

Luis Buñuel y Francis Bacon Liberar las imágenes

Bruce Swansey

Los trípticos son una constante en la obra del pintor Francis Bacon. El crítico Bruce Swansey aborda la relación entre el artista irlandés, el surrealismo y la obra cinematográfica de Luis Buñuel, en un juego de vasos comunicantes que nos permiten comprender aspectos de las vanguardias del siglo XX.

A Carlos Monsiváis

El traslado del estudio de Francis Bacon a Dublín ha puesto en manos de los estudiosos de su obra el limo del cual surgían las imágenes que desde mediados de la década de los cuarenta tomaron por asalto la pintura europea. También ha suscitado exposiciones que además de mostrar lienzos relativamente poco conocidos, algunos salvados de la destrucción y que se consideran inconclusos, suscitan nuevas aproximaciones. Como parte de las actividades paralelas a la más reciente exposición en la Hugh Lane Gallery of Modern Art, fui invitado a dar una conferencia dedicada a examinar qué “puentes” podían establecerse entre Bacon y Buñuel. Acepté el desafío aunque en ese momento me pareció que además de la “B” con la que los apellidos de los dos comenzaban no podía imaginar si habría algo más.

Desde el punto de vista biográfico no podían estar más alejados uno del otro: diferencias evidentes de nacionalidad, cultura e idioma. También aquellas que oponen vitalmente: postura política, orientación sexual y desfase en cuanto al periodo en el que producen su obra. A diferencia de Buñuel, que forma parte de la vanguardia histórica, si consideramos su primera exposición en la Transition Gallery de Londres, Bacon forma parte

por lo menos de una generación posterior. Además, mientras Buñuel continúa su trabajo a pesar de la fractura impuesta por la Guerra Civil y sus desplazamientos, Bacon no vuelve a exponer sino quince años después, en 1949, lo cual fecha el arranque de su obra durante la posguerra. Para entonces *Un Chien Andalou* y *L'Age d'Or* eran referencias clásicas.

Hay sin embargo algunos cruces culturales como el interés de los dos artistas por ciertas imágenes barrocas, una disposición estética común que podemos denominar el azar controlado, un arte liberado de las exigencias de verosimilitud impuestas por la trama, una técnica que procede del cine y que permite la yuxtaposición de lo remoto y lo cercano, el uso de la fotografía y el encuentro que ciertas imágenes halladas en el estudio revelan y que comentaré más adelante, así como una experiencia iniciática que sitúa la Gran Guerra como sombrío telón de fondo.

1914

La Gran Guerra fue la partera del siglo XX incluso en países que, como España e Irlanda, habían logrado man-



Escena de *Un Chien Andalou*, 1929

tenerse neutrales.¹ Para los dos artistas esta guerra significó la destrucción del mundo que habían conocido: la carnicería que había transformado la guerra en industria significa la experiencia de una pérdida inscrita en el recuerdo con la fuerza de una escena original.

En *Mi último suspiro*, Buñuel lo evoca observando cómo 1914 está en la base de futuras convulsiones:

Durante aquella guerra, España se escindió en dos tendencias irreductibles que, veinte años después, se matarían entre sí. Toda la derecha, todos los elementos conservadores del país se declararon germanófilos convencidos. Toda la izquierda, los que se decían liberales y modernos abogaban por Francia y los aliados. Se acabó la calma provinciana, a ritmo lento y monótono, la jerarquía social indiscutible. Acababa de terminar el siglo XIX (Buñuel, pp. 37-38).

Aunque Bacon no se expresara sobre el tema, la guerra de 1914 tuvo importancia fundamental en Irlanda donde dos años después se inició la lucha por la independencia, que afectó especialmente a familias anglo-irlandesas como a la que Bacon pertenecía haciéndolas el blanco del ataque de los nacionalistas: “The sensation of living in a place that might come under fire at any moment of the day or night haunted Francis, who would have been barely ten years at the time” (Peppiatt, p. 13). (“La sensación de vivir en un sitio que podía ser atacado en cualquier momento acechaba a Francis, que entonces tenía escasamente diez años”).

¹ Irlanda mandó batallones pero su involucramiento fue incomparablemente menor que el de los vecinos. En cuanto a España, la Gran Guerra significó una etapa de inesperada prosperidad aunque 1914 signifique el fin de un periodo histórico dominado por el optimismo y la confianza en los avances de la ciencia y de la técnica.

La muerte había dejado de ser caballerescas y andante para hacerse industrial e indiscriminada. Tal es el escenario en el que se inicia la cirugía reconstructiva y que arrebató al cuerpo humano su integridad para reemplazarlo por un cuerpo fragmentado, similar a un mecanismo constituido por elementos intercambiables, cuerpo por ello deshumanizado y también porque los miembros destinados a reemplazar la carne por varillas de metal o trozos de madera producen un aspecto extraño y su movimiento tiene la discontinuidad del autómatas. Jean Epstein lo plasmó magistralmente en su escultura llamada *Taladradora* (1915), torso que afirma el ciego dominio de la máquina y da título a una de las últimas secciones de *Cantos*, de Ezra Pound.²

André Breton conoció de cerca esa realidad porque durante la guerra trabajó en un hospital. El surrealismo se nutre de imágenes en las que el cuerpo humano ha cruzado el umbral que lo salvaguardaba de las metamorfosis que en adelante lo escindirán despersonalizándolo y volviéndolo ajeno a sí mismo, cuerpo reformulado dentro de un universo mixto. Esos cuerpos que vuelven a arar la tierra arrasada o se transportan en una bicicleta mediante prótesis articuladas son los nuevos hijos de Prometeo, a quienes los dioses de la guerra han confiado el secreto para reconfigurar el cuerpo y crear una nueva masculinidad surrealista, hecha de fragmentos e inevitablemente disminuida.

