) hacer el rostro?» y «El problema de la visión corporal: Segunda parte, el uso colorista de Cristo en las visiones corporales de Juliana de Norwich, ¿cómo deshacer el rostro de Cristo?» de este mismo capítulo

<sup>273</sup> D&G, *El Antiedipo*, 106

<sup>274</sup> D&G, *Mil mesetas*, 233

<sup>275</sup> D&G, *Mil mesetas*, 124

<sup>276</sup> Juliana de Norwich, *Libro de visiones y revelaciones*, 44

El deseo en Juliana es precipitado por la presencia *súbita*. La presencia súbita es una pasividad, un dejarse llevar...

El *uso* del deseo en Juliana se articula más con la presencia que con el placer. Por ello, desde la piedad afectiva, en el contexto medieval, el deseo y el placer no se confunden. En la modernidad es donde se ha ligado el deseo con el placer. Incluso Grace Jantzen llega a afirmar en su introducción a Juliana de Norwich que:

Perhaps it has more in common in some respects with a postmodern reconfiguration of desire than with some of the representatives of desire in modernity.<sup>277</sup>

La reconfiguración del deseo *postmoderna* apuesta, en el caso de Lacan, a hablar de un goce fálico y un goce *otro* que escapa a las estructuras del lenguaje, emparentándose de esta manera con la tradición *apofática*. No obstante, cada contexto tiene un uso específico del deseo. En la Edad Media es quizá el único momento histórico en que Occidente puede agenciar el deseo con el sufrimiento,<sup>278</sup> no se trata de masoquismo —que es una forma de placer— sino de algo completamente *otro*. Se trata del goce: Juliana afirma que: *Deseaba sufrir con él [Jesús].*<sup>279</sup> [T]he purpose of such suffering was not to destroy or even to punish the body, but to comprehend the humanity of Christ at the moment of his dying.<sup>280</sup> Esta manera de agenciar el deseo resulta más presente e intensa porque escapa a las barreras de la mera satisfacción del deseo.

Frente a los placeres que se satisfacen —y al satisfacerse el deseo se *sacia*, se pierde y convoca a un nuevo objeto de deseo— el sufrimiento deseante siempre es una presencia. Elegir el sufrimiento como forma de deseo carece de objeto —no se puede satisfacer el sufrimiento, está ajeno a dicha lógica— únicamente *produce* intensidad; ondas de dolor que atraviesan todo el cuerpo de quién padece *el deseo de sufrir*. Puesto que carece de objeto, el deseo en la anacoreta de Norwich se sustenta en un *cuerpo ausente* (en la construcción de dicho Cuerpo sin Órganos). Por ello, Juliana tiene cuidado a la hora de

---

<sup>277</sup> Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, X

<sup>278</sup> Diferenciándose así, del goce fálico occidental que termina en el punto culmen, en la experiencia sexual, el orgasmo. Y, también muy distinto de la configuración oriental, que si bien interpreta el deseo como atributo inicial del sufrimiento, es una necesidad escaparse del deseo. En el occidente medieval el deseo y el sufrimiento *pueden ir de la mano* —no siempre caminan así, incluso en la Edad Media— pero como un medio de liberación, el deseo de sufrimiento produce una *empatía* con el salvador de la cristiandad.

<sup>279</sup> Ídem.

<sup>280</sup> Marla Carlson, *Performing Bodies in Pain*, 97

conceptualizar el sufrimiento; ve dos tipos: un sufrimiento deseante y productivo, del cual, el Cristo julianiano, dice: «*If I might suffer more, I wold [would] suffer more.*»<sup>281</sup> Y un sufrimiento que en lugar de aliarse con el deseo se alía con la desesperación:

«El infierno es un dolor diferente, pues en él hay desesperación». Pero de todos los dolores que llevan a la salvación, éste es el mayor, ver sufrir a quien amas [en contraposición al dolor del infierno]. (...) No había para mí un dolor mayor que verle sufrir [a Cristo].<sup>282</sup>

¿Cómo entonces la revelación de Juliana está cimentada en la alegría, bajo la premisa que afirma «todo acabará bien»? El deseo en Juliana, que primero es atravesado por el dolor, se convierte en una presencia visionaria, cuyo último sentido es la dicha y el gozo. El Cristo que sufre deviene en un Cristo Glorioso, resplandeciente.

Juliana confirma un sentimiento trágico en la existencia; para ella el deseo está atravesado por la tensión entre el sufrimiento y el gozo. Sin embargo, resulta interesante observar que este sentimiento trágico es únicamente humano. Juliana plantea dos maneras de ver, la humana y la divina. La visión humana es dual mientras que la visión divina es unitaria:

Pues no vi ira alguna, salvo por parte del hombre, y ésta nos es perdonada por Dios, pues la ira no es sino una perversión que se opone a la paz y el amor. Y procede de una falta de fuerza, o de una falta de sabiduría, o de una falta de bondad; y esta falta no está en Dios sino en nosotros.<sup>283</sup>

Dios es un campo de inmanencia que carece de perspectivas: todo lo ve en un plano. En cambio, el hombre está sujeto a las perspectivas, a distinguir entre el bien y el mal, entre la belleza y la fealdad; según Juliana, Dios, *en su sabiduría eterna, quiso que fuéramos esa dualidad.*<sup>284</sup> Cristo, el dios que se ha vuelto humano, es el vínculo inmanente entre estas dos perspectivas. En el ejemplo del *Señor y el servidor*,<sup>285</sup> Juliana plantea que el

---

<sup>281</sup> LT, Ch. 60

<sup>282</sup> *Ibíd.*, LT, Ch. 17

<sup>283</sup> LT, 48

<sup>284</sup> LT, 57

<sup>285</sup> Juliana escribe en el Texto Largo, una larga parábola de un señor y un servidor que hace clara referencia a una interpretación del Génesis en la caída de Adán. La historia no aparece en el Texto breve porque Juliana no había entendido el sentido de dicha visión, sin embargo, pasados veinte años menos tres meses desde que tuvo la revelación recibió un mensaje divino para que lograra interpretar la parábola del señor y el servidor. El servidor manda a su servidor a cumplir una tarea; éste último en su afán de realizar su tarea se lastima a medio camino, lo cual le causa aflicción, ira e impotencia por no poder llevar a cabo la tarea que su señor le ha mandado. El señor desde lejos *ve* cómo sufre su sirviente por lo que no siente ira alguna de que éste no cumpla su tarea; en este momento el señor manda a su hijo a que ayude a su servidor y todas sus heridas son transformadas en honores. Por ello, todo lo que *ve* el hombre como sufrimiento es, interpretado por Juliana, una mera ilusión, incluyendo el pecado; Juliana no «ve» que Dios creara en algún momento el pecado, llega a afirmar que *el pecado es nada*. Cf. LT, Ch. 51-52, principalmente.

«servidor» es tanto *Adán*, el hombre, como *Jesús*, el dios. Y transforma el sufrimiento y las heridas en honores:

Wounds turned into honours are far more glorious and more beautiful than unbruised and untried innocence. The father has made provision in Christ for all wounds to be healed, and thus for a development of a mature love which far surpasses the possibilities of a naive state.<sup>286</sup>

La visión «humana» es producida en esta economía del deseo que se balancea entre las visiones del sufrimiento de la *Pasión* y el gozo de la *Redención*. Pero más allá de ver un sentido *peyorativo* a la visión humana, Juliana entiende una visión *imaginativa, deseante, afectiva*.<sup>287</sup>

El deseo en Juliana no es metafísico, sino económico (por económico se entiende que el deseo tiene un *uso*, es más un acontecimiento que una esencia). Así, la pregunta que surge desde las resonancias entre Deleuze y Juliana es ¿qué uso da Juliana al deseo? La cuestión en Deleuze no es sobre la *ausencia* o el *fantasma*, con Guattari, afirma: *no hemos cesado de decir lo contrario: que la producción deseante producía lo real y que el deseo tenía muy poco que ver con el fantasma y el sueño*.<sup>288</sup> La respuesta a esta cuestión es el intento constante de esta tesis, el uso que Juliana *da* al deseo es la producción de la visión.

El deseo en Juliana *produce* un Cristo *pictórico*, también es la producción de la unión con el cuerpo místico de *nuestra* Madre Cristo. El deseo es presencia, producción, materialidad. Juliana produce a partir de los objetos materiales al Cristo *pictórico*. A pesar de la ausencia del cuerpo de Cristo —siempre ausente, como se vio en el capítulo anterior— Juliana intensifica su propio cuerpo para *lograr* el encuentro con el cuerpo *ausente*, con *lo místico*. Por tanto, esta ausencia no tiene que ver con un orden metafísico, sino con un orden *físico*, productivo, económico:

*El deseo pertenece al orden de la producción, toda producción es a la vez deseante y social. (...) ¿El mito y la tragedia no son también, sin embargo, producciones, formas de producción? Seguramente no; no lo son más que relacionados con la producción social real, con la producción deseante real. De lo contrario son formas ideológicas que han tomado el lugar de las unidades de producción...*<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 196-197

<sup>287</sup> Para Juliana es Cristo quien posee *afectividad* en la Trinidad, ello radica en el hecho *humano* (y por otro lado femenino) del Cristo juliano.

<sup>288</sup> D&G, *El Antiedipo*, 391

<sup>289</sup> *Ibíd.*, 306. El énfasis es mío.

El agenciamiento místico de la visión no estriba sobre la *ideología* visionaria, sino sobre la relación con la producción social de la *materialidad cristiana* y con el deseo como *producción* de la visión. En este sentido se puede afirmar con Hamburger que: *Eucharistic piety formed a mainstay of female piety, so much so that the desire of enclosed women to see, touch, and taste the body of Christ was strictly monitored and curtailed.*<sup>290</sup> ¿Cómo se podría controlar el deseo si este fuese un *fantasma*, una *irrealidad*? El deseo en la piedad femenina pone de manifiesto una presencia, una intensidad y no una lógica del fantasma. Esta presencia del deseo conlleva un monitoreo sobre el eje maquínico del agenciamiento místico-visionario; es decir, sobre lo que *hacen las mujeres sobre sus cuerpos*, pero también las reglas masculinas que imponen un tipo de cuerpo y hasta dónde puede llegar una ascética y un uso deseante del sufrimiento en la piedad femenina, en efecto, hace resonancia con *lo que el cuerpo femenino dice*.

*Tercer vector: La enfermedad como plan de inmanencia y espacio intensivo*

Vino, repentinamente y con gran contricción un *deseo ardiente de tener un don de Dios bajo una enfermedad corporal*<sup>291</sup>. Ésta ocurrió cuando Juliana tenía treinta años y medio.<sup>292</sup> La enfermedad que describe Juliana era tan fuerte que todos aquellos que la vieron pensaban que estaba a punto de morir, incluida ella misma.<sup>293</sup>

La enfermedad y la intensidad visionaria van de la mano. El cuerpo enfermo es un *topos* de intensidad que cruza el contexto bajo el cual Juliana desarrolla su *técnica visionaria*. La enfermedad en Juliana de Norwich funciona como un *plan de inmanencia*; es decir, en la enfermedad es donde *ocurre* la producción visionaria, en este plan se dan conexiones heterogéneas, inmanentes.

La enfermedad en Juliana es un campo de intensidades, un plan de inmanencia. ¿Qué se entiende por *plan de inmanencia*? El plan de inmanencia (o de consistencia) es un campo de *indiferenciación*, mientras que los agenciamientos son diferenciales; esto quiere decir

---

<sup>290</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 344-345

<sup>291</sup> Julian of Norwich, LT Ch. 2: *a wilful desire to have of Gods gifte a bodily sicknes*.

<sup>292</sup> Cf. Julian of Norwich, LT, Ch. 3

<sup>293</sup> Cf. ídem.

que en el plan de inmanencia no hay distinción entre cuerpos y expresiones; en el ámbito de la lingüística entre sujetos y verbos; en la *técnica de la observación* (propuesta en esta tesis) entre el *ojo* y la *visión*. En este plan de inmanencia ocurren las diversas conexiones que dan *consistencia* a los agenciamientos; sean éstos lingüísticos, tecnológicos o de cualquier otra índole.

La enfermedad en Juliana es un plan de consistencia, pues a la vez que el *cuerpo* enferma, la *expresión* es posibilitada por la misma enfermedad; a la vez, el ojo afectado por la presencia de la cruz está inmerso en la *visión*. La acción de enfermar crea –en el cuerpo sujeto a lo místico, que *ve*— una percepción modificada para convertir la simple *visión delirante*, en *visión visionaria*. Por ello, un plan de consistencia es *el afuera de todas las multiplicidades*,<sup>294</sup> Deleuze y Guattari defienden que:

*El plan de consistencia* las engloba a todas [las multiplicidades], efectúa su intersección para hacer coexistir otras tantas multiplicidades planas de cualesquiera dimensiones. El plan de consistencia es la intersección de todas las formas concretas.<sup>295</sup>

Y en efecto, *las formas concretas* son los agenciamientos mismos. Las multiplicidades no son sino el desenvolvimiento del plano que despliega un eje que maquina cuerpos y un eje que expresa colectivos. Por ello:

El CsO es el *campo de inmanencia* del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarlo, placer que vendría a colmarlo).<sup>296</sup>

Así, el vector deseante, arriba analizado tiene una relación intrínseca al vector de la enfermedad. El plan de consistencia posibilita el deseo, que a su vez, permite la práctica continua de hacerse un cuerpo sin órganos y de manifestarse en formaciones específicas: los agenciamientos.

