

Francis Bacon: La forma en el horror*

Por Marta TRABA

La primera impresión que da la obra de Bacon es de pavor y repugnancia.

El pavor sale de lo que no se dice expresamente en su pintura, sino que está metido adentro, en sus meandros, no se sabe dónde. La repugnancia nace ante los métodos empleados, las formas explicadas brutalmente, sin elementos amortiguadores. Entre la ambigüedad de los contenidos y la franqueza bárbara del lenguaje, la obra de Bacon desmantela al espectador; lo deja sin defensa, atónito.

Su obra inicial depende mucho de la atmósfera surrealista. Está hecha de acoplamientos insólitos, como exigía el surrealismo ortodoxo. Sitúa las cosas fuera de su ambiente natural, crea entre ellas relaciones tensas y extrañas; pero supera la simple mecánica surrealista y se diferencia de ella en que carece por completo de ingenuidad, de las ingenuas premeditaciones que desarrollaron los surrealistas. Ellos ilustraron las visiones incoherentes del subconsciente y se convirtieron en intérpretes de los sueños con una aplicación alegre. Todo era relativamente previsible después de haber dado rienda suelta a lo fantástico inmediato. Los sueños de Magritte, de Tanguy o del Chirico metafísico ilustraban con entusiasmo las experiencias de Freud y sus seguidores. Nada tiene que ver esto, por cierto, con el surrealismo inicial de Francis Bacon.

Su pintura surrealista es amarga y ambigua. No se complace en la extravagancia de las situaciones, sino que esa extravagancia parece impuesta desde afuera y aceptada por el pintor con repugnancia.

La Magdalena en el Jardín expresa por medios todavía pintorescos el morboso sentido de soledad y destierro que más tarde llegará a formular sin necesidad de esos recursos. Ya funciona muy nítidamente la acción retardada o acción viscosa posterior. No sólo los movimientos son alejados, como si correspondieran a un hemisferio de acciones perdidas, de puro sonambulismo, sino que se enredan y contradicen los unos con los otros. La carne incomoda a la carne. Se impiden mutuamente movimientos afortunados. Están condenadas a moverse sobre sí mismas, a superponerse sin aire, sin liberación posible.

Esto lleva a la sensación de asfixia tan punzante siempre en Bacon, de su primero al último cuadro. Los movimientos, al espesarse y contradecirse, adquieren esa condición viscosa a que aludí más arriba. Y el espacio alrededor siempre cerrado sobre las cosas pesa como si fuera líquido y no aire, lo cual impide toda respiración. El que respira se ahoga porque el espacio líquido lo invade.

Bacon es un hombre con un extraño poder; el poder de no decir. El poder de decir bellamente, inolvidablemente, ilumina toda la vida de las formas; a lo largo de los siglos alguien detentó ese poder y alcanzó a dar explicaciones claras del sentimiento o de la idea. Pero el poder de no decir es algo que tipifica nuestra época, algo terrible y angustioso que nivela todos los géneros creativos desde Ingmar Bergman hasta Bacon, pasando por los novelistas, los autores de teatro, todos los que consideran que la definición redonda de caracteres y situaciones es una mentira y un imposible, ante la cual hay que afrontar la verdad de las derrotas del hombre, de las órbitas abiertas y las acciones desconcertantes, sin propósito y sin remate.

No se trata tampoco del acto gratuito, sofisma de la generación de principios de siglo; sofisma paralelo al arte por el arte, a la poesía pura, al lettrismo o al *dadá*.

No. Las nuevas elipsis no consisten en eliminar voluntariamente el sentido del texto o de la imagen cinematográfica o la imagen pintada. Consisten en superponer a la imagen que está ahí, que tiene un significado preciso o a la frase que quiere decir tal o cual cosa, una especie de doble, de alma invisible, de