El imaginario baconiano se nutre de la violencia desatada por la Gran Guerra y la reconfiguración del cuerpo masculino. Podría decirse que el conjunto de las representaciones que dan cuenta de la corporalidad captan la sensación de fragmentación y más específicamente de la carnicería en la que se ha transformado la historia, en la que penden los cuerpos humanos que ya no se diferencian de la carne troceada y exhibida para el consumo.

Las imágenes que acechan el primer cine de Buñuel provienen de una discontinuidad anatómica que yuxtapone los órganos desplazándolos y situándolos en lugares incongruentes. *Un Chien Andalou* es el escenario de los desplazamientos corporales en el que una mano se mueve por sí misma o se transforma en hormiguero, esa mano borra la boca y en su lugar aparece un trián-

² Puede afirmarse que la totalidad del arte producido en torno de la Gran Guerra se distingue por haber expulsado la naturaleza y el espacio exterior y en el rechazo de todo sentimentalismo en favor de una economía de lo inorgánico, de formas abstraídas de todo rasgo individual, de fragmentos en acción que aniquilan lo singular y consuman una estética de la desaparición. Nadie puede ver la guerra de otra manera sino como un conglomerado de elementos geométricos que han sustituido a los sujetos reemplazándolos por ángulos, vértices y aspas en un espacio amorfo. Es una guerra sin soldados y sin escenarios de la que sólo puede dar cuenta la pintura abstracta: desde el futurismo al vorticismos pasando por todas las demás manifestaciones plásticas, la guerra es un escenario arruinado, una “tierra baldía”. Cuanto más aterrador es el mundo, más abstracto el arte.

gulo vellosa que evoca la vagina como si el rostro del actor anticipara el que Magritte pintará transformando el rostro en torso.

Tal imaginario no es nuevo y permite retroceder en el tiempo para aquilatar un “puente” entre Buñuel y Bacon, que encuentra en Valdés Leal y en Velázquez referencias barrocas que no quieren representar un cuerpo sino el proceso de su inevitable destrucción. Si algo se propone Bacon no es la reconstitución de la apariencia de tales cuerpos, sino de la sensación que su agonía produce.³

BARROCO

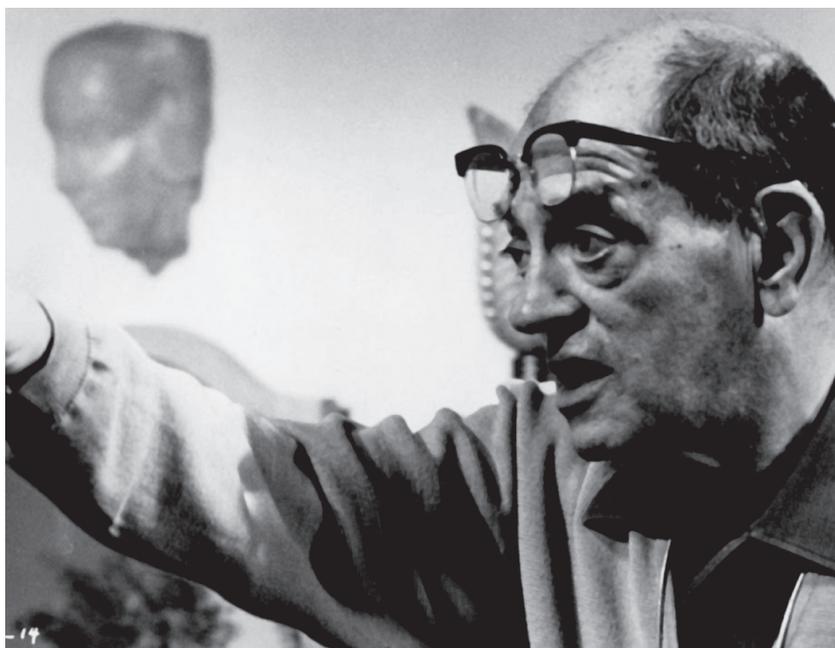
El Barroco es la era de la melancolía, aunque también es una forma de percibir el mundo y en ese sentido no se trata de una época sino de una disposición existencial. Pero si lo referimos a un periodo, pareciera que el instante de mayor auge coincide con el momento en el que se vislumbra el abismo, en el que el esplendor de la carne revela también su próxima corrupción. El Barroco es el arte de la *coincidentia oppositorum* en el que las dos caras de la moneda se perciben de forma simultánea. Quizás esta doble visión explique su atractivo entre ciertas vanguardias.⁴

La estética buñueliana no es inmune a la atracción de la carne como la representaba el Barroco, ya no cuerpos individuales sino inmersos en un proceso de putrefacción en el que han abandonado su identidad para transformarse en carroña. En *Un Chien Andalou* tales representaciones citan las tenebrosas imágenes de *Finis Gloria Mundi*, de 1672, de Juan Valdés Leal, cuyos individuos ya no son más que las señales que han dejado tras de sí, casullas y mitras vacías, dignidades devoradas por el tiempo que en Buñuel adquieren la animada viscosidad de los crustáceos y cuyos esqueletos llegan a confundirse con los promontorios rocosos en los que yacen.