Las dimensiones que recorren la experiencia escrita de Juliana funcionan bajo un plano de inmanencia. La enfermedad está presente siempre dentro de lo concreto del cuerpo, es inmanente a él. Hace *alianza* con el cuerpo. En la enfermedad hay un entendimiento del cuerpo que apela a mecanismos de *control*; que lo sitúan sí como un cuerpo *físico* pero subrayando un cuerpo «político» –o social:

---

<sup>294</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 13-14

<sup>295</sup> D&G, *Mil mesetas*, 256

<sup>296</sup> D&G, *Mil mesetas*, 159

The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other. As a result of this interaction the body itself is a highly restricted medium of expression.<sup>297</sup>

El cuerpo está inscrito en una *economía simbólica*. Un *uso*, especialmente dentro de las sociedades que tienen una cosmovisión eminentemente *sagrada*, corre por el delirio y la enfermedad. Es un peligro cuando una posesión demoníaca invade al sujeto bajo la forma de una enfermedad: *Tan pronto como caí dormida, me pareció que el diablo se colocaba en mi garganta, poniendo su rostro junto al mío.*<sup>298</sup> Y la visionaria de Norwich prosigue:

El diablo volvió con su calor y su pestilencia, y me tuvo muy ocupada. La peste era hedionda y nauseabunda, y el calor físico, espantoso y opresivo; también pude escuchar en mis oídos una conversación, como si estuvieran hablando dos personas; parecía que hablaban al mismo tiempo, como si tuvieran una discusión confusa, y todo era como un gruñido sordo.<sup>299</sup>

Sin embargo, también la enfermedad es un medio liberador, pues posibilita la visión; frente al poder *diabólico*, también se encuentra un poder simbólico de la enfermedad:

Mi mayor dolor era la brevedad de mi aliento y la disminución de mi vida. Verdaderamente creí entonces que estaba a punto de morir. Y súbitamente, en aquel momento todo mi dolor desapareció [.]<sup>300</sup>

La enfermedad detona la visión de la Pasión, pues después de la descripción anterior, Juliana comienza contar cómo vio dicho suceso.

En el contexto de Juliana se subraya el papel que juega la enfermedad. El papel que se da a la enfermedad es político; es un poder que se ejerce sobre los cuerpos, que los construye y, paradójicamente, también los libera. En la piedad afectiva:

In the period 1200–1500 the extreme somatic manifestations of imitatio Christi (stigmata, bodily effusions, tears, cryings) were overwhelmingly displayed by women mystics, yet their patterns were produced very differently from those on the body of Christ. Christ's wounds are produced literally; the bodily insignia of female mystics are produced 'hysterically', so that each subject stands in a different relation to power and has different possibilities for negotiating that power. (...) The female mystic, according to Karma Lochrie, «reads» the body of Christ, and displaces that reading on her body.<sup>301</sup>

En la Baja Edad Media, la enfermedad *hace* del cuerpo una maquinaria de constante preocupación. Los cuerpos enferman y propagan la *peste* hacia los otros. La *Black Death* ataca en toda Europa en el siglo XIV. Juliana entonces conocía la enfermedad en la vida diaria; la visionaria creció entre el sufrimiento que provocaba la muerte por medio de una

<sup>297</sup> Mary Douglas, *Natural symbols*, 69

<sup>298</sup> Juliana de Norwich, LT, 67

<sup>299</sup> *Ibíd.*, LT, 69

<sup>300</sup> *Ibíd.*, LT, 3

<sup>301</sup> Ruth Evans & Lesley Johnson. *Feminist readings in Middle English Literature*, 123

enfermedad devastadora. La enfermedad es un vector que cruza todo el contexto en que vivió Juliana: desde su visión hasta la situación histórica, se enfrentan ante la enfermedad y la muerte que ésta conlleva:

Medieval spirituality has a strong sense of the importance of coming to terms with death, rather than pretending that it was somehow unreal: no doubt the successive waves of the Black Death reemphasized the fragility of life and unpredictability of its end. Emphasis on preparation for death was considered to have implications for the after-life, shortening or eliminating the time to be spent in purgatory: this was part of the reason why the suddenness of death during the plague years had so great a psychological impact, since people had no time to prepare themselves and many died unshriven. Julian, however, goes beyond this in her thinking, she shows an awareness of how the remembrance of death and recognition of its immanence can cut through the layers of trivia in which life can be blanketed, so that the individual is thereby freed to attend to things of lasting significance.<sup>302</sup>

¿Qué significado tiene la enfermedad en la piedad afectiva femenina? El cuerpo es central en el entendimiento de la enfermedad de la visionaria. Esto nos lleva a una pregunta de fondo: ¿qué hace con el cuerpo enfermo Juliana y la piedad afectiva medieval? El cuerpo para la piedad afectiva y Juliana es *espacio intensivo*.

¿En qué sentido es un espacio? Juliana utiliza la metáfora del *anchorhold*.<sup>303</sup> Dice la anacoreta de Norwich que *había anhelado y deseado como don de Dios ser librada de este mundo y de esta vida*.<sup>304</sup> La enfermedad manifiesta un aspecto arquitectónico de los *anchorholds*; éstos son espacios de clausura al mundo, pero que también manifiestan una apertura al mundo espiritual: *Enclosure within the anchorhold made real the commitment of the anchoresses to the life of the spirit and their death to the material world*.<sup>305</sup> El cuerpo como espacio –como *anchorhold*– construye un plano de intensidad:

The woman holds centre stage in this sickroom drama, *her proximity to death diminishing her eyesight and paralyzing her body*. Those keeping vigil talk in hushed tones, watching and waiting, separated from Julian by her rapidly advancing death. *The sickroom becomes her figurative anchorhold*; the inert body which houses her soul echoes its tomb-like walls and the only visible animation is that which emanates from the suspended crucifix before her.<sup>306</sup>

En McAvoy el cuerpo se construye como una imagen social, el cuerpo es tomado como un *anchorhold*. De tal manera, el cuerpo femenino es un espacio que posibilita la

---

<sup>302</sup> Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 59-60

<sup>303</sup> Si bien no ingresó al *anchorhold*, sino pasada una o dos décadas desde su relevación, la imagen del reclusorio está *impresa en su espiritualidad*; quizá la impronta viene de la reelaboración de su escrito, que bien pudo ser reescrito una vez que hubo entrado en el reclusorio.

<sup>304</sup> Juliana de Norwich, LT, 64

<sup>305</sup> Cate Gunn, *Ancrene Wisse*, 54

<sup>306</sup> Liz Herbert McAvoy, *Authority and the female body in the writings of Julian of Norwich and Margery Kempe*, 64. Los énfasis son míos.

expresión por medio de la enfermedad. Bajo este aspecto se tiene un entendimiento *espacial* del cuerpo.

Ahora bien, este cuerpo *espacial* que enferma *disminuye la visión y paraliza el cuerpo*. Luego, es un cuerpo de intensidades. ¿Qué son estas disminuciones y parálisis si no la forma de agenciar intensidades? La visión disminuida transforma la luz en color, lo óptico en háptico, se crea un entorno propicio para una experiencia extática; la enfermedad posibilita un *espacio intensivo* en el cual Juliana recibe la visión:

Affective spirituality encouraged ecstatic trance states, into which some individuals easily slipped at some times. At other times, or for other persons, transcendent experiences were difficult to attain.<sup>307</sup>

Por tanto, la enfermedad genera una afección corporal manifestada como un *espacio intensivo*.

Este *espacio intensivo*, que es la enfermedad, funciona en el ámbito de lo sagrado como un peligro. La enfermedad es un límite del campo social; y en tanto tal juega con las potencias del deseo y la represión, de lo puro y lo impuro, de lo laico y lo religioso.<sup>308</sup> El cuerpo enfermo de Juliana irrumpe en un espacio sagrado –mejor dicho, lo produce, sale del tiempo fijo y cronológico para instalarse en un campo de intensidad, de fuerza, de expresión. En este contexto Juliana de Norwich desea *ver* lo invisible para el ojo «sano». Desea, por medio de la presencia, traer la ausencia del cuerpo cristiano. El Cuerpo sin Órganos del cristianismo: el Cristo crucificado, dolorífico, intenso, pero también el Cristo glorioso, salvador.

La enfermedad cuestiona el estatuto del cuerpo. La pregunta de fondo con la enfermedad es: ¿qué relaciones conforma la enfermedad con el cuerpo? Un cuerpo, siguiendo a Mary Douglas, es una imagen de lo social, el cuerpo es un conglomerado de prácticas. El cuerpo *político*, según afirma Beckwith, es aquel que: *encompasses the regulatory mechanisms by which the body is managed (sexuality, reproduction, work, sickness)*.<sup>309</sup> Por ello, los cuerpos no están ajenos a un uso que se les otorga; hay un mecanismo

---

<sup>307</sup> Marla Carlson. *Performing bodies in pain*, 97

<sup>308</sup> Lo laico no se entiende en el sentido actual que suele hacer notar la diferencia entre *no creyente* y *creyente*, sino en un sentido más básico de pertenecer o no a una orden religiosa.

<sup>309</sup> Sarah Beckwith, *Christ's Body*, 28

regulatorio sobre la *técnica de la visión*, ¿cómo se ve?, ¿qué usos da la visionaria a la enfermedad? La enfermedad regula el orden social, pero también la disposición fenomenológica del cuerpo (que no deja de ser política), la percepción cambia, una lentitud invade al cuerpo que enferma; *la visión se nubla*, afirma Juliana de Norwich.

Por otra parte, la enfermedad (como espacio intensivo del cuerpo) es vista en la piedad afectiva como una *práctica* de la *imitatio Christi*. Ésta, más que imitación, es una invención del Cristo. La invención radica en el *uso* de la enfermedad, la piedad afectiva sólo imita al Cristo en tanto intenta traerlo presente, por ello más que imitar, lo construye, lo inventa:

She desires that her suffering be joined with Christ's, and this prayer is granted by the inception of her visions. Julian's illness also functions as a writing process by giving birth to both a visionary experience and an analysis of that experience. *She is an agent of her own suffering body, a reader of its corporeal signs, and a translator of its meaning into the written word.* She moves from reading her own body to reading Christ's body. This textuality of the human body, her own and Christ's reconfigured by suffering, is the flesh and blood, so to speak, of Julian's hermeneutics.<sup>310</sup>

Si bien Miller interpreta el *cuerpo enfermo* como un *texto*. Éste debe ser entendido como un *texto visual*; la imagen y la letra se unen en un espacio háptico, devocional, afectivo. Por ello, el cuerpo que enferma, dentro de la pasión afectiva y en Juliana en particular, detona la experiencia:

This body provides the medium for her experience, the characteristics through which she identifies with Christ, and the signs (...) by which she analyzes her revelations. Julian's account of her own illness, the initial vision she receives on her sickbed, and the understanding engendered by this vision introduce several elements whose significance will be fleshed out in Julian's subsequent visions and theological meditations: the meaning of Christ's blood flow, the implications of his wounds, and the significance of the maternal body.<sup>311</sup>

Miller, además, afirma que la enfermedad, en Juliana, se relaciona directamente con el *cuerpo maternal*. El Cristo de Juliana transgrede la sexualidad; Juliana *ve* tanto un cuerpo masculino en Cristo, como un cuerpo femenino. Y es en este último que se instala un plano de intensidad: el cuerpo femenino de Cristo es una morada, un lugar abierto. La herida del Cristo permite una simbólica femenina en la piedad afectiva; las místicas y visionarias buscan en su cuerpo una composición, una reconfiguración del cuerpo propio en el cuerpo de Cristo durante la Pasión. La enfermedad en Juliana es así una *práctica discursiva y pictórica*.

---

<sup>310</sup> Sarah A. Miller, *Medieval Monstrosity and the Female body*, 103

<sup>311</sup> *Ibíd.*, 102

\*\*\*

Finalmente, los tres vectores que van de la *iletrada iluminada*, que afrontan la potencia del deseo y que confluyen en un campo de inmanencia a partir de la enfermedad impulsan y despliegan una tecnología de la observación. La Edad Media generó varias técnicas; la técnica *feudal*, por ejemplo, implicaba un *uso* sobre la tierra y creaba la *economía de la costumbre*, es decir:

ese conjunto de usos nacidos de hechos concretos y que reciben su poder del tiempo que los consagra; su dinámica es la de la tradición: algo dado, pero vivo, no petrificado, siempre susceptible de evolución sin estar nunca sometido a una voluntad particular.<sup>312</sup>

También se ven tecnologías y economías en relación al arte y a la religión. Y van tan de la mano arte y religión en la Edad Media que bien se puede *leer* una «Estética de la religión» en el uso que dan las visionarias a la iconografía medieval. En el siguiente apartado se investigará, de esta manera, una *tecnología de la observación* que se construye en el entrecruzamiento del texto visionario y de la imaginación pictórica; esta resonancia forma un agenciamiento de la visión. La Edad Media no es más una época de «oscurantismo», al contrario es una época que evoca la invención:

[L]a atención prestada a los testimonios de «esos tiempos calificados de oscuros» tanto en el campo artístico como en las letras, lleva a captar hasta qué punto todo arte, en la Edad Media, es invención. (...) Inventar es poner en juego a la vez la imaginación y la investigación, y es el inicio de toda creación artística o poética.<sup>313</sup>

### **La tecnología de la visión «corporal» en Juliana de Norwich: un agenciamiento de la imagen en la Edad Media**

La visión julianiana no se puede entender sino es a través de la pintura y la iconografía medieval. Denise N. Baker justifica el estudio de Juliana en comparación a la *plástica* del medioevo:

Although the Passion was a frequent subject of medieval religious literature, few works achieve the evocative power of *A Book of Showings* in depicting the physical distress of the dying Jesus. *The intensely visual character of Julian's bodily showings has led scholars to compare her prose account to late medieval paintings and sculptures of the Crucifixion.*<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Régine Pernoud, *Para acabar con la Edad Media*, 61

<sup>313</sup> *Ibíd.*, 28

<sup>314</sup> Denise N. Baker, *Julian of Norwich's showings*, 40

Este dolor presente en las imágenes de Juliana, como es la sangre que fluye por el rostro, y después la cabeza de Cristo, o las heridas y la introducción en ellas por parte de la visionaria. Una afectividad cruza, por igual, los escritos visionarios y las *imágenes* religiosas.

En este apartado se analiza el aspecto estético que implican las visiones corporales que experimentó Juliana de Norwich. No en vano, la materialidad de los objetos sagrados *agencia* una tipología de la *piEDAD afectiva*; a la que la «visionaria» de Norwich pertenece. Se vislumbra, bajo este aspecto, que *una* religiosidad medieval de corte afectiva toma de las imágenes y las representaciones plásticas en general (como son los crucifijos) el detonante de su experiencia. ¿Cómo conecta la literatura con la pintura? ¿Bajo qué formas Juliana «crea» un agenciamiento de la visión? ¿Qué usos le inscribe Juliana de Norwich al Cristo *doliente*?