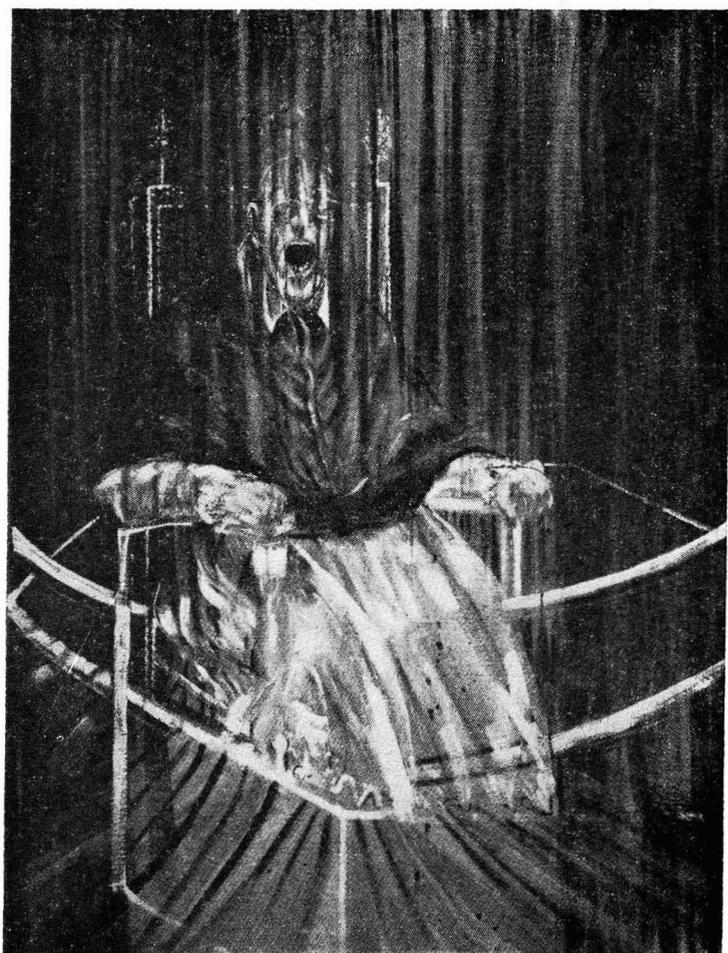
secreta potencia que la proyecta fuera de sí misma y la vuelve enorme.

Cuando Ingmar Bergman hace caminar a dos hombres por una playa, ahí está la playa y las dos personas y sus voces. En apariencia, eso es todo. Hasta que el espectador siente nítidamente, sin posible equívoco, que hay algo más omnipresente e invisible a la vez, que comienza a oprimirlo y excitarlo al mismo tiempo. Extrañamente. Todo resuena, lo que es y lo que no es. El significado real y escueto de las cosas se va sustituyendo por una atmósfera general. Al caducar los límites se gana terreno en ese ámbito vago que nos acerca lo más posible a la noción de misterio, es decir, al hombre.

Esto no se puede confundir con el simbolismo. El simbolismo proyectaba una situación cualquiera en la pantalla indirecta de las ideas generales. Los expresionistas de las dos primeras décadas del siglo fueron simbolistas a pesar suyo, por no haber logrado la atmósfera que debía suplantar el grito, las calaveras, las máscaras, las danzas frenéticas, los desequilibrios espasmódicos. Los simbolistas dicen las cosas con un idioma mediato. Bacon deja de decir la cosas.

Las dos obras de Bacon donde se empieza a experimentar ansiosamente el hecho de ver, oír y percibir más allá de lo puramente pintado, son *el Paisaje con figura* y *El perro*. No se puede afirmar siquiera que los cuadros han sido pintados, como más tarde se dirá de los retratos. Bacon arroja los temas sobre el cartón ocre oscuro, diseñándolos bárbaramente con colores desaprensivos (caso del hombre en el paisaje), o irritados (caso del perro). En ambos cuadros enormes las figuras están solas dentro de espacios de una completa sequedad formal, espacios-nada, sin concesiones a lo tranquilizador o agradable.

En el estudio del hombre en el paisaje, la figura está acuchillada, oculta a medias por las hierbas altas. No se trata



Francis Bacon: "Retrato del papa Inocencio X de Velázquez"

* Capítulo del libro *Los cuatro monstruos cardinales*, de próxima aparición en Biblioteca ERA.

de una figura *en* el paisaje, sino de una figura desalojada del paisaje, exactamente a la inversa de la relación tradicional entre figura y escenario, mantenida sin mella desde el Renacimiento hasta Renoir.

Aquel paisaje o ámbito que se preservó durante cinco siglos estaba hecho para recibir, contener y exaltar al hombre. El hombre lo poseyó olímpicamente. No se trata de una actitud del siglo xv italiano, porque lo mismo poseía la *Venus* de Boticelli que las mujeres subiendo por un sendero de flores de Renoir.