La atracción de Bacon por el Barroco y especialmente por el retrato del papa Inocencio X, de Velázquez, se

³ Robert Melville, un crítico inglés contemporáneo de Bacon, notó en su momento la indudable maestría del pintor para representar la belleza de la carne humana pero también su decaimiento: “Bacon is unquestionably the greatest painter of flesh since Renoir but the intense beauty of the colour and texture of his flesh painting is at the same time horrifying, for it discovers a kind of equation between the bloom and elasticity of sensitive tissue and the fever and iridescence of carrion” (Peppiatt, pp. 144-145). (“Sin duda, Bacon es el mejor pintor de la carne después de Renoir pero la intensidad de la belleza de su color y textura al mismo tiempo es horripilante porque descubre una especie de ecuación entre el florecimiento y elasticidad del tejido sensible y la fiebre e iridescencia de la carroña”).

⁴ En otro contexto he estudiado el diálogo entre dos estilos y maneras de concebir el mundo lejanos en el tiempo pero sorprendentemente cercanos en *Barroco y vanguardia. De Quevedo a Valle-Inclán*.



Luis Buñuel

transformó en una auténtica obsesión.⁵ Bacon regresa a esa imagen no sólo con espíritu iconoclasta sino también para reformular el retrato en el arte contemporáneo. La imagen del Papa será sometida a un proceso de distorsión, de contorsión y finalmente de reconfiguración que invierte su signo original transformando al sujeto en una especie de antihéroe, apresado dentro de los estrechos confines de un espacio claustrofóbico o encerrado dentro de los confines transparentes de un cubo de vidrio, hasta presionarlo al límite y hacerlo estallar en un grito.

Gracias al surrealismo tanto Buñuel como Bacon liberan imágenes hasta ese momento sublimadas, es decir imágenes vitales secuestradas y hasta cierto punto silenciadas mediante la censura que se ejerce sobre lo que se considera perturbador. En ello no están solos. Basta recordar ciertas piezas de Magritte como *La danza*, en la que los cuerpos de los bailarines han sido segmentados y convertidos en enjambre de brazos y piernas que unidos unos con otros prescinden del cuerpo al que alguna vez pertenecieron, miembros aislados que por pérdida y desplazamiento sinecdóquicos evocan la totalidad ausente. En tal lienzo no falta el humor, aunque se trate del humor sombrío que favorece la estética onírica del surrealismo y que facilita las reuniones imprevistas y corteja el asombro como hilo de otra lógica.

La sensación de que todo había cambiado reveló la vulnerabilidad de la cultura, la bancarrota de los valores que hasta entonces habían establecido límites entre civilización y barbarie, la incertidumbre ante el futuro y acaso la inutilidad de cualquier proyecto son caracte-

⁵ En las contorsiones de sus cuerpos podría rastrearse además de las fotografías de Muybridge y de los dibujos de Miguel Ángel la teatralidad aterradora de ciertas escenas de Caravaggio.

rísticos del siglo XX pero no fueron menos familiares en el XVII. La Gran Guerra había convocado viejos fantasmas y con ello había liberado las posibilidades del azar.

EL AZAR CONTROLADO

Es sabida la adhesión de Buñuel al movimiento surrealista, del que jamás renegó. En sus memorias lo recuerda sobre todo como una exigencia moral: “Lo que conservo de aquellos años, más allá de todo descubrimiento artístico, de todo afinamiento de mis gustos y pensamientos, es una exigencia moral clara e irreductible a la que he tratado de mantenerme fiel contra viento y marea” (Buñuel, p. 141). Sus primeras dos películas han sido consideradas como filmes surrealistas, pero algo semejante podría decirse de las que cierran su obra, en las cuales centellean detalles que bien pueden inscribirse dentro de esa estética. La irónica irreverencia, una postura eminentemente crítica frente al mundo burgués pero también el sentido de la casualidad, forman parte de un estilo inmediatamente reconocible: “En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre” (Buñuel, p. 205).

El azar, que jugó un papel fundamental en la estética surrealista, en Bacon tiene una función primordial. En varias entrevistas se refiere al concepto de “accidente”. Más que voluntad, sugiere, lo que importa es aprovechar el accidente. No se refiere con ello a que la creación sea resultado de un gesto inopinado, sino que las características del material con el que trabaja contribuyen en el proceso creativo. Los contrastes entre la manera de distribuir la pintura, la riqueza de las combinaciones cromáticas y la variedad de las texturas son aspectos que escapan del estricto control del creador, quien debe estar pendiente de ellos y aprovecharlos.

El interés de Bacon por el cine, sobre el que volveré luego, tiene mucho que ver con su fascinación por el “accidente”, ya que mientras el lienzo acota y distingue, la pantalla integra menos discriminadamente los objetos que se encuentran dentro de su campo visual permitiendo con ello un menor control y una mayor apertura a lo imprevisto. Hay un “escaneo” inconsciente que la pintura desecha más rigurosamente y que en la pantalla emerge a la superficie.

Algo similar sucede con el primer cine de Buñuel, que tiene la lógica de los sueños pero simultáneamente la disciplina de una propuesta ética y estética que constituye una compleja red de transferencias. En “Cinéma et réalité”, publicado en *La Nouvelle Revue Française* en diciembre de 1927, Artaud rechazaba que la pantalla fuera la reproducción de un sueño porque concebirla así la volvía un medio de evasión. Sueño, pero sueño controlado, casualidad, pero azar sujeto a un plan.