La producción visionaria de la anacoreta de Norwich va de la mano con las manifestaciones culturales en torno a la producción pictórica y escultórica de la Baja Edad Media en el ámbito de la *piEDAD afectiva*. Si bien, la visionaria no ilustra su experiencia a diferencia de otros manuscritos visionarios, no obstante, su revelación pertenece al orden pictórico.<sup>315</sup> Por ello es justificado decir con Richard Kieckhefer que el mismo *efecto* que cruza las visiones de Juliana en torno al rostro que *ve* de Cristo, y al crucifijo que se le presenta delante de su mirada, está presente en los crucifijos germanos y también en la pintura de índole sagrada de la misma región:<sup>316</sup>

German crucifixes of the fourteenth century frequently portray Christ's body in grotesquely distorted fashion, with blood gushing profusely from his wounds. Something of the same effect comes from Julian of Norwich's vision of the crucifixion, in which Christ's body undergoes almost kaleidoscopic transformation through various shades of blue, brown, and black, as a piercing cold wind dries his flesh.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Se puede hacer mención a Hildegard von Bingen. Su libro *De las obras divinas* muestra a partir de la iconografía una representación visual de sus escritos; son imágenes que incluso hablan por sí mismas. La interpretación más importante que hace referencia a Juliana como una visionaria *pictórica* (y no entender por *pictórica* el devenir óptico, sino colorista, cercano, háptico...) es, sin duda, la de Denise N. Baker, *Julian of Norwich's showings*.

<sup>316</sup> Jeffrey Hamburger también analiza una «posible» influencia del arte germano en Juliana de Norwich. Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 362-370

<sup>317</sup> Richard Kieckhefer, «Major Currents in Late Medieval Devotion», in *World Spirituality: An Encyclopedic History of the Religious Quest*, vol. 17, *Christian Spirituality: High Middle Ages and*

Con Juliana nos enfrentamos al problema de la iconografía *ausente*; a pesar de que sus escritos están llenos de referencia a ella (el ejemplo más claro, sin lugar a dudas es la referencia que hace al velo de Verónica,<sup>318</sup> pero también la referencia que hace a las *pinturas* que representan la Pasión).<sup>319</sup> El escrito permanece como palabra cifrada, y descifrarla es posible con la luz de la pintura y escultura presente en la época de la anacoreta; sin la referencia iconográfica, el poder evocativo de Juliana se diluye. Por ello, Juliana lanza desde este orden preguntas a la teoría deleuziana de los agenciamientos: ¿cómo se produce la expresión *visual*?, ¿bajo qué *territorio* se produce la visión de lo místico?, ¿de qué manera Juliana de Norwich, en particular, se agencia el rostro *pictórico* de Cristo?, ¿cómo se resuelve el problema del eje maquínico del agenciamiento en este *régimen afectivo*? Y que a su vez atañen al contextualismo: ¿bajo qué formación histórica se puede *producir* la visión por medio de la letra escrita?<sup>320</sup>

Para analizar la *técnica de la observación*, en Juliana de Norwich, se analizan dos aspectos: El primer aspecto indaga las *modalidades de la visión*; Juliana propone tres usos del ver: la visión corporal, la visión del entendimiento y la visión *apofática* —o espiritual—. Por último, el segundo aspecto se centra en las *visiones corporales* que Juliana tuvo de Cristo; investiga el problema del rostro en Juliana de Norwich y su relación —y crítica— con la idea de rostro deleuziana.

#### *Usos del ver: las modalidades de la visión en Juliana de Norwich*

Juliana de Norwich plantea una experiencia visionaria que posee tres modalidades: la visión corporal, la visión del entendimiento y la visión apofática. Es importante señalar, que ninguna de las modalidades de la visión trasciende a la otra o se instala en un nivel

---

*Reformation*, ed. Jill Raitt with Bernard McGinn and John Meyendorff (New York: Crossroad, 1987), 89, citado en Denise N. Baker, *Julian of Norwich's showings*, 40

<sup>318</sup> Cf. Juliana de Norwich, LT, Rev. 2 Ch. 10

<sup>319</sup> Cf. Juliana de Norwich, ST, Ch. 1

<sup>320</sup> Hago referencia a la *letra escrita* en lugar del *texto* por la razón de que la iconografía es por sí misma un *texto*, en tanto *texto* la iconografía también es un agenciamiento ¿Qué hace de los cuerpos y qué expresan los cuerpos en la iconografía? Son preguntas importantes, dejadas abiertas para otra investigación que se centre, igualmente, en la economía del ojo, en una técnica de la observación del mundo medieval.

superior. La tecnología de la observación de la anacoreta de Norwich agencia la visión en un plan de consistencia<sup>321</sup> que integra las distintas modalidades de la visión:

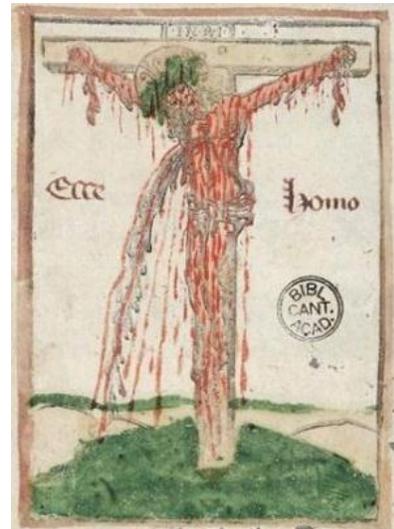


Toda esta bendita enseñanza de nuestro Señor me fue mostrada en tres partes: esto es, por visión corporal, y por palabras formadas en mi entendimiento, y por visión espiritual. Sin embargo, la visión espiritual no podría, ni puedo mostrarla a ustedes tan abierta y completa como yo desearía.<sup>322</sup>

Desde un aspecto teológico se enfrenta ante el problema de la trinidad: la visión corporal manifiesta a Cristo, la visión del entendimiento al Padre y la visión apofática al Espíritu. Sin embargo, esta investigación se interesa en el aspecto estético-religioso más que en el teológico, como se ha mencionado al inicio de este capítulo. Así pues, la

interpretación que se realiza de las «modalidades de la visión» tiene que ver con usos distintos de una tecnología de la observación en la *piedad afectiva*.<sup>323</sup>

La visión corporal es háptica y pertenece a un régimen de la proximidad; son texturas y colores vivos, las figuras de Cristo son planas, poco tienen que ver con el uso de la perspectiva (que apenas comienza a gestarse en la pintura del fin de la Edad Media). Esta *economía de la observación* se focaliza en un centro *plano*, reducido a



<sup>321</sup> Al estar dentro de un mismo plano, no se puede hablar de *niveles* de la visión, lo que supondría que se va avanzando o escalando en la perfección de la vista. Lo interesante en Juliana es que la visión es tan espiritual (si se desea usar esa palabra) en todos sus aspectos; la visión corporal manifiesta el *color* y lo *háptico* en la tecnología de la visión; la visión del entendimiento *interpreta* el color y lo *háptico* aleja la visión para «contemplar» la revelación; la visión apofática restaura la cercanía de la visión corporal pero de forma abstracta, ya no hay colores, siquiera visión, pura intensidad que escapa tanto al color como a la palabra.

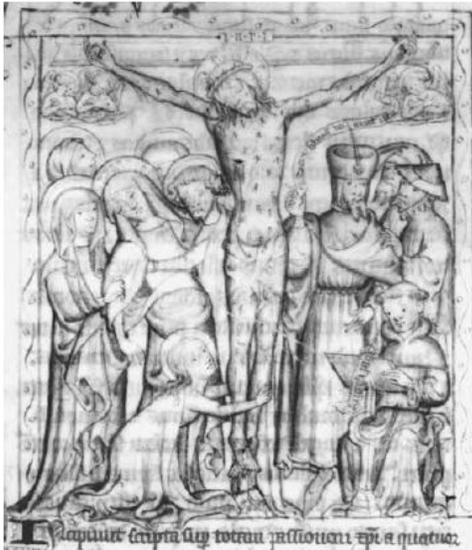
<sup>322</sup> Julian of Norwich, ST, 7. La traducción es mía; el original: Alle this blissede techinge of oure lorde God was shewed to me in thre parties: that is, be bodilye sight, and be worde formede in mine understandinge, and be gastelye sight. Botte the gastelye sight I maye nought ne can nought shewe it unto yowe als oponlye and als fullye as I wolde. Botte I truste in oure lorde God allemighty that he shalle, of his goodnes and for youre love, make yowe to take it mare gastelye and mare swetly than I can or maye telle it yowe. And so motte it be, for we are alle one in love.

<sup>323</sup> La imagen colocada en este párrafo la interpreto como los tres modos de la visión en su sentido teológico, el Cristo que yace en la Cruz; ésta es puesta en firme, para ser contemplada por el Dios Padre, mientras una paloma simboliza la inefabilidad del Espíritu.

«casi» *dos dimensiones*. Este tipo de imagen en la técnica visionaria «planifica» las dimensiones de Cristo. Son visiones que afectan a la piel misma. La visionaria manifiesta la relación de la visión corporal (*bodilye sight*) con la pintura; ella deseaba *ver en cuerpo* aquello que la iglesia y la pintura mostraban:

[C]reía sensatamente en todos los dolores de Cristo como los mostraba y enseñaba la iglesia, y también las pinturas de la crucifixión, que son hechas por gracia divina de acuerdo con la enseñanza de la iglesia según muestran la pasión de Cristo, en la medida que el entendimiento humano puede alcanzar. A pesar de mi fervorosa creencia, desee una visión corporal, en la que pudiera tener más conocimiento de los dolores corporales de nuestro Señor.<sup>324</sup>

Juliana, por tanto, cuando habla de ver corporalmente, desea ver con la percepción pictórica; «crea» un boceto, un cuadro. En la visión corporal es donde Juliana es realmente creadora: *inventa* la visión. Se analizará en el siguiente apartado que lo *visto* corporalmente por Juliana trae consigo una teoría del color en el cuerpo sufriente de Cristo. El rostro de Cristo deviene en color, en textura, en forma pura que deshace el propio rostro. El primer modo de la visión en Juliana de Norwich, por tanto, construye una tecnología visual centrada en el color, en la textura, en el plano, en la viscosidad...



Por otra parte, la visión del entendimiento es principalmente palabra (*worde formede in mine understandinge*). La visión del entendimiento es la *expresión* verbal del «cuerpo» *creado* en la visión corporal. La visión del entendimiento expresa, pues, un pensamiento al cual Juliana de Norwich llega por medio de la revelación. Por ejemplo:

Y entonces él, sin voz ni movimiento de los labios, formó en mi alma estas palabras: «Con esto se vence al enemigo». Nuestro señor dijo esto en referencia a su bendita Pasión, según me la había revelado anteriormente.

En esto me desveló una parte de la malicia del diablo, y toda su impotencia, al mostrar que su

<sup>324</sup> Juliana de Norwich, ST, 1. La traducción es mía, el original: Methought I wolde have bene that time with Mary Maudeleyne and with othere that were Cristes loverse, that I might have sene bodilye the passion of oure lorde that he sufferede for me, that I might have sufferede with him as othere did that loved him. Notwithstandinge that I leevd sadlye alle the peynes of Criste as halye kyrke shewes and teches, and also the paintinges of crucifexes that er made be the grace of God aftere the techinge of haly kyrke to the liknes of Cristes passion, als farfurthe as manes witte maye reche—noughtwithstandinge alle this trewe beleve, I desirede a bodilye sight, wharein I might have more knowinge of bodelye paines of oure lorde oure savioure, and of the compassion of oure ladye, and of alle his trewe loverse that were belevande his paines that time and sithene. For I wolde have beene one of thame and suffrede with thame.

Pasión es la victoria sobre el diablo. (...) Vi también que nuestro Señor desprecia su malicia y la desdénia como nada, y quiere que nosotros hagamos lo mismo. A causa de esta visión, me eché a reír, y eso hizo que aquellos que me rodeaban rieran también; y su risa me alegró. (...) No vi reír a Cristo, pero sé bien que era la visión que él me mostró lo que me hizo reír, pues comprendí que podemos reír, para consuelo nuestro y regocijo de Dios porque el diablo ha sido vencido.<sup>325</sup>

Es interesante notar que la visión del entendimiento forma una *imagen dramática*; este tipo de visión pertenece al orden de la *expectación*. El ojo *pintor* (de las visiones corporales) deviene en *espectador*. La visión del entendimiento es dramática, puesto que son palabras, pero en este tipo de visión *Juliana no ve a Cristo*, no «crea» una visión, más bien «interpreta» la visión corporal. Por ello, Juliana no ve reír a Cristo, ni ve movimiento en él. De tal forma, si bien hay una característica dramática en Juliana, ésta no tiene que ver con la *visión por sí misma* sino con la *representación* de dicha visión. Denis Baker tiene razón cuando afirma que:

Julian reads her vision like a picture rather than a story. In contrast to the crowded and bustling scenes described in the *Meditationes* or depicted in many contemporary paintings of the crucifixion, both of which are similar to the dramatic and spectacular effects of a motion picture, Julian's style achieves the intimacy of a photographic close-up.<sup>326</sup>

Ya no se ve a Cristo sino una *interpretación* de las palabras de Cristo. Juliana es espectadora en este tipo de visiones, más que autora. Denis Baker argumenta que Juliana se fija en *los efectos corporales de Cristo*;<sup>327</sup> en la nota anterior de Juliana es justo lo que la visionaria hace; afirma cómo Cristo queda inmutable ante el espectáculo de la risa, es decir, ante la mirada del espectador. En este sentido, la visión del entendimiento muestra un aspecto de la técnica de la observación, su *uso* radica en leer cómo las imágenes eran vistas en la época de Juliana de Norwich, ¿qué significaban?, ¿qué clase de espectáculo visual desataban?