De pronto, en el paisaje de Bacon, nos damos cuenta que esto terminó y que la fraternidad del mundo alrededor del hombre ha caducado. El paisaje está contra el hombre, y no sólo lo desampara sino que lo hostiliza. Esa hostilidad incomprendible deja al hombre tan aterido y desnudo que dan ganas de llorar, de auxiliarlo de alguna manera. No se puede. Él está ahí, inmóvil y expuesto a ese desamparo, a esa vindicta que le viene de todas partes, hierbas, árboles, sol. Su desnudez no tiene dignidad. El cuerpo se aplasta contra sí mismo y de nuevo la carne siente su interna mortificación y se mira, lo cual es pavoroso. De nuevo la inacción: lo viscoso una vez más.

La forma de la soledad es todavía más inquietante en el paisaje con el perro. En este estudio se descubren con mayor nitidez los recursos formales de que hace uso Bacon para generar tan ulcerantes sensaciones. El perro está en la mitad de la gran tela, no *haciendo* nada sino hurgando, tocando, de acuerdo con la condición imprecisa de todo gesto en la pintura de Bacon. Detrás despliega Bacon un paisaje inmenso y en una lejanía horizontal, insólita, desliza velozmente carros último modelo apenas marcados por una palmera. Esa franja lejana, espejismo del mundo real al cual se le niega todo crédito, no alcanza a acompañar al perro. El cielo alto y el inmenso exágono en cuyo centro está el perro lo exceden y lo vuelven irrisorio. ¿Por qué el perro, por qué este vasto mundo, por qué la tierra desierta y exagonal, por qué la franja casi turística? ¿Por qué ese escenario absurdo para un perro famélico, encorvado sobre sí mismo? La soledad hace explotar el marco de la lógica. Cualquier cosa puede personificarla; basta que se logre el despedazamiento doloroso de la coherencia.

Pero si la pintura de Bacon afirma que cualquier cosa crea la soledad, sólo el hombre la padece. La soledad recibida lúcida-mente es un tormento. En un mundo de anestesiados, Bacon comienza a operar sin anestesia. El resultado son sus obispos y sus retratos.

Retratos, obispos y figuras aullantes forman la gran pintura de Bacon que va desde 1949 hasta 1959. Algunos de estos retratos son feroces pero podrían entrar sin mayor inconveniente en la galería de los expresionistas alemanes o sobre todo de sus anexos, como Kokoschka y Soutine. Maltrata relativamente la forma y maneja la antibelleza con sevicia, tal como lo hicieran también esos pintores. Casi todos son repulsivamente magníficos y desatan una condición humana más ambigua y tormentosa que las conocidas en la pintura figurativa anterior. Pero son los obispos quienes nos empujan, imperiosamente, a la situación límite que creó Francis Bacon.

Los obispos son piezas maestras. Bajo el paraguas que apareció por primera vez en el estudio para *La Magdalena*, bajo palios sombríos, bajo reses abiertas y sanguinolentas, los obispos llevan la obra de Bacon a un submundo sin ruido, aterciopelado y escatológico al mismo tiempo. Bacon maneja estas formas sorprendentes con morados, lilas, verdes y violetas sin estridencia, acompasados y tonales. Las enormes superficies se tranquilizan cromáticamente y ese refinamiento se subraya por las finas líneas luminosas que atraviesan el cuadro en todas direcciones.

En 1949 Bacon mutila una cabeza de prelado y la encierra en un cubo transparente. La idea es estremecedora. Siempre de frente, inactivos, ahora extraídos del paisaje hostil e internados en el exilio de cuartos sin ventanas ni puertas, tapizados de cortinajes siniestros donde se clausura toda voz, todo rumor, quedan enclaustrados en las cajas de vidrio. Encaramados a sillas y plataformas, prelados y hombres asumen esa desesperación solitaria. Con los cubos transparentes, Bacon crea dos espacios. Uno es el de las habitaciones inhabitables, que llena y oprime el cuadro y se desvanece extrañamente en los cortinajes. Otro es el espacio comprimido del cubo, donde el hombre debe por fuerza reducirse y mantenerse tenso, en exhibición. Idea de jaula, idea de circo, idea de desnudos estigmatizados por la exhibición pública, idea del ser humano equiparado a un animal, acuchillado, contraído como un perro, doblado como un chimpancé. Todo deriva del cubo-prisión-jaula, monstruoso escenario de ignominias.