Ésta es una de las posturas frente a la creación que encuentro similares entre Buñuel y Bacon, la disposición paradójica de los dos a abandonarse controladamente al poder del accidente, del que surgen actitudes vitales desemejantes pero no opuestas.

RECHAZO DE LA TRAMA

¿Qué “cuentan” las dos primeras películas de Buñuel o los cuadros de Bacon? Si hemos de creerles, nada. Ninguno se propone “decir” algo. De *Un perro andaluz* Buñuel afirma que “nada, en el filme, simboliza nada”. Por su lado, Bacon afirma que “I’m just trying to make images as accurately off my nervous system as I can. I don’t even know what half of them mean. I’m not saying anything”. (“Sólo trato de crear imágenes que surgen de mi sistema nervioso tan precisamente como me es posible. No sé lo que la mitad de ellas significa. No estoy diciendo nada”).

Los dos artistas rechazan el núcleo de lo que constituye la narrativa y la pintura realistas: su referencialidad. En la novela hay una trama en la que las peripecias incitan a la lectura y a la especulación por parte del lector en cuanto a la solución del texto. Parte del atractivo de la novela decimonónica consiste también en la creación de personajes con los cuales el lector se identifica refrendando los valores que el personaje representa.

En la pintura sucede algo similar hasta que la imagen comienza a disolverse como si la visión estuviese empañada o fuera de foco y lo que antes era reconocible a primera vista empieza a volverse vago. La arquitectura, las personas, la naturaleza misma inician un proceso de alejamiento del referente arrebatando al espectador la oportunidad de reconocer las imágenes y de ubicarlas en un espacio familiar. Es un arte que, para recordar a Ortega y Gasset en referencia al cubismo, se “deshumaniza” volviéndose ajeno a las expectativas del público medio. El abstraccionismo culmina ese proceso de disolución de la imagen y con ello cancela la posibilidad de la recepción en términos de reconocimiento.

En la época de su colaboración con Buñuel, en *L’amic de les arts* Dalí caracteriza el cine como un conjunto de hechos simples pero capaces de promover “nuevos estados líricos”. Para alcanzar tales estados es indispensable expulsar la anécdota y por ello entiende la profundidad psicológica y los inesperados giros de la trama, contra los que opone las emociones primarias y signos y acciones estandarizados como la persecución en automóviles o el bigotillo de Adolphe Menjou.

Dalí no se refiere a otros “héroes” del cinematógrafo como Buster Keaton, que entusiasmaría a Lorca y a Alberti precisamente por la capacidad de ese cine “cómico” de alcanzar los “estados líricos” que Dalí desea. En

Buñuel hay un reconocimiento y un homenaje a este cine de forma evidente en una de las secuencias de *L'Age d'Or*, aquella en la que un hombre golpea a un ciego en la calle dejándolo tirado y que evoca la violencia injustificada y delirante del cine mudo, pero también, según veremos, en la técnica mediante la cual ha decidido no contar nada en esas dos primeras películas.⁶

Conocedor de los últimos desarrollos del arte, Bacon rechaza vehementemente toda "historia" aislando sistemáticamente sus figuras, introduciendo cubos que evocan los de Duchamp para reforzar su exclusión de todo intercambio incluso cuando las figuras comparten el lienzo, situándolas en superficies que han perdido todo rasgo conocido abriéndose con ello a un espacio neutro, informe y abierto a toda clase de interpretaciones, dislocando y borrando toda posible articulación con el mundo conocido y la identificación con los valores que lo estructuran. La dificultad de desciframiento es perturbadora y sobre todo en el caso de las imágenes baconianas, que se proponen inscribir en el lienzo la violencia de lo real.

Pero para abstenerse de contar algo y concentrarse en los procesos mediante los cuales la realidad es reconfigurada como una red de transferencias y de relaciones insospechadas, y para presenciar la revelación de semejante realidad como metamorfosis del cuerpo desde la plenitud hasta su desintegración captándolas simultáneamente, es necesario aproximarse a la manera en que tales imágenes se constituyen ya que desgajándola podría ilustrar, por comparación, una técnica compartida.

EL ARTE DE APROXIMAR LO REMOTO (Y VICEVERSA)

El cine es el arte de la segmentación. Todo lo que se lleva a cabo es finalmente definido en lo que la jerga llama "editar".⁷ La acción de cortar y pegar imágenes que forman secuencias no sólo se propone rescatar las mejores tomas o los momentos más logrados en términos de interpretación, sino sobre todo relativizar el tiempo y el espacio. Esos "nuevos estados líri-

⁶ Y no sólo de su cine. Según Finkelstein, "this tension between a firm anecdotal line and irrational content that undermines the causal chain announced by such a structure is also typical of Buñuel's poetic writings" (Finkelstein, p. 134). ("Tal tensión entre una línea anecdótica estable y el contenido irracional que subvierte la cadena causal que tal estructura anuncia es también característico de los textos poéticos de Buñuel").

⁷ Martínez Herranz señala acertadamente la calidad "embriónica" de la edición: "La intuición del filme, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía" (Martínez Herranz, p. 218).



cos" a los que aludía Dalí son también consecuencia de una alteración radical en el transcurso del tiempo, cuyo ritmo se acelera o ralentiza según convenga creando un *tempo* alternativo y con él literalmente otra dimensión más propicia a una poética de la ensoñación controlada.