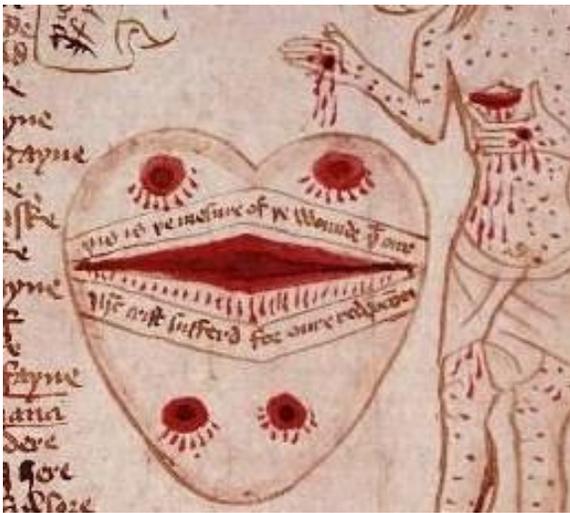
---

<sup>325</sup> Juliana de Norwich, LT, Rev. 5, Ch. 13

<sup>326</sup> Denis N. Baker, *Julian of Norwich's Showings*, 49; también citado en Frederick C. Bauerschmidt, *Julian of Norwich and the mystical body politic of Christ*, 163. La imagen que ilustra este párrafo es una escena de las *meditaciones* a las que hace alusión Baker; la referencia de dicha imagen está en: Kathryn Kerby-Fulton y Denise L. Despres. *Iconography and the Professional Reader*, 307

<sup>327</sup> Cf. Denise N. Baker, *Julian of Norwich's Showings*, 49

La visión del entendimiento también se manifiesta en la visión de la *herida del costado de Cristo*. Juliana deja en claro que esta visión se le manifestó por el entendimiento: *con su dulce mirada atrajo el entendimiento de su criatura hacia el interior por la propia herida*.<sup>328</sup> La visión de la herida del costado de Cristo lleva a la espectadora a introducirse en el propio cuerpo *ausente*. Cristo deviene *anchorhold*, habitación, útero, cuerpo femenino. Para Juliana las heridas de Cristo dan un aspecto *maternal* de la divinidad manifestada en el sufrimiento de Cristo. Si la visión corporal da primacía al color; la



visión del entendimiento, por su parte, se centra en el problema de la «lejanía-cercanía» requerida para *ver*, para *contemplar*. La visión del entendimiento posibilita una imagen-afección, es decir:

El afecto es como lo expresado del estado de cosas, pero este expresado no remite al estado de cosas, no remite más que a los rostros que lo expresan y que, componiéndose o separándose, le dan una materia propia moviente. Compuesto de primeros planos cortos, el film ha tomado sobre sí esa parte del acontecimiento que no se deja actualizar en un medio determinado.<sup>329</sup>

La imagen-afección en Juliana funciona un tanto diferente que en cine. Para empezar, Juliana no puede jugar con el reflejo de la luz que es posibilitado por la cámara, tampoco pasará el movimiento como el aspecto fundamental. La imagen en Juliana está *en movimiento*, más que ser una *imagen-movimiento*. Sin embargo, se puede destacar el aspecto de la *expresión*. En efecto, la imagen-afección de Juliana transforma la extensión del cuerpo de Cristo (de aquel rostro devenido en cuerpo) en una *expresión intensiva*. Juliana corta el cuerpo de Cristo, obtiene un *primer plano* de la herida del



<sup>328</sup> Juliana de Norwich, LT, Rev. 10, ch. 24. El énfasis es mío. La imagen presentada en este párrafo manifiesta a Cristo devenido pura *expresión*, es decir, bajo la forma de la «herida-corazón» Cristo está comprendido en su totalidad, incluso se puede notar cómo la herida posee las otras cuatro.

<sup>329</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 157. Fotografía de la película de Dreyer min. 0:31:04. Es interesante de la película de Dreyer que prácticamente todo el film es un recorrido del uso del primer plano.

costado, de aquel cuerpo colorista presente en la visión corporal, se pasa a un *segmento* afectivo. La herida como centro de la visión del entendimiento.<sup>330</sup>

Finalmente, la visión apofática o espiritual tiene que ver con aquello que no tiene una presentación corporal (a pesar de ser corporal la sensación que desata). Por otra parte tampoco son palabras, su *uso* tiene que ver con la *paradoja*. Para Juliana, la paradoja será una visión que no puede comprenderse es revelada para el asombro. Así:

En el momento en que tuve esta visión de la cabeza sangrante, nuestro Señor me mostro una visión espiritual de su amor tan cercano. (...) Y esto me mostró algo pequeño, no mayor a una avellana, en la palma de mi mano, según me pareció; era redondo como una bolita.<sup>331</sup>

Juliana queda perpleja, ¿qué podrá ser? Se pregunta y al preguntarse se convierte en espectadora por lo que le llega una respuesta desde las visiones del entendimiento: *Se me respondió, de manera general: «es todo lo que ha sido creado»*. Y de nuevo la visión espiritual: *Me quedé asombrada de que pudiera durar, pues una cosa tan insignificante, pensaba yo, podía desvanecerse en un instante.*<sup>332</sup> Es importante que ante la paradoja Juliana siempre queda sin palabras, la visionaria no puede abarcar la experiencia apofática: ¿cómo explicar que la propia Juliana está dentro de su propia mano como parte de la creación misma?, ¿cuántas manos reflejan una avellana en la que están reflejadas infinitas manos sosteniendo una avellana? Juliana entiende que este tipo de visión es puro deseo; deleites, sufrimientos, angustia, todo ello comprende la visión apofática es inexplicable en tanto que es una experiencia propia, corporal; es una experiencia en primera persona, es afectiva. Por ello,

En cuanto a la visión corporal, he contado cómo lo vi (...) Y de las palabras, he repetido tal como nuestro Señor me las reveló. Sobre la visión espiritual he contado una parte, pero no puedo referirla en su totalidad.<sup>333</sup>

¿Qué tipo de producción deseante presenta este tipo de visión? Afirma un *deleite espiritual afectivo*:

---

<sup>330</sup> Es interesante que el afecto es entendido por Deleuze como lo expresado del eje maquínico de cuerpos del agenciamiento (estado de cosas); pero que remite al rostro, es decir, a la expresión misma, al eje colectivo de expresión. En cine, se jugará distinto el régimen háptico que en pintura o en la técnica visionaria, pues el cine juega con la luz, nace de la luz y el movimiento. El agenciamiento de la imagen-afección en el cine, según Deleuze significa que: El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión. Por ejemplo, en *La passion de Jean d'Arc* de Carl T. Dreyer el rostro se vuelve una unidad de la afección, del deseo, de la intensidad.

<sup>331</sup> Juliana de Norwich, LT, Ch. 5

<sup>332</sup> Juliana de Norwich, LT, Ch.5

<sup>333</sup> Juliana de Norwich, LT, 73

En este deleite me sentía llena de una seguridad inalterable, de una fuerza enorme, sin ningún temor. Esta sensación era tan dichosa y espiritual que me sentía completamente en paz, de manera que no había nada en la tierra que hubiera podido afligirme.

Sin embargo, el deleite es complicado cuando se quiere construir un cuerpo sin Órganos, la visión apofática, genera un cuerpo de intensidades, gozo-sufriente:

De nuevo me sentía abandonada, oprimida y cansada de la vida y de mí misma, hasta el punto de que apenas soportaba seguir viviendo. (...) Y de nuevo Dios me dio consuelo y descanso para el alma. (...) Y luego, de nuevo sentí el dolor, y de nuevo en seguida el deleite y la alegría, ahora uno, luego otra, una y otra vez, supongo que unas veinte veces.<sup>334</sup>

Juliana se instala en un campo de intensidades. Con Deleuze se puede decir, que Juliana intenta construirse un cuerpo sin órganos:

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. (...) El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso.<sup>335</sup>

*El problema de la visión corporal: primera parte, aspectos teóricos desde Deleuze, ¿cómo (des) hacer el rostro?*

*El rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo incluso si es su remate.*<sup>336</sup> Esta organización especial es *expresiva*. Es decir, el rostro es un agenciamiento, un eje expresivo, que *oculta* el cuerpo, el eje maquínico: *El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe.*<sup>337</sup> El rostro es una política, una manera de *agenciar* el poder; el rostro es específico, no es universal sino contextual, nace desde el seno de una tradición: el Cristianismo.<sup>338</sup> El rostro en tanto producción:

*No es una cuestión de ideología, sino de economía y de organización de poder.* Por supuesto, nosotros no decimos que el rostro, la potencia del rostro, engendre el poder y lo explique. Por el contrario, *ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostro*, otros no.<sup>339</sup>

Esta organización del poder que *produce* rostros implica, primeramente una máquina abstracta de «*rostridad*». Abstractamente, un rostro es, según Deleuze y Guattari, un sistema compuesto por un agenciamiento entre dos elementos heterogéneos: *pared blanca-agujero negro*. En efecto, la máquina abstracta de rostridad es una superficie

---

<sup>334</sup> Juliana de Norwich, LT, Rev. 7, Ch. 15

<sup>335</sup> D&G, *Mil mesetas*, 158

<sup>336</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 29

<sup>337</sup> D&G, *Mil mesetas*, 173

<sup>338</sup> Si se quiere leer una *Filosofía de la Religión* en Deleuze ésta se encuentra en dos textos principalmente: la *Meseta 7: Año cero – Rostridad* y *Francis Bacon: Lógica de la sensación*; es interesante cómo Deleuze relaciona íntimamente el sentido religioso con el hecho pictórico, pues ambos textos hablarán, justamente de la pintura y el *sentimiento religioso*.

<sup>339</sup> D&G, *Mil mesetas*, 181

agujereada.<sup>340</sup> [E]l sistema agujero negro-pared blanca todavía no sería un rostro, sería la máquina abstracta la que lo produce, según las combinaciones deformables de sus engranajes.<sup>341</sup> De tal manera la máquina abstracta de rostridad producirá rostros concretos, dadas las combinaciones de deformación:

[L]a máquina abstracta de rostridad, tal como está compuesta por agujero negro-pared blanca, funciona de dos maneras una de las cuales concierne a las unidades o elementos, la otra a las opciones. (...) Cristo, tercer ojo, que se desplaza sobre la pared o la pantalla blanca como superficie general de referencia. Cualquiera que sea el contenido que se le dé, la máquina va a proceder a la constitución de una unidad de rostro, de un rostro elemental en relación biunívoca con otro: es un hombre o una mujer, un rico o un pobre, un adulto o un niño, un jefe o un subordinado, "un x o un y". (...) [L]os rostros concretos individuados se producen y se transforman en torno a esas unidades, a esas combinaciones de unidades, como ese rostro de niño rico en el que ya se puede discernir la vocación militar [...] (...) Más que poseer un rostro, nos introducimos en él.<sup>342</sup>

Este agenciamiento de poder es expresivo. El rostro es pura expresividad; *¡mírame a la cara cuando te hablo!* dicen Deleuze y Guattari haciendo referencia a una madre o un padre regañando a su hijo. Por su parte, el sacerdote, que entra en el cuarto donde Juliana de Norwich espera su expiración final, le impulsa a que *vea* un crucifijo ante su rostro, el sacerdote le dice: «*He traído la imagen de tu salvador, mírale y que ella te sirva de consuelo*».<sup>343</sup> El rostro, como centro expresivo, implica una *política de la lengua*; no hay un lenguaje general:

Un niño, una mujer, una madre de familia, un hombre, un padre (...), no hablan una lengua en general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos. Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. (...) El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.<sup>344</sup>

El rostro de Cristo juega un papel predominante en las *visiones* de Juliana de Norwich, sin embargo, el rostro *oculta* un Cuerpo sin Órganos de Cristo. Juliana, a través de la visión, intenta *deshacer* el Rostro de Cristo, busca su cuerpo, su campo de intensidades.

---

<sup>340</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 175

<sup>341</sup> D&G, *Mil mesetas*, 174

<sup>342</sup> D&G, *Mil mesetas*, 182. El énfasis es mío.

<sup>343</sup> Juliana de Norwich, ST, 2, LT, 3

<sup>344</sup> D&G, *Mil mesetas*, 174

Deleuze y Guattari «fechan» el agenciamiento del rostro en el año *cero*,<sup>345</sup> en el origen del cristianismo. Sin embargo, resulta problemático su acercamiento, genera interrogantes para quien investiga *una técnica visionaria en el cristianismo*; algunas preguntas van desde la cristiandad en general, ¿qué busca el Cristianismo, la resurrección del Rostro, o del *Cuerpo* mismo?, ¿en la *eucaristía* no va el *cuerpo mismo de Cristo*, esto es una intensidad más que una expresión?, otra se centra en el *cuerpo místico* de Cristo, ¿no muestra Michel de Certeau que el cristianismo busca un *cuerpo místico* por construir y no un rostro?, finalmente interroga a la propia técnica visionaria ¿Qué produce la visión en Juliana de Norwich, *rostro* o un *cuerpo sin órganos*? Deleuze y Guattari enuncian de la siguiente manera:

El rostro no es universal. (...) El rostro es Cristo. (...). Jesucristo (...): inventa la rostrificación de todo el cuerpo y la transmite por todas partes (la Pasión de Juana de Arco, en primer plano). El rostro es, pues, una idea de una naturaleza muy particular, lo que no le impide haber adquirido y ejercido una función mucho más general.<sup>346</sup>

El rostro es una invención cristiana. Se está de acuerdo con esta afirmación de Deleuze y Guattari.

Los autores, sin embargo, verán en la *pintura* cristiana la única «manera» en que el cristianismo —digamos mejor *cierto* cristianismo— compone el rostro e intenta deshacerlo.

De una manera más libre, la pintura ha utilizado todos los recursos del Cristo-rostro. La máquina abstracta de rostridad, pared blanca-agujero negro, los ha utilizado en todos los sentidos para producir con el rostro de Cristo todas las unidades de rostro, pero también todas las variaciones de desviación. *De la Edad Media al Renacimiento, se produce una gran exaltación en la pintura a este respecto, algo así como una libertad desenfrenada*. Cristo no sólo preside la rostrificación de todo el cuerpo (propio cuerpo), (...) sino que compone todos los rostros elementales, y utiliza todas las variaciones: Cristo contorsionista. Cristo manierista homosexual. Cristo negro, o cuando menos Virgen negra fuera de la pared. *A través del código católico, el lienzo se puebla de las mayores locuras.*<sup>347</sup>



<sup>345</sup> Cf. D&G, *Mil mesetas*, 186-187

<sup>346</sup> D&G, *Mil mesetas*, 181-182

<sup>347</sup> D&G, *Mil mesetas*, 183. Los énfasis son míos.