Francis Bacon: "Estudio para retrato"

En ese patíbulo el hombre pintado por Bacon queda reducido a pensar y a soportar tan extrañas circunstancias. Nadie puede sustraerlo de ese universo de cajas que lo encierran. Sin embargo, la caja es transparente y él ve. Lo que ve no lo sabemos. Algo terrible debe ver y a fuerza de doblarse dentro de su prisión transparente, algo espantable debe haber crecido en su cerebro. Porque de pronto comienza a aullar. Desde el 49 hasta el 52 los rostros se duplican aullando y se descomponen en recuerdos de simios. El hombre que aulla ya no es del todo hombre; ha cedido al fin a la desesperación y la soledad, ha sido doblegado por el tormento insostenible de ser él mismo, sólo y nada más que él mismo. El aullante es en parte hombre y en parte chimpancé desfavorado. Tal es su metamorfosis.

Respiremos. La pintura de Bacon también puede verse como forma. Aunque es demasiado lacerante para poder ser considerada sólo como piel, como cáscara de un tema, tiene resoluciones externas que Bacon planeó con el dominio de los grandes pintores.

El aspecto formal de la obra de Bacon, lejos de disminuir su fuerza dramática, la sostiene con una profunda originalidad.

En 1949 comienzan los estudios de prelados que culminarán en 1954 con el obispo rodeado de costillares de vaca. De 1953 data el estudio sobre el *Papa Inocencio X* de Velázquez. Bacon comienza por cambiar el orden de los colores del Papa de Velázquez que se apoya sobre el rojo y el blanco dándole al rojo ese poder de calidad y brillo casi físico por sobre la abstracción mental que es un color. Bacon no usa el rojo sino sus morados, lilas y azules. *Inocencio X* de Velázquez es un maravilloso traje sobre el cual reposa el significado, la dignidad y la pompa del personaje. Los prelados de Bacon también se descargan en el vestido. La conversión del color abstracto en cosa viva, que es tan impresionante en Velázquez, vuelve a repetirla Bacon con distinta gama y procedimientos diversos. El color de Bacon, por ejemplo, carece de la compacidad del de Velázquez; está deshecho y disgregado. Pero Bacon "ilumina" como Velázquez decía que era preciso iluminar una superficie, es decir colocando una pincelada clara para exaltar imprevisiblemente una superficie tranquila. Los dos Papas pintados por Bacon en 1951, violetas, están íntegramente iluminados a la

manera velazquiana. También es velazquiana la insistencia en la sombra que rodea y se espesa alrededor de las figuras.

Esa sombra rara, aterciopelada, que desafía la claridad del cubo escénico renacentista, que acepta misterios y resonancias. La terminación secreta, equívoca, del espacio de *Las Meninas*, o del retrato de *Felipe Próspero*, o del propio *Papa Inocencio X*, está de nuevo en Bacon, recuperada sin convertirse en plagio o en "versión".

Esa es la mayor diferencia de la actitud de Bacon con respecto a tantos artistas contemporáneos que se dedican a hacer versiones de obras de tiempos anteriores. Estas son siempre versiones. Aldorfer según Picasso, Courbet según Buffet. Aquí no; nunca es Velázquez, según Bacon, sino Bacon recuperando algo de Velázquez; su portentosa manera de establecer la vivencia de un color y su interminable capacidad para sugerir. De resto, ninguna relación. Velázquez es un hombre frío, un formalista. Bacon no; la forma vive calcinada por el furor de los incendios internos.

Sin embargo, su adhesión a Velázquez prueba que la forma le preocupa en un grado mucho mayor de lo que podría suponerse a primera vista.

Los retratos de Van Gogh ejecutados en 1956 y 1957 son admirables ensayos alrededor de la forma y el color Van Gogh.

El *Van Gogh n° 1* es la variación sobre la pincelada y la libertad de factura del maestro holandés. En algo se parece al hombre desnudo inmerso en el paisaje, pero con la diferencia de que Van Gogh, de sombrero y mochila, es un hombre armado y dispuesto, listo a la acción, algo así como un guerrero del paisaje.