Algo similar sucede con el espacio. Al escindir las imágenes el cine practica una suerte de mutilación de la realidad que consiste en atomizar el espacio haciendo estallar la contigüidad habitual de objetos y seres que hasta ese instante compartían el mismo sitio. En manos del editor la ventana de un departamento en el centro de París puede abrirse al bosque en el que se escenifican los placeres prohibidos con los que soñaba Sade y que Buñuel se apresta jocosamente a representar en *L'Age d'Or* y muchos años después en *Belle de Jour*. Lo que está normalmente unido forma parte esencial de nuestra percepción de la realidad, que se fractura cuando tal asociación deja de existir mediante una segmentación que introduce lo extraño en el centro de lo habitual. No es sólo que algo no esté en su sitio o ausente, sino que el espacio mismo ha sido objeto de una deformación.



Francis Bacon

Mediante cortes y suturas, el *collage* aproxima lo remoto y aleja lo cercano, ofrece lo extraordinario como ordinario y lo cotidiano como insólito, destruyendo la estabilidad de los referentes e invirtiendo los parámetros en los que se basa la percepción. Si no fuera porque voluntariamente participamos en tal juego, con la discontinuidad del tiempo y del espacio perderíamos la cordura, extraviados en otro orden que ya no es el de la rutina establecida ni el de los valores aprendidos en un cuestionamiento vital que desgajaría también la identidad.

Eso es lo que sucede en *Un Chien Andalou* y en *L'Age d'Or* no menos que en el cine posterior de Buñuel, en donde las posibilidades de la edición están al servicio de otra lógica y de la sorpresa: muchachas distintas pero idénticas, gente que recorre un camino sin aparente propósito, espacios domésticos sobre los que se levanta el telón, actos sexuales que jamás pueden consumarse, la historia como histeria, es decir, como síntoma de la constante insatisfacción.

El espacio y cuanto contiene no está menos acotado ni menos fragmentado en los cuadros de Bacon, donde el sitio rechaza cualquier reconocimiento, limitado a líneas cuya parábola evoca una ventana al lado de una sombra que al desintegrarse “sangra” el cuerpo que la proyecta, en los que la atmósfera misma se encuentra segmentada por el cristal de un cubo, y en los que el mobiliario está también inmerso en un proceso de transformación constante que exige la destrucción como condición de la renovación. Tales

aspectos se vuelven evidentes en el uso que Bacon hace de la fotografía.

LA IMAGEN PERECEDERA

Al contrario de lo que se atribuye a la fotografía como documento relacionado con la memoria, Bacon jamás la apreció como imagen estable. Además la fotografía había dejado atrás su etapa realista y documental para asumir una función más cercana a la imaginación y a representaciones subjetivas de la realidad desplazada que, como exigía Kandinsky, debe servir exclusivamente como pretexto. Es el caso de Kertész, por ejemplo, cuyas distorsiones producen una corporalidad múltiple que desafía las representaciones del cuerpo clásico reemplazándolo por uno grotesco, cuerpo transformado en anémona, en el que los reflejos lo transforman en haz y artificio de espejos cóncavos y convexos como lo representaba Valle-Inclán.

Es sabido que Bacon evitaba la presencia de modelos en su estudio porque le impedía abandonarse a la ensoñación. Prefería pintarlos de memoria o apoyarse en fotografías que sometía a un proceso de degradación y recomposición, que destrozaba y acomodaba la apariencia de las personas. Una anécdota lo ilustra. Mientras trabajaba en un retrato de Lucien Freud, éste observó que Bacon pintaba sin verlo. En su lugar, dirigía la mirada hacia el suelo donde estaba la fotografía de un rinoceronte. Bacon ejercía una violencia simbólica sobre sus modelos, en general amigos suyos, pero no era inmune a tal violencia y acaso tampoco ellos porque el pintor comentaba que “if they were not my friends, I could not do such violence to them” (Russell, p. 86). (Si no fueran mis amigos no podría someterlos a tal violencia).

Aunque Bacon trabaja con un lenguaje estático, el suyo es un arte en el que los cortes y suturas anteceden al acto de pintar y se combinan con otro tipo de violencia sobre las imágenes apiladas en su estudio. El arte de Bacon resulta de una manipulación previa al lienzo en blanco y se deriva de imágenes ya disponibles que somete a un proceso de transformación. Es, si se quiere, un arte secundario o derivado cuya originalidad no consiste en crear la primera imagen sino en la sabiduría con la que se apropia de todo convirtiéndolo en otra cosa, arrancándolo de su contexto para recrearlo en otro que no le pertenece.

En las imágenes baconianas conviven objetos muy dispares que han sido recontextualizados sin que recuperen su capacidad para “contar” su historia: parques, cubos, señales, bocas que ocupan la totalidad del rostro, cabezas hundidas en la sombra o cuerpos cuya palidez plasmática sugiere su calidad fantasmagórica, cuerpos

mutilados que se funden con sus sombras sanguinolentas o con cortinas que los segmentan como si estuvieran armadas de filos.