Deleuze y Guattari no verán en la *mística* cristiana una desarticulación del rostro, quizá porque no encuentran la relación entre el *texto* visionario y *la pintura*. Es necesario, por ello, hacer que en el texto deleuziano *resuene* un espíritu visionario, pues comparte planteamientos en común que enriquecen tanto el estudio de la mística como el deleuziano. Pero, Deleuze y Guattari, tienen una intuición que encamina la *técnica de la visión* que es posible únicamente con la articulación del acontecimiento visionario y el acontecimiento pictórico; ésta intuición cita un retablo de Giotto,<sup>348</sup> *Estigmatización de san Francisco*:

Cristo Crucificado, devenido máquina cometa, envía mediante rayos estigmas a San Francisco; los estigmas efectúan la rostrificación del cuerpo del santo, a imagen del de Cristo; pero también los rayos que aportan los estigmas al santo son los hilos mediante los cuales éste mueve el cometa divino. *Bajo el signo de la cruz se ha logrado pulverizar el rostro en todos los sentidos, y los procesos de rostrificación.*<sup>349</sup>

Según Deleuze y Guattari, Giotto logró en este retablo *deshacer* el rostro de Cristo. ¿Qué implica deshacer el rostro? Deshacer el rostro implica toda una política. Es decir, si el rostro es ya una política, que tiene sus usos propios y las maneras específicas en que *agencia* el poder, también deshacerlo es una forma particular de agenciar. Son cautelosos Deleuze y Guattari, afirman que deshacer el rostro no es cosa fácil, *se puede caer en la locura.*<sup>350</sup> Por ello,

Lo importante es salir de él [del rostro], no en arte, es decir, en espíritu, sino en vida, en vida real. *No me privéis de la fuerza de amar.* (...) Muchos lo han intentado desde Cristo, empezando por el mismo Cristo.<sup>351</sup>

Deleuze, en sus escritos sobre el pintor Francis Bacon, menciona su tesis fundamental sobre la pintura cristiana. Ésta radica en que el hecho pictórico del cristianismo no puede *representar* la imagen divina.<sup>352</sup> No obstante, es evidente que el cristianismo ha *pintado* y esculpido la «Figura de Dios». La figura escapa a la representación, se instala en un aspecto *figural*, lo que hace el cristianismo es «torcer» el Cristo, alargar o ensanchar las

---

<sup>348</sup> Pintor del *trecento*, es casi contemporáneo de Juliana de Norwich. Giotto di Bondone nació en 1267 y murió en Florencia en 1337.

<sup>349</sup> D&G, *Mil mesetas*, 183. El énfasis es mío. Deleuze volverá a utilizar el ejemplo de Giotto en el libro *Lógica de la sensación*, 21. Dice: El Cristo de Giotto, transformado en cometa en el cielo, verdadero avión, que envía los estigmas a San Francisco mientras que las líneas plumeadas del camino recorrido por esos estigmas son como marcas libres detrás de las cuales el santo maneja los hilos del avión cometa.

<sup>350</sup> D&G, *Mil mesetas*, 191

<sup>351</sup> D&G, *Mil mesetas*, 191

<sup>352</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*. Ver la cita textual que remite la nota 18 del segundo capítulo de esta investigación.



imágenes (también estrecharlas, aplastarlas), intensificar el dolor, jugar con las luces y los colores. La *figura* antes que plantear una «positividad» de la divinidad esboza el silencio propio y la ausencia misma de un *cuerpo perdido*. La pintura y la escritura visionaria (ambas parten de una misma tecnología de la visión) son un *apofatismo pictórico*<sup>353</sup> o «visual», puesto que no representan la imagen de Dios, sino un aspecto *figural* o accidental del acontecimiento de Cristo.

Según Deleuze el sentimiento religioso que recorre la pintura cristiana no sustenta la figuración: *al contrario, hacía posible una liberación de las Figuras, un surgimiento de las Figuras fuera de toda figuración.*<sup>354</sup> Las figuras divinas liberadas de la representación-figuración «crean» lo figural: *Las Figuras se enderezan o se doblan, o se contorsionan, liberadas de toda figuración.*<sup>355</sup> Esta forma de *agenciar* la Figura, tiene una historia y un contexto. La ausencia de representación de Cristo apela a un Cuerpo sin Órganos cristiano, por eso es importante explorar ¿cómo deshace el rostro el cristianismo *de otro modo que en pintura?* Este *de otro modo que* supone, sin embargo, lo figural, una técnica de observación, una manera de ver posibilitada en el escrito visionario. Antes de pasar a responder esa pregunta desde Juliana de Norwich, se debe mencionar la diferencia, según G. Deleuze, entre el cuerpo y el rostro. El primero es figura y no estructura: *A la inversa, la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y ni siquiera tiene rostro. Tiene cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo.*<sup>356</sup> Por ello, «el apofatismo pictórico» busca *deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro.*<sup>357</sup>

---

<sup>353</sup> Deleuze le llama «ateísmo pictórico» al sentimiento religioso que atraviesa la pintura cristiana. Pienso que el término que usa Deleuze no es atinado; no hay un ateísmo si no una puesta figural de lo divino; la pintura se presenta como apofática «no puede representar» lo esencial de Dios, ya sea su rostro u otras notas constitutivas de la divinidad, lo que pinta es la *figura*.

<sup>354</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 21

<sup>355</sup> *Ibíd.*, 20

<sup>356</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 29

<sup>357</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 29. El vitral que ilustra este párrafo manifiesta a un Cristo devenido flor; es una manifestación *figural* del Cristo. El vitral data del siglo XV hecho en Norwich. Ver: <http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=522>

El problema filosófico de la visión para Deleuze se da en el entrecruzamiento del arte y la religión. El punto de arranque de este problema es el origen egipcio de la pintura occidental. Según Deleuze, los egipcios ponían la forma al servicio de la esencia, el Triángulo como gran figura arquetípica. De ahí, el problema del Cristianismo ¿cómo se puede representar la esencia ante un *rostro perdido*, ante un *cuerpo ausente*, que por sí mismo ya no es esencia sino accidente? La pintura cristiana, y más que la pintura misma, las tecnologías de la visión que atraviesan a la pintura y a la escritura cristiano-visionaria en esta unidad de la *letra y la imagen* responderán ante la *falta* de la esencia con el *acontecimiento*. Por ello, si se quiere definir la pintura occidental:

se puede tomar un primer punto de referencia con el cristianismo. Porque el cristianismo ha hecho que la forma, o más bien la Figura, experimente una deformación fundamental. *En la medida en que Dios se encarnaba, era crucificado, descendía, subía al cielo... etc., la forma o la Figura no estaban ya exactamente relacionadas con la esencia, sino con su contrario por principio, con el acontecimiento, e incluso con el cambio, con el accidente.* Hay en el cristianismo un germen de ateísmo tranquilo que va a alimentar la pintura; el pintor puede fácilmente ser indiferente con el motivo religioso que está encargado de representar. (...) Y todo eso puede ser puesto sobre el propio Cristo o su proximidad: he ahí el Cristo situado e incluso reemplazado por los accidentes. (...) Y es porque Egipto había puesto la forma al servicio de la esencia, por lo que la pintura occidental ha podido hacer esta conversión (...).<sup>358</sup>

Egipto, siguiendo con la analogía «teológica», es un catafática *pictórica*, afirmativa, visualiza la esencia misma: el arquetipo-triángulo; la pirámide como figura esencial. En cambio, el cristianismo ante la ausencia de la esencia, ante la *pérdida* del arquetipo (cuerpo divino) se inclina por lo *figural*, un apofatismo pictórico. Esta conversión es la que posibilita una *economía de la observación*, nada permanecerá inmóvil, la esencia se convierte en acontecimiento (se «crean» perspectivas, tipos distintos de ver, de interpretar): ¿qué usos tendrá la Figura divina con el accidente, es decir, con la ausencia del «cuerpo» de Cristo?, ¿bajo qué formas se agenciará la visión el hecho pictórico y visionario de «ver» lo *inefable*?, ¿qué línea de fuga se «inventa» a raíz de la *ausencia* del arquetipo?...

Frente a la *idea* que pretende ver una mera «representación» es decir, el rostro de Cristo. La Edad Media, muestra, en el otro extremo, una economía de la visión que *produce* lo figural en Cristo; y esta forma o figura deja de ser el rostro para desterritorializarse en el Cuerpo sin Órganos. Es un cuerpo que integra la intensidad dolorífica, que plantea la

---

<sup>358</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, 127

Pasión y la Gloria, así como un devenir-color. Juliana de Norwich a partir de la escritura, muestra que la tesis de Deleuze queda corta, pues no es únicamente en la pintura, sino en las técnicas de observación (que engloban, al menos, tanto la técnica pictórica, como la técnica visionaria) donde se produce un CsO cristiano. La «educación cristiana» de la pintura, como le llama Deleuze, es más bien un aspecto de un agenciamiento tecnológico de la visión; el otro aspecto de esta tecnología es la experiencia visionaria. Por tanto, no es una «educación de la pintura» más bien es toda una educación y *reformación* de la vista, de la observación; una política del *ver*.

Juliana se instala entre dos políticas. Una de ellas desterritorializa el cuerpo para devenir en Rostro; la otra *reteritorializa* el Rostro en un Cuerpo sin Órganos. Juliana *deshace* el rostro para construir un Cuerpo sin órganos. Juliana de Norwich utiliza el *Rostro de Cristo*, para *deshacerlo* para montar el Cuerpo *oculto*, el Cuerpo sin Órganos ¿Cómo logra Juliana *deshacer* el rostro de Cristo para *construir* un Cuerpo sin Órganos?

*El problema de la visión corporal: Segunda parte, el uso colorista de Cristo en las visiones corporales de Juliana de Norwich, ¿cómo deshacer el rostro de Cristo?*

El sacerdote sostiene una cruz frente al rostro de Juliana de Norwich. Ella fija su mirada en dicho crucifijo y desata una visión *corporal*<sup>359</sup> sobre la Pasión de Cristo. A través de esta visión, Juliana va perdiendo el rostro de Cristo, para presenciar el cuerpo *ausente*, «oculto», detrás del rostro. Este *devenir* que deshace el rostro, que lo desterritorializa para transformarlo en cuerpo sin órganos se manifiesta en el *color*.

---

<sup>359</sup> Es fundamental mencionar las modalidades de la visión en Juliana. La visionaria supone tres modos: visión corporal, visión formada por palabras en el entendimiento y visión apofática. La primera de estas visiones implica una técnica de la observación que se ancla en lo pictórico, en lo material, en lo figural. El segundo modo de visión, el cual ha sido más glosado por los estudios en Juliana, es de carácter narrativo, representativo, por tanto, se contrapone al primer modo de visión, sin embargo, esta contraposición no es contradictoria, sino complementaria, Juliana complementa con las «palabras formadas en su entendimiento» aquello que su cuerpo *vio*, de este tipo de visión surge la visión de la Virgen y del Ejemplo del Señor y el siervo. Finalmente, la visión apofática, es otro modo del uso de la visión; en este tipo de visión la imagen deviene en abstracta, resulta inexplicable el rostro de Cristo queda «oculto» por completo, es extraña este tipo de visión, Juliana afirma que no puede contar más que en parte este tipo de visión.

El color es fundamental para Juliana de Norwich; la sección octava<sup>360</sup> del ST comienza diciendo lo siguiente:

Vi, con visión corporal, el rostro del crucifijo que se encontraba frente a mí, y continué viendo parte de la Pasión de Cristo. (...) A veces su color cambiaba, y su santo rostro estuvo cubierto, durante un tiempo con sangre seca. Esto lo vi corporalmente de forma dolorosa y oscura, y desee más luz corporal para verlo más claramente. Y fue respondido en mi razón que si Dios deseara que viera más, me lo mostraría, pero no necesitaría otra luz sino Cristo mismo.<sup>361</sup>

El rostro de Cristo deviene en color. El lienzo que es Cristo se cubre de colores, texturas, relieves y luz. El rostro *cubierto* de color; la sangre seca lo *envuelve*, pero acentúa el cuerpo. *La visión* de Juliana no es *figurativa*, sino *figural*. Lo *figural*, por su parte

Tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente *figural*, por extracción y aislamiento. Si el pintor [en nuestro caso, la anacoreta de Norwich] tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será pues, para oponer lo «*figural*» a lo figurativo. Aislar la figura será la primera condición. Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. (...) [L]iberar la figura, atenerse al hecho.<sup>362</sup>

Juliana rompe con lo figurativo, paradójicamente, desde la escritura, ¿cómo escapar de lo figurativo, de la representación, de la narración desde la escritura?, ¿qué resonancias trae lo *figural* en Juliana, con lo *figural* en Deleuze?, el autor francés no analiza los escritos místicos y visionarios; no obstante, se puede aplicar lo *figural* al texto visionario cuando éste no representa nada, sino que busca por medio de la visión, los colores, las luces y las intensidades *corporales*. Por esta razón, la interpretación que se realiza en esta investigación sobre las *técnicas de la observación* afirma que las visionarias hacen *uso* de una economía visual ligada intrínsecamente a la pintura.

Juliana logra «presentar» lo *figural* en el color, en el devenir-color de Cristo. Para ello, aplica una técnica de la visión a la escritura; es pues un *uso* de la visión facilitado por el contexto en que Juliana tuvo su revelación. El color afirmará un *uso* de la visión. La mitad del rostro de Cristo se cubre de sangre seca *hasta quedar completamente cubierta por ella* y posteriormente, una vez que la otra parte del rostro se comenzaba a cubrir de

---

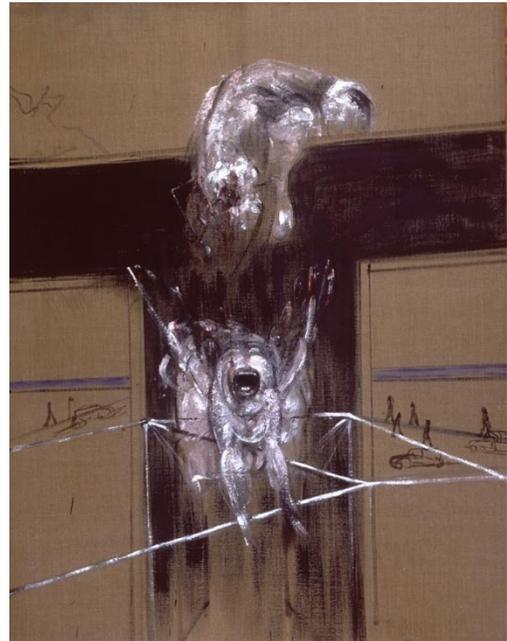
<sup>360</sup> Watson y Jenkins del texto que sigue lo utilizan como inicio de la sección octava, pero Colledge y Walsh mantienen el párrafo como el último del capítulo séptimo.