El *Van Gogh n° 2* (1957) pasa a una concepción completamente distinta. Aclara la paleta y dinamiza el empaste. Como forma, alcanza lo que Van Gogh llamaba la vibración, la vida misma de la pintura. De nuevo enmochilado y ensombrerado, ese extraño personaje hace lo contrario del hombre desnudo que analizamos al principio. Es parte del paisaje. La idea de Bacon sobre Van Gogh parece realizarse en el momento exacto en que Van Gogh se vuelve él mismo paisaje, y no adición o centro de un escenario. Van Gogh quiso fusionarse con la naturaleza y la interpretación de Bacon no altera en nada sus más fervientes ideas. En el fondo ese panteísta que descubriría el sol y murió fulminado bajo el sol, nunca ha tenido mejor retratista. El estudio para el *Van Gogh n° 5* (1957) ya se aproxima al estilo que Bacon desarrolla en los últimos años; factura lisa y colores expresionistas, naranjas y verdes masacrantes. Van Gogh de pies enormes, caminante bajo un cielo que chorrea estrías verticales.

A medida que su obra avanza y que el retrato va cediendo mientras el cuerpo humano aparece, se acentúa más y más la preocupación por la forma.

La importancia de la fotografía en la obra de Bacon es visible en este último periodo. Bacon estudia el cuerpo como cosa. Necesita verificar sus posibilidades expresivas adaptándolo al movimiento y distorsionándolo. La pérdida del misterio resulta, precisamente, consecuencia de su pasión formal. Las figuras reclinadas del 59 al 63 me recuerdan los estudios de Pollaiuolo sobre el tema de combatientes desnudos. Sólo que Pollaiuolo no creía en la corrupción del cuerpo y lo adoraba como tal, como alta forma incorruptible. Bacon, en cambio, cree en la corrupción de forma y fondo. Es un estudio de esas corrupciones lo que él acomete, con una saña terrible, hasta llegar a los estudios para la crucifixión.

Ya se sabe que Bacon se valió de las figuras en movimiento fotografiadas en Londres en 1901 por Edward Muybridge, para sus estudios de desnudos. El interés por la fotografía da un carácter especial a su inclinación hacia lo grotesco.

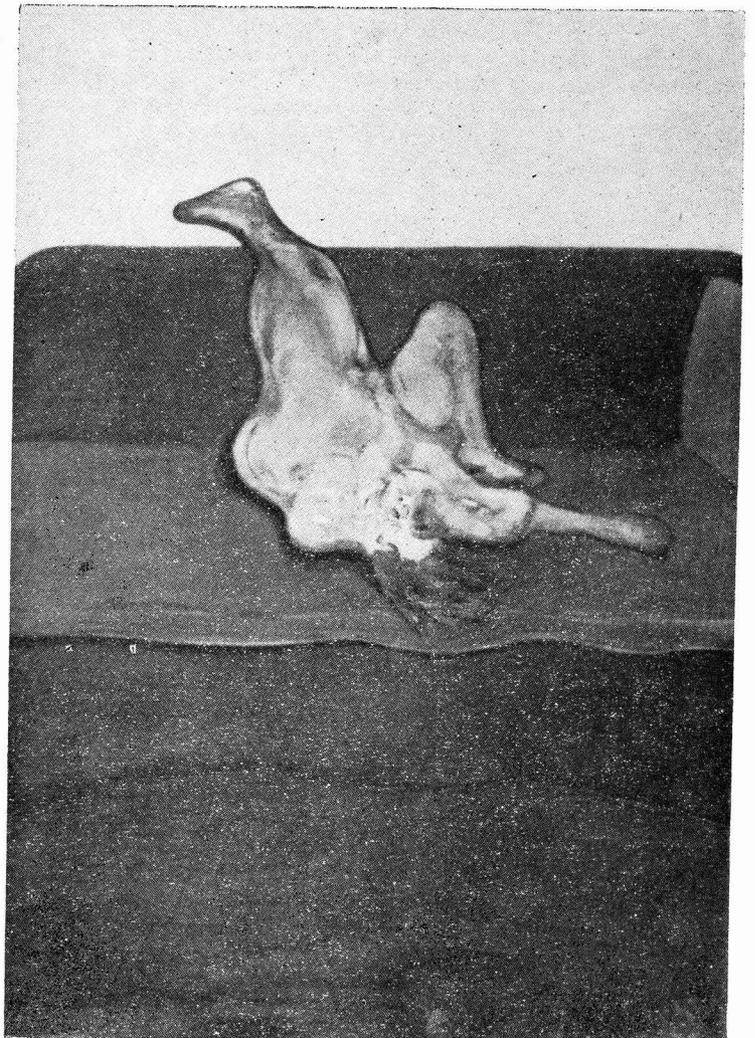
El estudio de las fotografías comunica a Bacon un gusto por la precisión de la forma, inclusive por una precisión extralúcida que el ojo no llega a captar en la visión corriente. Las series de fotografías tomadas en cámara lenta de los movimientos del hombre revelan muchos más gestos que los perceptibles a simple vista. Aristas, ángulos, planos imposibles de captar en un conjunto, son desarticulados por fotografías sucesivas. Lo grotesco en Bacon parte de esta especie de superverdad que le revela la fotografía. No hay que pensar, ni por un momento, que esta pasión nueva va a permitirle superar la ambigüedad de los significados. Por el contrario, los contenidos serán cada vez más ambiguos a medida que la forma humana se descubre en esta cacería encarnizada que la fotografía le propone.