Los cortes y suturas también afectan la forma como “pinta”. La materia prima de su representación consiste en la mutilación del espacio acercando lo que la anatomía separa, estableciendo diálogos imposibles entre miembros habitualmente alejados, “editando” el cuerpo hasta transformarlo en una experiencia límite, presionándolo hasta depojarlo de toda estructura ósea, reducido a una pulpa cuyo fin es mostrar la desfiguración mientras ésta ocurre, liberando así a la pintura de su carácter estático, opuesto al de la fotografía de la que partió. La fotografía es tiempo apresado. La pintura *tempo* en movimiento. La fotografía es espacio reflejado. La pintura, espacio transformado.

Para Bacon la fotografía es esencial. Prueba de ello son las imágenes que contiene su estudio, algunas de ellas expresamente encargadas en 1962 a John Deakin, otras recortadas de revistas y libros de arte y entre ellas una que destaco porque confirma su interés y admiración por el cine en general y específicamente por la obra de Buñuel.⁸

EL INTERÉS DE BACON POR BUÑUEL

En varios momentos Bacon expresa su entusiasmo por el cine y su admiración por Buñuel: “There are some very powerful images in Buñuel’s work” (Archimbaud, p. 19). (“Hay algunas imágenes muy poderosas en la obra de Buñuel”).⁹

Bacon vio *L’Age d’Or* en París, donde vivió y adonde siempre volvería. La película fue estrenada en el Cinéma des Ursulines, de donde fue transferida al Studio 28. Allí tuvo una temporada de ocho meses, lo cual la convirtió en un éxito absoluto y muy pronto en una

⁸ Mellor señala que las “técnicas cinematográficas” están presentes en la obra de Bacon: “From 1949 onwards, film techniques —particularly superimpositions, double exposures and dissolves— with their affective suggestion of memories, melancholia and ghostliness, established a precedent for Bacon’s deployment of painterly plasmatic forms” (Mellor, p. 52). (“Desde 1949 en adelante, las técnicas cinematográficas —especialmente las sobreimposiciones, las exposiciones dobles y las disoluciones— con su carga afectiva que sugiere recuerdos, melancolía y fantasmagoría, establecieron un precedente para el uso de formas plasmáticas”).

⁹ En una de sus entrevistas Bacon comenta que de no haber sido pintor le hubiese gustado ser director de cine confirmando con ello el interés que el cine suscitó en las vanguardias: “Oh, yes, cinema is a great art! Of course, during the silent era, the image had tremendous force. The images of silent film were sometimes very powerful, very beautiful. You know, I’ve often said to myself that I would have liked to have been a film director if I hadn’t been a painter” (Archimbaud, p. 16). (“¡Ah sí, el cine es un gran arte! Desde luego, durante la era silente, la imagen tenía una fuerza tremenda. Las imágenes del cine mudo eran a veces muy poderosas, muy bellas. Sabe, siempre me he dicho que de no haber sido pintor me hubiera gustado ser director cinematográfico”).

referencia obligatoria. Esa película abre a Dalí las puertas de París.

Contrariamente a la leyenda que difundió en Inglaterra en el sentido de que era un campesino irlandés inculto, Bacon estaba al tanto de las últimas tendencias entre las que el cine tenía importancia sustancial. Era, por ejemplo, lector asiduo y coleccionista de la revista *Cahiers d’Art*, en la que Buñuel escribía crítica cinematográfica. Una de sus colaboraciones fue dedicada a reseñar *Napoleón*, de Abel Gance, que a Bacon debe haberle fascinado porque la pantalla es un tríplico continuo.

La imagen que me interesa aislar proviene del estudio de Bacon. El fotograma muestra a Lya Lys chupando el dedo “gordo” del pie de una estatua, imagen que mediante la sustitución adquiere connotaciones evidentemente fálicas. Pero lo que importa de esta fotografía es que Bacon la ha manoseado hasta deformarla como paso previo a su integración plástica. El rostro de la actriz se contrae uniendo zonas que la anatomía mantiene separadas ofreciendo otra lectura, la de un rostro contorsionado en el que la frente se une a la boca disparando lateralmente la nariz. La descrip-