<sup>361</sup> ST, 8. La traducción es mía, el original dice: I sawe with bodely sight the face of the crucifixe that hange before me, in whilke I behelde continuely a party of his passion (...) and ofte changinge of coloure, and alle his blissede face a time closede in dry blode. This I sawe bodilye and hevelye and derkelye, and I desired mare bodelye light to hafe sene more clerelye. And I was answerde in my resone that if God walde shewe me mare he schulde, botte me neded na light botte him.

<sup>362</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, 14

sangre, *la sangre desaparecía del otro lado igual que había aparecido*.<sup>363</sup> La sangre es un uso del color que «deshace» al rostro, para Juliana [*the torments are seen as changes of color on Jesus' face*].<sup>364</sup> Estos tormentos crean lo figural, des-figuran el rostro, éste deviene en cabeza, el *uso* dolorífico –tormentoso— del color produce un Cuerpo sin Órganos. *La teoría del color*, en la pasión de Cristo, para Juliana deviene en cuatro tonos: un rojo hermoso y *vivo*, que se pierde en tanto el rostro se convierte en *cabeza*; un color pálido cercano a la muerte; un color azul cada vez más muerto que finalizó, finalmente, en un tono pardo, seco, sin vida.<sup>365</sup>

Cristo me mostró parte de su pasión, cercana ya a su muerte. Vi su dulce rostro como si estuviera seco y sin sangre, con la palidez del moribundo; (...) la palidez se volvió azul, y luego el azul se volvió pardo, cuando la muerte se iba apoderando de su carne. Su pasión se me aparecía más vívidamente en su rostro bendito, y especialmente en sus labios. Y vi que éstos iban tomando esos cuatro colores (...). Era doloroso ver ese cambio, ese ir muriendo, y su nariz, consumida y completamente seca, ante mis ojos. El dulce cuerpo se volvía azul y negro, completamente alterado y transformado respecto de su belleza natural, con su tez vívida y fresca convertida en la imagen marchita de la muerte. Pues cuando nuestro salvador murió en la cruz, había viento seco y penetrante, según vi. (...) Se secó desde el interior por la angustia y la ausencia de sangre [es decir del color rojo], y desde el exterior por el viento y el frío, concentrados en el dulce cuerpo de Cristo; (...) todo ello secó la carne de Cristo. (...) Entonces vi secarse ante mis ojos aquella dulce carne, una parte tras otra, con un dolor inaudito. Mientas quedaba algún fluido vital en su carne, Cristo continuó sufriendo. Su largo tormento me impresionó de tal forma que me parecía como si hubiera estado agonizante durante una semana (...). Y cuando digo que me parecía como si hubiera estado siete días muerto quiero decir, como ya he explicado, que su dulce cuerpo estaba tan descolorido, tan seco, tan consumido, tan cadavérico, tan digno de compasión, que podía haber estado muerto desde hacía una semana, aunque continuara muriendo. Y me pareció, que el dolor más grande, el último dolor de su Pasión, fue cuando su carne se secaba.<sup>366</sup>



Esta imagen *muerta* (la de Juliana y la de Bacon) presenta una viveza háptica. Esta imagen de la muerte, recuerda a las letras plasmadas por M. Bajtín, para quien la muerte,

<sup>363</sup> Juliana de Norwich, LT, segunda revelación, ch. 10

<sup>364</sup> Julian of Norwich, *A vision showed to a Devout woman*, 76 (comentario de Watson y Jenkins)

<sup>365</sup> Es interesante leer el siguiente pasaje de Juliana de Norwich teniendo en cuenta la pintura de Francis Bacon «Fragment of a crucifixion» los colores que *pinta* Bacon en su cuadro son, justamente, los indicados por Juliana de Norwich, desconozco si Bacon tuvo alguna relación con las *Revelaciones* de Juliana, sin embargo el parecido es asombroso.

<sup>366</sup> Julian of Norwich, LT, Rev. 8, Ch. 16

en la Edad Media, implicaba un cuerpo muerto que se revitalizaba en uno joven, una especie de *eterno retorno*:

La imagen de la muerte, al fijar el cuerpo agonizante, individual, engloba al mismo tiempo una pequeña parte de otro cuerpo naciente, joven, que incluso si no es mostrado y designado de manera especial, está incluido *implícitamente* en la imagen de la muerte. Allí donde hay muerte, hay también nacimiento, alternancia, renovación.<sup>367</sup>

En Juliana, la imagen de la pasión remite posteriormente, a la imagen del cuerpo glorioso, luminoso<sup>368</sup> y, también, a la maternidad de Cristo:

«Todo acabará bien, y tú misma lo verás, todas las cosas acabarán bien». Entonces la dicha de nuestra maternidad en Cristo comenzara de nuevo en las alegrías de nuestro Padre, Dios, nuevo comienzo que durará y recomenzará nuevamente sin fin.<sup>369</sup>

A partir de la luz, Juliana resuelve el problema de la renovación del cuerpo, del ciclo muerte-vida. Sin embargo, esta resolución por medio de la luz es ¿háptica u óptica? La anacoreta resuelve el problema de la luz (luz que entra en sus ojos para poder ver) por medio del color; podemos decir con Deleuze que los *luministas alcanzan el color, pero lo alcanzan por intermedio de la luz, y que los coloristas obviamente alcanzan la luz, pero la alcanzan por intermedio del color y por el color*.<sup>370</sup> De igual manera que los pintores coloristas, Juliana llega a la luz por el espacio háptico del color.

Existe otro sentido en el color de la sangre; según J. Hamburger se puede interpretar la *sangre seca* del Rostro de Cristo en Juliana como una manifestación de las dos naturalezas de Cristo: la divina y la humana. Hamburger pone énfasis en cómo ambas naturalezas de Cristo tienen los atributos de la otra; los atributos humanos, como es la sensibilidad, la pasión, también pertenecen a lo divino, así como la gloria, el amor, pertenecen a lo humano:



<sup>367</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 369

<sup>368</sup> En la historia de la pintura se pueden observar dos grandes *estilos*, uno de ellos «pinta» colores, es decir, colorea, es colorista... el otro estilo «pinta» luces, *ilumina*, es luminista. Dos casos paradigmáticos: Van Gogh como el gran colorista, Rembrandt –o Vermeer, siempre Vermeer— como el gran iluminista. Cf. Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 217-236

<sup>369</sup> Juliana de Norwich, LT, ch. 63

<sup>370</sup> Gilles Deleuze, *Pintura*, 238

Julian's vision takes as its object a crucifix held before her by a priest. *But it is the face of Jesus that fascinates her.* The showing relates how Julian "looked with bodily vision into the face of the crucifix which hung before me, in which I saw a part of Christ's Passion [...] (...) *What most intrigues her, however, are the frequent changes of color, a theme that recurs in her other visions.* (...) Julian's vision refers, not only to the two natures of Christ, human and divine, but also to their complete interpenetration and co-existence in his mortal as well as his resurrected body. The face of Christ is not simply made up of two halves, just as he is not simply a combination of the human and divine. Each half fully possesses all the attributes of the other.<sup>371</sup>

Si bien se está de acuerdo en esta interpretación teológica de las visiones de Juliana de Norwich; Hamburger confunde la *visión corporal* con la *visión del entendimiento*. La visión corporal, por sí misma no puede «representar» un sentido teológico, únicamente en la visión del entendimiento es que Juliana dará un *significado* teológico a estas visiones.<sup>372</sup> ¿Qué es la visión corporal en contraposición de la espiritual? La visión corporal es una producción económica de la luz por el color, es textura, es tacto, tiene un uso meditativo; este tipo de visión no interpreta nada, sólo presenta el hecho pictórico, es una técnica háptica de la visión. La visión del entendimiento, a diferencia de la corporal, *interpreta* los datos hápticos deviniendo en una técnica óptica de la visión, una técnica que nombra y crea un sentido narrativo, por tanto es un uso de la técnica de la observación. Juliana mezcla dos códigos visuales; pero éstos no deben confundirse: cuando Juliana expone los *hechos* pictóricos únicamente pertenecen a un régimen *háptico*, cuando en cambio, interpreta y se distancia de su experiencia visionaria «crea» un régimen *óptico*.

¿Qué manifiestan las visiones corporales de otra manera que el sentido teológico? en otras palabras, ¿qué uso económico da Juliana al color? Juliana, al retratar con palabras el semblante de Cristo, oculta el rostro divino para *generar* el Cuerpo sin Órganos. Como se ha mostrado en el capítulo anterior, el CsO medieval es un *cuerpo ausente*. Y este cuerpo ausente tiene un uso en Juliana a partir de lo *figural*, a partir del color. La anacoreta de Norwich usa la técnica visionaria para generar una economía de la figura de Cristo. La visionaria dobla el cuerpo, lo contorsiona, hace que ocupe toda una habitación, deviene en sangre:

---

<sup>371</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary*, 365. Los énfasis son míos.

<sup>372</sup> Cf. Grace Jantzen, *Julian of Norwich*, 75 interpreta que en los pasajes del color y la sangre en las visiones de Juliana son:

Series of remarkably vivid visual and auditory phenomena in which, with her eyes fixed *in extremis* on the crucifix, she has both «corporeal» vision of the suffering and dying Christ, and «spiritual sight» and understanding of the teaching which he conveyed to her.

Y después de esto como lo observé, vi el cuerpo ensangrentado, la sangre caliente fluía de forma libre y viva, *así como había visto la cabeza sangrar*. Y esto lo vi en los surcos hechos por la flagelación. Y corría, la sangre, tan plena para mi visión que pensé, si esto hubiera ocurrido en este cuarto, la cama y todo aquello que estuviera próximo se hubiera empapado de sangre.<sup>373</sup>

De esta cita es importante leer que Juliana habla de la *cabeza (hede)* de Cristo más que de su *rostro*.<sup>374</sup> Si bien es cierto, como afirma Hamburger, que Juliana se apasiona (*fascinates*) con el rostro de Cristo; esta fascinación *estética* tiene que ver con un devenir *cuerpo sin órganos que deshace el rostro*. El Cristo de Juliana ya no es más un rostro; es un cuerpo materializado por intensidades de dolor, de temperatura (la sangre caliente, que enfría, que seca), de viscosidad (la sangre que empapa) esto constituye un agenciamiento maquínico de cuerpos a partir de lo figural.

¿De qué forma Juliana *presenta* el cuerpo ausente de Cristo? La visionaria hace *presente*, a través de un *uso* del color, el «cuerpo ausente» de Cristo; es por su visión que el cuerpo ausente, del cual sólo tenemos su figura se hace presente por medio del hecho visual. El uso específico del ojo de una mujer que ha enfermado y que a través de la enfermedad ha detonado la visión deshace el rostro. David Freedberg observa una unidad entre la técnica meditativa de las visionarias y la técnica de los pintores:

Referring to meditation as ‘visualization’ or meditation on recollected images, Freedberg comments: ‘He who meditates must depict mental scenes as the painter depicts real ones [. . .] The meditator imitates Christ (for example) just as the painter does his model; and he does so precisely because Christ is made man like ourselves.’<sup>375</sup>

Así se puede hablar de una técnica común de visualización entre la experiencia visionaria y la experiencia pictórica. Juliana *presenta* el color en Cristo, en lugar de representarse un Cristo (¿es siquiera posible representarlo?) que siempre permanece ausente (puesto que no se tiene una imagen figurativa de Cristo), presenta su figura: fuerzas, dolores, intensidades, gestos, texturas, pigmentos, colores que vivifican la figura de un *cuerpo*

---

<sup>373</sup> Juliana de Norwich, ST, 8. El énfasis y la traducción es mía; el original: And after this I sawe, behaldande, the bodye plenteouslye bledande, hate and freshlye and lifelye, right as I sawe before in the *hede*. And this was shewed<sup>o</sup> me in the semes of scourginge. And this ranne so plenteouslye to my sight that methought, if it hadde bene so in kinde for that time, it shulde hafe made the bedde alle on blode, and hafe passede on aboute. Por la dificultad de algunos pasajes, la traducción la hago tomando en cuenta la traducción al inglés actual de Walsh y Colledge.

<sup>374</sup> Surgen dos hipótesis, o en la época de Juliana el rostro y la cabeza se confundían como la misma cosa y, entonces, Deleuze equivoca por completo la «fecha» del agenciamiento del rostro; o bien, Juliana está hablando de la cabeza *en lugar del* rostro. Pienso que la segunda hipótesis es más factible porque Juliana ve una cabeza «tan» llena de sangre que no se puede apreciar más su rostro; el rostro entonces queda oculto y sale a la luz el Cuerpo sin Órganos, este cuerpo ausente que normalmente, está escondido en el rostro.

<sup>375</sup> Kevin Magill, *Julian of Norwich. Mystic or visionary?*, 118 Sobre la referencia a Freedberg ver la nota 103 Del capítulo IV del libro en esta nota referido.

*ausente* producido por un *exceso* de deseo... Por tanto, Juliana desterritorializa el *rostro* de Cristo, lo *deshace* para reterritorializarlo en la intensidad del color. En resonancia con Deleuze se puede citar que:

¿Cómo refleja la carne? Para un colorista es el problema de los problemas. ¿Por qué? Porque arriesgan, rozan a cada instante el peligro supremo: hacer color terroso. (...) La pintura occidental [y también algún tipo de mística visionaria] ha estado penetrada por esta tarea: ¿cómo salir de lo terroso? Y sin duda, ha sido preciso recomenzar cada vez la misma tentativa.<sup>376</sup>

Juliana, por su parte, siente este problema *estético* al recordar el velo de Verónica:

Eso me hizo pensar en el velo santo de Verónica, en Roma, que él imprimió con su rostro ensangrentado, durante su cruel pasión, cuando iba voluntariamente a la muerte; su rostro afligido y consumido cambió a menudo de color, pasando del pardo al negro. *Muchos se preguntan cómo pudo imprimirse esa imagen de su rostro bendito*, que es el más bello del cielo, la flor de la tierra y el fruto del útero de la virgen. ¿Cómo puede estar esa imagen *tan descolorida* y tan lejos de la belleza?<sup>377</sup>

Pero del cuerpo ausente de vida, se produce un cuerpo sin órganos, jubiloso:

En aquel momento vi un cuerpo tendido en la tierra; parecía pesado y espantoso, sin forma ni figura, como si fuera un abismo devorador de lodo hediondo; y, de repente de ese cuerpo surgió la más bella criatura, un niño pequeño, con forma y figura, ágil y vivo y más blanco que una azucena, que rápidamente se elevó al cielo.<sup>378</sup>

La anacoreta de la capilla de *Saint Julian* sale, de este modo, del color terroso.