Bacon va a descubrir lo grotesco partiendo de la realidad más brutal, de una realidad no vivida, ni percibida normalmente, sino sobre-analizada por la fotografía.

Esencialmente pintor, tanto la fotografía como el *collage* fueron nuevos puntos de partida para conseguir una sobrevisión más implacable, más nítida, más detallada, de las actitudes y gestos del hombre. No hay un propósito de descuartizar la visión a la manera de los cubistas, como fue el desarrollo de la botella en el espacio o el despedazamiento del flautista



Francis Bacon: "Figura con carne"

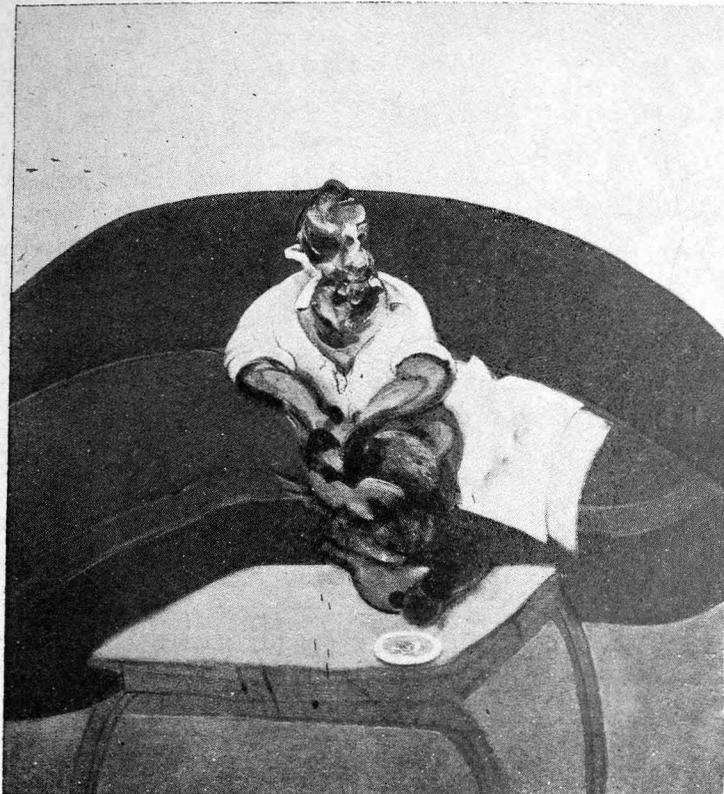


Francis Bacon: "Mujer reclinada"

No; para Bacon como para sus hijos naturales, la forma es entera, pero vista de cerca, o en uno de sus fragmentos "enteros", o sacándola de su contexto, o aislándola temerariamente, o exponiéndola sin ayuda de las demás. Empujándola a todo lo que la torne agresiva o ridícula.

En el fondo, siempre es un problema de soledad.

Bacon desató la soledad. El hombre en medio de esa soledad desencadenada entra en convulsiones, en retorcimiento y angustias, o comienza a examinarse monstruosamente a sí mismo.



Francis Bacon: "Estudio para un autorretrato"



Francis Bacon: "Estudio II para retrato de Van Gogh"

Bacon aísla el hombre y los *pop-art* aíslan las cosas: una bandera, un retrato de Marilyn, un trozo de *comics*, una hamburguesa, una máquina de escribir, una chatarra de automóvil. Todo lo que pasa desapercibido en el conjunto de la vida cotidiana, fue bárbaramente separado de ese contexto colectivo.