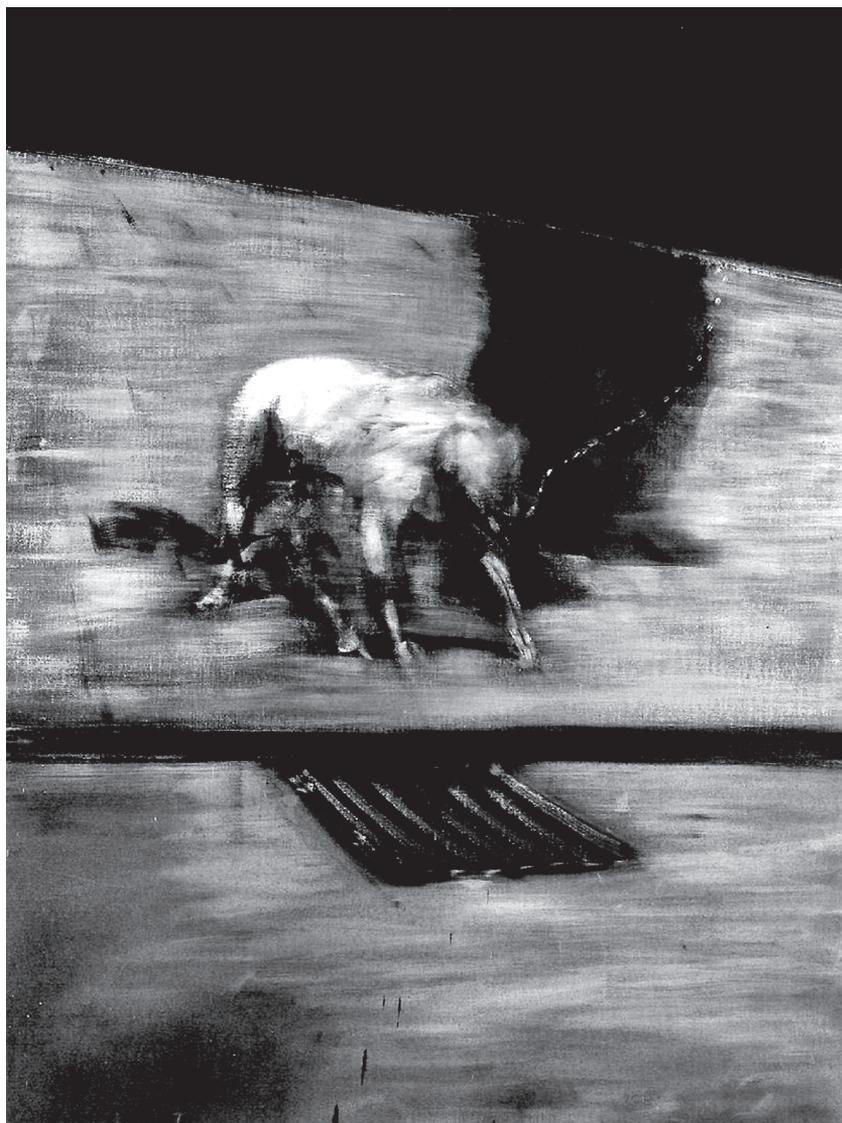


Francis Bacon, *Estudio del papa Inocencio X de Velázquez*, 1953

ción podría sugerir una imagen picassiana si no fuera porque Bacon jamás evita el volumen de la carne ni la textura de la piel, adquiriendo la horrorosa realidad de una suerte de tortura.¹⁰

Podría pensarse que lo que interesa a Bacon de *L'Age d'Or* es la violencia que ejerce mediante la destrucción de la trama y la irrupción de imágenes impresionantes. Martin Harrison ha observado que a Bacon le llaman la atención las imágenes relacionadas con la religión, aspecto que de nuevo lo asocia con Buñuel. Tal interés es muy notable en el caso de dos ateos. Buñuel fue educado por jesuitas y Bacon dentro de la Iglesia de Irlanda,

¹⁰ Según Peppiatt, “Buñuel’s ability to jolt the senses and create an atmosphere of threat fascinated Bacon, who also admired *L'Age d'Or* and several of Buñuel’s later films —notably *Belle de Jour*, with its brilliant portrayal of sexual fantasies. The desire to shock was inherent in most of the new art. ‘In the hands of a free spirit,’ as Buñuel put it, ‘the cinema is a magnificent and dangerous weapon’” (Peppiatt, p. 39). (“La habilidad de Buñuel para sacudir los sentidos y crear una atmósfera amenazante fascinaba a Bacon, que también admiraba *L'Age d'Or*, y otras varias películas de Buñuel, sobre todo *Belle de Jour*, por su brillante retrato de las fantasías sexuales. El deseo de escandalizar era inherente a la mayoría del arte nuevo. ‘En manos de un espíritu libre’, como lo afirmó Buñuel, ‘el cine es un arma magnífica y peligrosa’”).



Francis Bacon, *Man with Dog*, 1953

pero ambos reaccionan radicalmente contra la religión: “Bacon seldom found images compelling solely for their aesthetic qualities. He did not quote from *L'Age d'Or* in his paintings, but its violent anti-clericalism, conveyed in astringent images such as the skeletal bishops cast upon the rocks, would have resonated with him at a philosophical level” (Harrison, p. 47).¹¹ (“A Bacon no le interesaban las imágenes sólo por sus cualidades estéticas. No citó *L'Age d'Or* en sus pinturas, pero su violento anticlericalismo representado en imágenes ásperas como la de los esqueletos de los obispos depositados sobre las rocas habrían despertado en él resonancias filosóficas”).

Es notable la presencia de imágenes religiosas en la obra de los dos artistas. Recuérdese la presencia de la crucifixión en la pintura baconiana, con la figura central transformada en el cadáver de una res colgante cabeza abajo, Cimabue convertido en carne mechada, costillas listas para meterlas al horno. Paralelamente, hay que considerar los momentos en los que jocosamente Buñuel evoca la religión como en Cristo emergiendo del castillo de Seligny de las *Ciento veinte jornadas de Sodoma y Gomorra* en *L'Age d'Or*, las tentaciones de *Simón del desierto* o el encierro renovado de *El ángel exterminador*.

Si fuera necesario resumir las razones por las cuales Bacon admira a Buñuel, y como veremos enseguida convoca ciertas imágenes suyas, tendríamos que recordar ciertas “estrategias” compartidas: discontinuidad narrativa, fragmentación y rechazo de la trama, transformación de los referentes, iconoclastia y reconfiguración, recuperación de contenidos irracionales, y parodia de todo aquello que se considera intocable o sagrado.

Un Chien Andalou no hubiera sido posible sin la presencia del surrealismo y aunque Bacon haya negado categóricamente haber pertenecido a esa corriente, es indudable que estaba muy al tanto de ella y que su desarrollo no le fue indiferente. La piedra arrojada al estanque de la cultura occidental por el movimiento surrealista había producido reverberaciones que resonaron en todos los ámbitos de la cultura contemporánea. De ese estanque surgiría la imagen enigmática de un perro.