Juliana de Norwich es una visionaria que logró plasmar por medio de la palabra la viveza del *color* presente en la iconografía medieval. La visión corporal de Juliana sustenta una devoción sobre los materiales que componen el arte de la piedad afectiva. Así las imágenes, como las palabras de Juliana, son pintorescas en el sentido de intensificar la experiencia por medio del color. El aspecto *estético* de las visiones de Juliana de Norwich no entra en contradicción con en el sentido *más* teológico presente; por ejemplo, en la visión del entendimiento. La visión corporal enfatiza la intensidad del dolor, de las facetas que construyen un cuerpo sin órganos, y por tanto, también como es que bajo un movimiento —o una constante transformación— la visionaria logró *deshacer* el rostro de Cristo para «colorear» el cuerpo siempre ausente y hacia el cual los místicos han intentado encontrar por sus medios propios. Juliana de Norwich *inventa* el cuerpo de Cristo, sin lugar a dudas, por medio del color. En este sentido, la visión corporal de

---

<sup>376</sup> Gilles Deleuze, *Pintura*, 228

<sup>377</sup> Juliana de Norwich, LT, Rev. 2, ch. 10. La traducción es de María Tabuyo, únicamente agrego los signos de interrogación que me parecen necesarios para enfatizar la consternación estética de Juliana de Norwich.

<sup>378</sup> Juliana de Norwich, LT, Rev. 15, ch. 64

Juliana se relaciona íntimamente con la «hoja de las cuatro verónicas» que manifiesta al vidente cuatro *cabezas* de Cristo transformadas en color.





## Conclusión

La técnica visionaria ya no existe. Ha dejado sus rastros en los escritos de las visionarias, en algunas imágenes, en la iconografía medieval, en aquello que la *historia del arte* denomina como «cultura visual». El tiempo se ha encargado de nublar o borrar esta tecnología de la visión. Sin embargo, moribunda, esta economía visual (es decir, este uso del ver) sigue expresando su poder, su creatividad, ¿dónde más si no en el arte, el ojo sigue siendo visionario y no objeto de una verificación?

¿Es el arte de la pintura el lugar dónde la *técnica visionaria* (lugar de los usos de ver lo *invisible*) aún tiene cabida? Los surrealistas quizá ven *lo invisible* o más bien los vasos comunicantes entre el sueño y el mundo despierto. En cambio, el arte figural de Francis Bacon, quien rompiendo con la figuración, para todos visibles (los rostros, siempre los rostros, hasta el detalle mínimo de una *naturaleza muerta*) reinventa la figuración, es decir, lo invisible (el cuerpo que se escapa,<sup>379</sup> que es su manera de entender el cuerpo ausente o cuerpo sin órganos). Bacon todavía posee el espíritu de aquella expresión visionaria que si bien tenía por objeto a Dios, hoy tiene por objeto la figura misma que no es sino otra manera de nombra lo divino, este cuerpo que se escapa, ausente, sin órganos.

La visión *divina* de Juliana de Norwich sustenta una *tecnología de la visión*. Las conclusiones a las que llega el presente trabajo trazan los vectores principales por los que cruza el problema del «ver» en Juliana de Norwich a partir de una aproximación anclada en la filosofía de Gilles Deleuze. ¿Qué es el agenciamiento *visionario* en Juliana? ¿Qué aspectos hacen del agenciamiento visionario un agenciamiento *productivo*? ¿Bajo qué economía el «ojo» les da un *uso* a las figuras divinas?

La visión de Juliana que esta tesis analizó, especialmente en el último capítulo, es lo que la autora medieval denominó como *visión corporal*. Esta clase de visión implica un descubrimiento del ojo cercano, de la *proximidad* fenomenológica, pero más aún

---

<sup>379</sup> Bacon pintará los cuerpos aplastados, contorsionados, pinta el movimiento, es decir lo invisible.

«deseante», imaginativa; Victoria Cirlot, le llama a este aspecto la zona intermedia. En Juliana no preexiste una visión corporal, ésta va creándose, gestionándose a partir de la una *producción* particular del ojo: El ojo «visionario»; el ojo que observa con detenimiento las sombras de lo invisible y construye la penumbra en un color *luminoso*.<sup>380</sup> En efecto, Juliana de Norwich tiene un entendimiento pictórico; los pintores que suelen asociarse con «ver» aquello que el ojo (no necesariamente la visión corporal es empírica) no puede ver; el caso del siglo XX con el surrealismo es paradigmático<sup>381</sup>, el recurso del «ojo imaginativo» del mundo de los sueños comprende, en alguna medida, aquello que Juliana *ve* con el ojo de su cuerpo. Si bien la escritora no plasmó su visión por el medio visual, hizo una *hermenéutica* de la visión por medio del texto, en él analizó el color, las formas y las texturas, *encuadró* la figura de Cristo en la pasión, vio el movimiento de lo invisible en el devenir figural de Cristo: El cuerpo *ausente*, el cuerpo sin órganos de Cristo.

El agenciamiento es una territorialidad que se va ensamblando; una piezas heterogéneas que generan la consistencia de un colectivo: escritos (las visiones de Juliana), imágenes (la gran iconografía de la piedad afectiva), arquitecturas (los *anchorholds*, o el convento –en el caso de las monjas), las enfermedades (la *black death*) y los conflictos políticos (la guerra de los cien años, la revuelta campesina), todo ello genera distintas tecnologías. Con el escrito visionario, el ojo aprehende una realidad (*aparentemente*) invisible, ¿cómo hubiese podido figurarse Juliana de Norwich la cabeza sobre el rostro de Cristo, si no fuera por medio de los cadáveres que transitaban por las calles de Norwich a lo largo de su vida, por oleadas?

Un agenciamiento no expresa tanto una geografía espacial, más bien, crea un uso del espacio, una economía. Por ejemplo, un agenciamiento de *confort* no se define más por ser un espacio específico «una casa» sino por la apropiación de cualquier espacio u objeto que deviene en *mi* casa: la biblioteca de la UNAM como casa de este escrito, el avión en

---

<sup>380</sup> Evidentemente, el color luminoso no es una tautología puesto que el color no es luz, como la luz no es color, el acto de crear la luz por el color, es la ilusión que nos presentan los coloristas de todos los tiempos, entre ellos Juliana de Norwich, quien en sus visiones plasmó por medio de la letra la potencia del color.

<sup>381</sup> Quizá por ser la producción visual más próxima a la que se pertenece; pero también es evidente en Van Gogh en el siglo XIX.

que se viaja, que se hace nuestro, o la manera en que bajo nuestras vestimentas conformamos el *confort*: un hogar es un agenciamiento de confort.

¿Qué traza Juliana de Norwich para construirse un territorio? Evidentemente, su agenciamiento no es de confort más bien es un agenciamiento de la «visión». En la piedad afectiva, pero sobre todo en Juliana, todo deviene visual: su cuerpo enfermo, el cuerpo ausente o cuerpo sin órganos de Cristo, la no-visión de la Santa Madre; la visión de la caída en el ejemplo del señor y el siervo: es un espacio *puro* visual. Sin embargo, este espacio *puro visual* no es precisamente *óptico*; Juliana mezcla los elementos heterogéneos a su alcance, ya sean cuerpos (su propio cuerpo, el crucifijo ante su rostro, el cuarto en que espera la muerte, el sacerdote, el niño, la madre, Cristo, el diablo...) como expresiones (los colores como adjetivos del rostro y la cabeza de Cristo, la risa ante el diablo, la seriedad de Cristo en todo momento, el devenir femenino de la herida en el costado de Jesús). Por ello, las preguntas que guiaron esta investigación siempre fueron: ¿cómo *ve* Juliana?, ¿bajo qué formas de deseo construye su visión?, ¿qué sentido tiene la visión en el mundo medieval afectivo?, ¿con qué tecnologías se construye un ojo visionario?

La visión, a partir de estas preguntas, fue generando un marco interpretativo que revela un entretrejimiento con la visión mística. El concepto de «agenciamiento» es una herramienta que ayuda en la comprensión del *acontecimiento visionario* desde aspectos productivos, tecnológicos, económicos, colectivos... sociales. El hecho religioso, bajo el cual el acontecimiento visionario funciona, no puede ser separado de los contextos en los que surge, de las formas de entender la vida, de las cosmovisiones particulares; por ello implica toda una política, es decir de los usos que crean las distintas prácticas humanas. Finalmente, la pregunta que se intenta clarificar en esta conclusión es: ¿cómo *produce* el ojo, el «ver» Juliana de Norwich? Dentro de esta cuestión subyace el problema de lo *molecular* y lo *molar*. La visión se produce en un espacio social y deseante; a lo largo de este proyecto se fue observando cómo se entremezclaba una producción social (las tecnologías que posibilitaron, por ejemplo, el devenir silencioso de la lectura) con una producción deseante (la viveza de las visiones, los espacio en que el deseo se producía,

etc.). Ante las producciones social y deseante, el aspecto molecular y molar genera un problema para la visión, es decir, ¿qué aspectos molares *permiten* o *frenan* la visión julianiana?, ¿cómo se *libera* Juliana de la política molar hacia una política de las partículas, molecular? Se tiene la figura imponente del sacerdote que como figura jerárquica y autoritaria sostiene el crucifijo: la figura del Padre, del falo. Pero la cruz que sostiene el sacerdote, este material cristiano que *es* el mismo Cristo detona el devenir molecular y deseante de la visión, *provoca* la visión, el éxtasis, lo femenino. De tal forma, un dispositivo de autoridad produce una manera de ver, una tecnología de la observación. Lo molar y lo molecular se embriagan de los mismos vinos.

### **Lo molecular y lo molar en torno al «ver» juliano**

Lo molar estratifica, lo molecular intensifica. Lo molar convierte la visión en una realidad inmóvil. Estratificada, cerrada, clausurada, organizada. La política molar cierra la posibilidad de ver, pues únicamente se *ve* lo visible, lo que todo ojo ve; la política molar *encierra*, clausura, castiga (la locura o la condena de la visión como demoníaca, los juicios: Juana de Arco ante la autoridad eclesiástica<sup>382</sup>). Pero en las grietas de la pared molar aparecen aspectos moleculares. La visión es posible por una política de la apertura por una política molecular: El reclusorio lugar de encierro, de muerte al mundo, no es sino el espacio manifiesto de lo *otro*, de una *soledad sonora*<sup>383</sup> o una apertura hacia el cuerpo que está perdido ¿Dónde encontrar un cuerpo ausente, que se escapa? Lo molecular, también es el cuerpo que enferma, clausura la visión *clara* y detona la visión *imaginativa*. Únicamente des-clarificada la visión puede retomar una tecnología del ver; la visión se «libera» de su sentido molar, ya no se ve únicamente con el *ojo*, se ve con todo el cuerpo y con el espíritu, más aún la visión se construye en relación a lo *oculto*, lo *ausente*, el cuerpo sin órganos. ¿Cómo se desterritorializa el cuerpo entero que está estratificado, postrado en una cama en un cuerpo liberado por medio de la visión?

---

<sup>382</sup> Es sin lugar a dudas, la película de la Pasión de Juana de Arco de Carl Dreyer la manifestación más viva de una política molar: Los rostros jerárquicos y eclesiásticos que juzgan el cuerpo de la visionaria francesa. El uso del primer plano en esta película, del detalle del rostro, es sin lugar a dudas el ejemplo más claro de una política molar.

<sup>383</sup> Cf. Juan de la Cruz, *Cántico*

La visión se crea en lo molecular, en los devenires intensivos que tras una obscuridad, tras la enfermedad manifiestan colores. Juliana «ve» porque su experiencia intensifica un campo visual, esta intensidad no es más una estratificación, es una liberación por el color:

aunque el mismo el mismo día que me fue revelado, cuando hubo pasado la visión, la negara como una miserable y dijera abiertamente que había sido un delirio. Entonces nuestro Señor Jesús, en su misericordia, no permitió que pereciera, sino que lo reveló todo nuevamente en mi alma (...) [Jesús le dijo a Juliana estas palabras]: «Sábelo bien ahora, no fue una alucinación lo que viste hoy», como si dijera: «Porque al desvanecerse, la perdiste y no supiste cómo conservarla ni fuiste capaz de hacerlo. Pero sabe reconocerla ahora, es decir, ahora que la ves».<sup>384</sup>

La visión es intensidad. Intensidad de color, de dolor, de gloria, de materiales, de enfermedad: la visión de Juliana será una intensificación que produce lo *invisible* y creará la *figura* del cuerpo de Cristo (la figura se *desvanece*, ¿cómo conservarla con el ver?). Mientras más «ve», más molecular es su experiencia, es decir, detallista: la política molecular es una producción en los *detalles*. Detalladamente, Juliana ve el cuerpo de Cristo, el cuerpo ausente se va transformando en *figural*. El rostro que *ve* Juliana es figural en tanto es una cabeza (que se desprende del rostro de Cristo, que ya no es más rostro).

Por ello, la visión de Juliana siempre está instalada en los dos niveles. El cuerpo orgánico que está enfermo, lo molar; y el cuerpo sin órganos que *ve*, lo molecular.

Por un lado, multiplicidades extensivas, divisibles, molares; unificables, totalizables, organizables; conscientes o pre-conscientes. Por otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro del umbral, o antes, o después.<sup>385</sup>

El cuerpo organizado, de nuevo, en la cama: Juliana habla de la parte baja del cuerpo y de la parte de arriba del mismo; siente cómo su cuerpo se va des-organizando en la muerte:

mi vista comenzó a nublarse. Todo a mi alrededor se oscureció, como si se hubiera hecho la noche, pero una luz caía sobre el crucifijo sin saber de dónde. Todo lo que estaba alrededor de la cruz era feo y me aterrizzaba, como si estuviera ocupado por una multitud de demonios.