Precisión gráfica, superclaridad de la fotografía, implacable objetividad del hecho que se pone de relieve, son de manera mediata resultados de la obra de Bacon y de su visión final, que es inédita con respecto a las visiones, no sólo del siglo anterior, sino de los hombres de su siglo.

Lo que Bacon acomete en su obra de 1959 en adelante, con esa pasión por la fotografía y los detalles ampliados, es una violación de la naturaleza. El secreto que libra Bacon es el de que las cosas como son, independientes de cualquier retórica, deben revelarse en los cuadros.

Esta postura tiene un valor profético, si la reconocemos en el *pop-art*. El hecho de revelar las cosas como son abre un campo inesperado al arte, donde siempre se había añadido a la cosa real la metamorfosis estética. Al presentar las cosas como son se crea una anti-estética; esto es el *pop-art* en última instancia, en sus aspectos más puros y no cuando se enreda en la literatura surrealista-nadaísta. Y es Bacon quien anuncia este gesto anti-retórico y rebelde.

Desde los estudios de las figuras en los cuartos (1959) Bacon pierde el poder de no decir. Los elementos sugerentes, terciopelos, cortinajes, sombras blandas, desaparecen. También estallan muchas veces los frágiles cubos transparentes. Después del desamparo inicial, del misterio y del horror siguientes, Bacon pasa a la exposición del cuerpo y al sacrificio.

En esta última etapa de Bacon, el ser humano es un pedazo de carne informe. Ha perdido hasta la dignidad de ser solitario y muchas veces aparece acompañado, en acoplamientos bárbaros, de animales. La forma se subraya tan insolentemente que da al cuadro una consistencia física. Ya no se destruye el alma sino el cuerpo y el ataque contra el hombre es frontal. ¿Pero se puede hablar en realidad de ataque? Esa perversión que campea, intolerable, en la última parte de la obra de Bacon, ¿es ataque o defensa? ¿O es comprobación personal de los desastres de la conciencia, de las ficciones de la condición humana? ¿O es el ansia de llegar a la situación límite, de comprobar hasta dónde puede llegarse, cuáles son las formas de morir, cuáles las autodestrucciones que el hombre es capaz de infligirse a sí mismo? ¿O es pura cólera, ira contra un mundo absurdo que destierra la tranquilidad humana? ¿O es testimonio apocalíptico que inclusive en esta etapa va más allá de la forma y debe oírse como el anuncio de un ángel trompetero?

1960-61. Mujeres monstruosas, reiteradas en nudos redondos. 1962; más cabezas deformes, llenas de bultos, de hinchazones pavorosas.

1962. Tres estudios para una crucifixión. El crucificado es naturalmente, el propio hombre. La crucifixión es una carnicería donde las masas blandas, heridas y sanguinolentas, salpican el cuadro. Bacon pinta la trilogía de la crucifixión en naranjas y rojos exasperados. Las formas se retuercen innoablemente, resbalan, se autodestruyen en esta impotencia por conservar el equilibrio.

Bacon prepara con espantosa nitidez el escenario de la masacre. A la izquierda, el escenario redondo con ventanas sepultadas bajo celosías compactas presenta al hombre y mujer anudados, viscerales, haciendo gestos incomprensibles al lado de una res abierta. En el pavoroso panel central la lucha se libra entre la forma compacta y elástica y la corrupción interna, ya la muerte, la sangre goteando por el colchón listado. En el panel de la derecha, ni el hombre ni la mujer, ni la carne despedazada; sólo la res abierta, con dientes y vértebras, entronizada.

Bacon atropella esa zona púdica que era el horror en el arte, al *explicar* el horror y darle forma concreta. Su estudio de autorretrato en el diván redondo (1963) y el autorretrato en la cama, del mismo año, donde la sangre, como en una hemorragia incontenible, sigue salpicando las paredes y el suelo, son, aunque no los titule así, nuevas crucifixiones.

He recorrido toda la obra de Bacon con la intención expresa de establecer sus contradicciones. No considero la contradicción como un error sino como un enfrentamiento valeroso con la existencia misma del siglo xx. La agonía sucesiva y distinta que sufre la imagen del hombre en la obra de Bacon confirma la opción abierta, la libertad de morir que parece ser la verdad primordial de nuestro tiempo.