EL PERRO

Para finalizar quiero aislar otra imagen que emigra del cine de Buñuel hasta varios cuadros de Bacon concen-

¹¹ Entre los protestantes el país adquiere una dimensión territorial que en la apostólica y exclusivamente romana es global. Es fascinante relacionar el protestantismo con el espacio nacional, o al otro lado del océano pensar en los ídolos que les habrían servido para crear un espacio “nacional”.

trando su misterio, su desolación y su posible amenaza. La imagen evoca el perro semihundido de Goya, el de Miró aullando a la luna y el afgano de Dalí y, más significativo para Bacon, la fotografía de Muybridge que representa un mastín en movimiento.

Bacon pintó por lo menos tres perros entre 1952 y 1954. *Dog* (1952) hace caminar al animal sobre una retícula roja que atraviesa sus patas traseras desollando la derecha. El desplazamiento aquí reúne la calle con la retícula, la mitad de la cual es más oscura y sobre ella se proyecta una sombra que al mismo tiempo es y no es la del perro, figura ya desprovista de sus contornos reconocibles y transformada en algo ominoso, un animal irreconocible que avanza su hocico, parecido al de un lagarto.

La imagen del perro reaparece en 1953 en *Man with Dog* que representa una escena banal: un hombre pasea a su perro a una hora incierta que puede ser la madrugada o el anochecer. A ello obedece la tonalidad azulosa del lienzo, vetada por el reflejo de una luz mortecina y débil que da textura a la piel del animal y se refleja también sobre las rejillas de una coladera. Mientras el perro es claramente visible, quien lo pasea ha sido transformado en la sombra inferior de sus piernas y aunque también se perfila con claridad, su opacidad pareciera fundirse con el pavimento. En el centro del lienzo el perro también proyecta su sombra y la que las patas posteriores arrojan constituye la de otro perro que pareciera desplazarse en sentido contrario, subrayando el efecto de movimiento que sugiere el tratamiento del suelo.

El cuadro está dividido por una masa más oscura que lo segmenta en la parte superior, situando al perro y la sombra de las piernas del hombre en un doble plano: adelante y detrás de la sombra. De nuevo dos espacios parecen convivir en este lienzo: delante de la masa oscura y detrás de ella, frente y fondo, diferencia de formas que conviven en el mismo espacio, excepcional porque no se trata del cuarto que reaparece en muchos lienzos de Bacon sino de un espacio exterior. Ese perro además tiene la apariencia plasmática del que emerge del charco en el que muere el protagonista de *Los olvidados* (1950), que Bacon debió conocer.

No es casual que Buñuel hubiese elegido semejante imagen. Tiene mucho de onírica en la medida en que se trata de una secuencia inexplicable: la pantalla reproduce el charco ya que ambas comparten una calidad "líquida" o de membrana sobre la cual se reflejan los objetos creando imágenes. Pero la pantalla cinematográfica también es la membrana que divide dos realidades: el sueño y la realidad.

Bacon parece aprovechar la riqueza de la imagen ofrecida por Buñuel subrayando aspectos que no suelen asociarse con los perros. No hay ningún rasgo melo-

dramático en ninguna de las dos representaciones. Ni en Buñuel porque la secuencia no "narra" ninguna historia, simplemente ocurre, ni en Bacon, donde el paso del perro se ha suspendido en un sitio anónimo sin que haya ninguna historia antes ni después.

La secuencia con la que Buñuel concluye *Los olvidados* sitúa en el centro de la pantalla precisamente un perro cuya característica primordial es su apariencia fantasmagórica, irreal, un perro que surge de un charco y avanza hacia el espectador alejándose de la cabeza del Jaibo en los instantes que preceden su muerte. Es imposible saber si el perro sobreimpuesto es real o si se trata de una alucinación. En 1954 Bacon volvería al tema con *Study for a Running Dog* y esta vez para hacer la imagen del perro fantasmagórico de Buñuel más presente en su aislado transcurso.

Como espero haber podido demostrar, a pesar de la semejanza entre las obras de Bacon y Buñuel, el surrealismo ofrece una serie de hilos conductores que permiten la comparación. Hay otros, pero por el momento quedan estas huellas rescatadas del caos controlado del estudio de Bacon en Dublín, que todavía espera futuras excavaciones.

TEXTOS CITADOS

Michel Archimbaud, *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon Press Ltd., London, 1993.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, Tercera edición, 2001.

Haim Finkelstein, "Dalí and *Un Chien Andalou*: The Nature of a Collaboration" en *Dada and Surrealist Film*, edited by Rudolf E. Kuenzli, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996, pp. 128-142.

Martin Harrison, *In Camera. Francis Bacon. Photography, Film and the Practice of Painting*, Thames and Hudson, London, 2005.

Amparo Martínez Herranz, "Del découpage a la mariposa" en *Un perro andaluz ochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2009, pp. 95-111.

David Allan Mellor, "Film, Fantasy, History in Francis Bacon" en *Francis Bacon*, edited by Matthew Gale and Chris Stephens, Tate Publishing, London, 2008, pp. 50-63.

Michael Peppiatt, *Anatomy of an Enigma*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1996.

John Russell, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, Norwich, 1971.

Bruce Swansey, *Barroco y vanguardia. De Quevedo a Valle-Inclán*, EUNSA, Pamplona, 2008. ■