¿Por qué muere primero la parte baja del cuerpo y después la parte alta, el rostro, los ojos?, ¿por qué una vez casi muerto el cuerpo entero, es desde el ojo que comienza la liberación, la intensidad? Pues *súbitamente, en aquel momento* [en que Juliana puso su mirada sobre el crucifijo] *todo mi dolor desapareció*.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> Juliana de Norwich, LT. Ch. 70

<sup>385</sup> D&G, *Mil mesetas*, 39

<sup>386</sup> Juliana de Norwich, LT. Ch. 3

Deleuze y Guattari dirán que toda vida pasa por producciones molares, que organizan, estratifican, condensan –y condenan— los cuerpos y las expresiones. Encasillan, cierran, distinguen lo falso de lo verdadero, lo imaginativo de lo racional (¿no es esta la vía de los filósofos y su principio de no-contradicción? Evidentemente, la visionaria prestará más caso a la producción imaginativa que a la racional):

Hay ahí, como en cada uno de nosotros, una línea de segmentaridad dura en la que todo parece medible y previsto, el principio y el fin de un segmento, el paso de un segmento al otro. Así está hecha nuestra vida: no sólo los grandes conjuntos molares (Estados, instituciones, clases), sino que las personas como elementos de un conjunto, los sentimientos como relaciones entre personas están segmentarizados, de una manera que no está hecha para perturbar, ni dispersas, sino, al contrario, para garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluso la identidad personal.<sup>387</sup>

Es el cuerpo condenado al *deber*, al orden, a la jerarquía. Pero ¿de dónde más si no es en la jerarquía y en el orden, en el deber y en la ley donde se puede producir posteriormente una desgarradura, una liberación, una caída hacia el subsuelo o vuelo hacia los más altos cielos hasta producir la visión de un Cristo *pictórico*?

Juliana para poder *ver* generará una producción molecular «liberada» de la organización del ojo –que no permite ver lo invisible, del ojo duro, que sólo ve los colores «normales», las luces «comunes». Juliana ya no ve colores estáticos, ve devenir-colores: La cabeza de Cristo que pasa por varias tonalidades, las luces que resplandece en su cuerpo glorioso... Juliana produce una visión molecular. Por ello, es importante preguntar ¿Qué se ha producido *por* el cuerpo de Juliana de Norwich? Evidentemente, como todos, se produce una línea de segmentaridad dura, molar, macropolítica. Su territorio es el Cristianismo, el claustro, la enfermedad que habita, su *espacio*; su desterritorialización, paradójicamente, es el propio Cristo pero puesto en visión: *Cristo es lo que le ha producido Juliana de Norwich*.

El agenciamiento místico-visionario de Juliana de Norwich, por tanto, pasa por distintas líneas: líneas molares que estratifican el cuerpo y expresiones jerárquicas, verticales, especialmente en la figura del sacerdote. Pero también libera los cuerpos y sus expresiones. ¿Qué puede el cuerpo de Juliana? Puede con una enfermedad que pesa sobre ella misma, lo desarticula, para que su cuerpo sea un campo de intensidades abierto a lo

---

<sup>387</sup> *Ibíd.*, 200

divino. Por otra parte, el cuerpo, *expresa* una visión pictórica de Cristo, su figura, su rostro devenido en cabeza. El lector de Juliana de Norwich se enfrenta en cada momento ante la problemática del cuerpo: ¿qué es un cuerpo?, ¿cómo se expresa el cuerpo?, ¿qué se dice del cuerpo?, y por supuesto, ¿cómo se *observan* los cuerpos? Sólo por el cuerpo es por donde pasa Cristo; la divinidad, lo sagrado, el Cristo toma una posición corporal. El sentimiento de lo sagrado es desatado por una enfermedad del cuerpo, no del espíritu. El cuerpo es espíritu, es vía de conocimiento de Dios. Únicamente la visión corporal puede producir una figura de Cristo, lo han hecho los pintores en Occidente y lo hicieron las visionarias, entre ellas, quizá la más importante, Juliana de Norwich.

Así bien, el Cristo que ha producido no es más el Cristo de la Ley, del rostro. Al contrario, Juliana desprende el rostro de la cabeza de Cristo por medio de los devenires color. Pero no sólo ello, el mensaje que da Juliana ya no es más el de una divinidad que ordena, sino el de una divinidad que libera; la experiencia de Juliana que se enciende ante el dolor corporal de una enfermedad mortal, va apagándose en un mensaje de fraternidad, de esperanza, de liberación. Primero ante la idea julianiana de que el pecado es *nada*, después, ante el mensaje divino, *todo acabará bien* y, finalmente, cuando la visión imaginativa está a punto de desvanecerse y recibe el último mensaje: una revelación de amor...<sup>388</sup>

\*\*\*

Con Juliana y Deleuze resonando uno en el otro, el autor de esta tesis se adentró al problema de la mística. ¿Qué tipo de experiencia desata en el sujeto la percepción de lo inefable?, ¿qué producción «crea» la visión?, ¿cómo se libera Juliana de Norwich para producir la visión?, ¿qué tipos de afectos cruza la experiencia? Las producciones del ver en la piedad afectiva medieval son materiales, su espíritu está anclado en las figuras, en las estatuas, en las pinturas y en los claustros. El color, la viveza y el enfrentamiento directo con lo sagrado es lo que genera la particularidad de la *visión* visionaria. De

---

<sup>388</sup> Cf. Juliana de Norwich, LT. Ch. 86

aquella visión que no se conforma con ver los objetos físicos; que se instala en un no-lugar, en el no-lugar de la producción deseante. La visión es el producto de un deseo, de un deseo ardiente de Dios, como Juliana siempre tuvo presente. Es el deseo que surge del cuerpo mismo y que se dirige al cuerpo ausente lo que logra revelar la *pérdida del cuerpo*. El cuerpo ausente de Cristo es la producción deseante de la visión corporal de Juliana de Norwich.

## Referencia de imágenes

- Página 9: Salvador Dalí, *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951). Museo Kelvingrove, Glasgow
- Página 10: Tintoretto, *La creación de los animales* (1551). Galería de la Academia de Venecia
- Página 60: Bona de Luxemburgo, fol. 331r, *La herida de Cristo* (Siglo XIV)
- Página 98-1: *Throne of Grace*, del *The Luttrell Psalter*, citado en Denise Baker *Julian of Norwich's showings: From vision to book*, Princeton University Press, New Jersey, 1994
- Página 98-2: Crucifixion, manuscript, Cambridge, 15th century. Para mayores referencias ver:  
<http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=280>
- Página 99: Ver Kathryn Kerby-Fulton y Denise L. Despres. *Iconography and the Professional Reader*, 307
- Página 101-1: Five wounds of Christ, manuscript, London, 15th century. Para mayores referencias ver:  
<http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=726>
- Página 102-2: Dreyer, *La pasión de Juana de Arco*, fotografía min. 31:04
- Página 105: Giotto, *Estigmatización de San Francisco* (1300), Museo Nacional del Louvre
- Página 107: Crucifixion, stained glass, Long Melford, Suffolk, 15th century. Ver:  
<http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=522>
- Página 111: Francis Bacon, *Fragment of a Crucifixion* (1950), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
- Página 112: St. Bernard embracing the cross, Cologne, Schnütgen Museum, Inv. – Nr. 340. Ver Jeffrey Hamburger, *The visual and the visionary*, pág. 139
- Página 116: Sheet of four Veronicas, Copenhagen, Det Kongelige Bibliothek, MS Thott 117,8°, fol. i verso.

## Bibliografía

BAJTÍN, Miajaíl,

*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 2003

BAKER, Denise N.

*Julian of Norwich's showings: From vision to book*, Princeton University Press, New Jersey, 1994

BATAILLE, Georges,

*Œuvres complètes VII*. Éditions Gallimard, Francia, 1976. Trad. Cast. *Teoría de la religión*, Ed. Taurus-Humanidades, Madrid 1998

*La historia del ojo*, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, 1995

BAUERSCHMIDT, Frederick Christian,

*Julian of Norwich and the Mystical body politic of Christ*, University of Notre Dame Press and London, Indiana, 1999

BECKWITH, Sarah,

*Christ's Body: Identity, culture and society in late medieval writings*, Routledge, New York, 1996

BERNARDO de Clairvaux,

On the Love of God, en Ray C. Petry (ed.), *Late Medieval mysticism*, The Westminster Press, Louisville, 2006

BESTEGUI, Miguel de,

*Immanence: Deleuze and Philosophy*, Edinburgh University Press, 2010

BRYDEN, Mary (ed.),

*Deleuze and Religion*, Routledge, NY, 2001

BUCHANAN, Ian,

*Deleuzianism: A metacommentary*, Edinburgh University Press, 2000

CARLSON, Marla,

*Performing bodies in pain*, Palgrave, NY, 2010

CERTEAU, Michel de,

*El lugar del otro*, Ed. Katz, Buenos Aires, 2007

*La fábula mística*, Universidad Iberoamericana-ITESO, Ciudad de México, 2010

CIRLOT, J.E.

*Dictionary of symbols*, Taylor & Francis e-Library, 2001

CIRLOT, Victoria,

*La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Ed. Siruela, Madrid, 2010

CIRLOT, Victoria y Blanca Garí,

*La mirada Interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*,

Ed. Siruela, Madrid, 2008

COLEBROOKE, Claire,

*Gilles Deleuze*, Routledge, NY, 2001

DeLanda, Manuel,

*A new philosophy of society*, Continuum, NY, 2006

DELEUZE, Gilles,

*Cours Vincennes* disponible en:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=11&groupe=Spinoza&langue=1>

*Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005

*El abecedario de Gilles Deleuze*, Entrevista con Claire Parnet, 1988-1989

*Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Buenos Aires, 2009

*La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984

*Le pli: Leibniz et le Baroque*, Les éditions de Minuit, Paris, 1988

*Logique du Sens*. Les éditions de Minuit, Paris, 1969. Trad. Cast. *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2011

*Pintura. El concepto de Diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007

*Spinoza et le problème de l'expression*, Les éditions de Minuit, Paris, 1968

*Spinoza: filosofía práctica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2009

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari,

*Capitalisme et Schizophrénie : L'AntiEdipe*, Les éditions de Minuit, Paris, 1972-1973. Trad. Inglés, *The anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota, 1983. Trad. Cast. *El anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Paidós, Buenos Aires, 2010

*Capitalisme et Schizophrénie II : Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980. Trad. Cast. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia II*, Pre-textos, Valencia, 2008

*Kafka, pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris, 1975

DUGLAS, Mary,

*Pureza y Peligro*. Siglo XXI editores, Madrid, 1973

ELIADE, Mircea,

*Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998

EVANS, Ruth y Lesley Johnson,

*Feminist readings in Middle English Literature*, Routledge, NY, 2005

GARCÍA VALDÉS, Olvido,

*Teresa de Jesús*, Omega, Barcelona, 2001

GROSZ, Elizabeth,

*Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Allen and Unwin, Australia, 1994

GUNN, Cate,

*Ancrene Wisse. From pastoral literature to vernacular spirituality*, University of Wales Press, 2008

HAMBURGER, Jeffrey F.,

*The visual and the visionary*, Ed. Zone Books, NY, 1998

HARDT, Michael,

*Gilles Deleuze. An apprenticeship in Philosophy*, Taylor & Francis e-Library, 2003

HOLLYWOOD, Amy,

*Sensible ecstasy*, The University of Chicago Press, 2002

HILTON, Rodney

*Bond Men made free*, Routledge, NY, 2003

HUIZINGA, Johan,

*The waning of the Middle Ages*, Penguin Books, London, 1987

JANTZEN, Grace,

*Julian of Norwich*, SPCK Press, Great Britain, 2011

Jones, E.A. (editor),

*The medieval mystical tradition in England: Papers read at Charney Manor, July 2004 [Exeter Symposium VII]*. D.S. Brewer, Cambridge, 2004

JULIAN Of Norwich,

*A book of Showings to the anchoress Julian of Norwich*, Edmund Colledge and James Walsh (Editores e introducción), Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1978

*A vision showed to a devout woman: The writings of Julian of Norwich*, Nicholas Watson and Jacqueline Jenkins (Editores), The Pennsylvania State University, 2006

Traducciones:

*Libro de Visiones y Revelaciones*, Trotta, Madrid, 2002

*Showings*, Paulist Press, New Jersey, 1978

LE BRETON, David,

*Antropología del dolor*, Seix Barral, Barcelona, 1999

LOUGHLIN, Gerard (Editor),

*Queer theology: rethinking the western body*. Blackwell Publishing, UK, 2007

MACAVOY, Liz Herbert.

*Authority and the female body in the writings of Julian of Norwich and Margery Kempe*. Cambridge University Press, 2004

MAGILL, Kevin,

*Julian of Norwich. Mystic or visionary?*, Routledge, NY, 2006

MILLER, Sarah Alison,

*Medieval Monstrosity and the Female body*, Routledge, NY, 2010

MOORE, R.I.,

*The formation of a persecuting society*. Ed. Blackwell, USA, 2007

PARR, Adrian (ed),

*The Deleuze dictionary*, Edinburgh University Press, 2005

PERNOUD, Régine,

*Para acabar con la Edad Media*, Jose J. de Olañeta, editor, Barcelona, 2010

SALIH, Sara and Denise N. Baker (Editoras),

*Julian of Norwich's legacy*. Ed. Palgrave Macmillan, NY, 2009

SAUVAGNARGUES, Anne,

*Deleuze. Del animal al arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006

SIBERTIN-BLANC, Guillame,

*Deleuze y el Antiedipo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2010

SIMONS, Walter,

*Cities of ladies: Beguine communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*,  
University of Pennsylvania Press, 2001

STIVALE, Charles J. (ed.),

*Gilles Deleuze. Key Concepts*, McGill-Queen's University Press, Canada, 2005

SUZUKI, D.T.

*Mysticism: Christian and Buddhist*, Routledge, NY, 2003

TERESA de Ávila,

*Obras Completas*, B.A.C., Madrid, 1962

VELASCO, Juan Martín,

*El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid, 2009

WALKER BYNUM, Caroline,

*Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Zone Books,  
NY, 2011

YÉBENES, Zenia,

*Travesías Nocturnas*. Anthropos-UAM Cuajimalpa, 2011