

Ciro Palacios

El arte disonante de Francis Bacon: Lo feo, lo grotesco y lo siniestro en su pintura

El ocaso de lo bello

El objeto de la estética en los términos clásicos se define como la investigación acerca del arte y la belleza. Pero cuando consideramos la belleza y el arte como objetos de la estética y nos salimos del marco temporal referido, nos encontramos con que todo arte no tiene, necesariamente, el propósito de la producción de formas bellas, ni que la recreación de las formas bellas dé lugar a un concepto de belleza o se inspire o se regule por ese concepto.

A lo largo de la historia de la humanidad, filósofos y artistas han proporcionado definiciones de lo bello, lo cual ha permitido hacer un seguimiento histórico de las ideas estéticas a través del tiempo. Sin embargo, aquello que comprendemos bajo la denominación de feo, por oposición a lo bello, en con-

tadas ocasiones ha sido objeto de estudio y, en muchas, solo con alusiones marginales, a pesar de que siempre estuvo presente en las manifestaciones artísticas.

Vemos y comprobamos en el arte contemporáneo del siglo XX que los márgenes conceptuales y concretos se han ampliado tanto que se ha producido un enriquecimiento en las disciplinas del arte y de la estética, que nos conducen a nuevos horizontes y obligan a todo ser humano a preguntar y a preguntarse si lo que observa es realmente arte y cuál podría ser la respuesta a la presencia tan prominente de lo feo, de lo siniestro en él. Adorno, en su *Teoría estética*, dice:

El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiado en simpatía por lo envilecido.¹

Si encontramos en diferentes épocas la presencia de lo que se considera feo, en el arte arcaico, en el medioevo, en el romanticismo, también en el mundo contemporáneo es evidente que ha adquirido una dimensión tal, que se hace necesario indagar con todos los instrumentos posibles las razones que sustentan tal presencia, reflexionar acerca de las categorías estéticas expuestas y penetrar en las estructuras de configuración plástica que nos den luz acerca del diálogo con lo

1 Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, 1980, p. 71.

bello para descubrir por qué se ha convertido siempre en una cualidad nueva.

El campo de juego de lo bello y lo feo

Romeo Bodei presenta en su obra *La forma de lo bello* una interpretación particular acerca de la relación entre lo bello y lo feo, a través de una historia de transformaciones y distancias recíprocas, que parte de un máximo de lejanía y separación para llegar en un momento a considerar lo “feo” superior a lo bello oficial. Plantea la hipótesis de un ciclo conceptual muy largo en su prolongada historia, bajo la idea de que el arte y lo bello no han coincidido siempre, *y que en la base de las diferentes lógicas de lo feo está el conflicto latente o evidente, entre orden simbólico y amenaza al orden.*² Propone siete épocas en las que la primera considera lo feo como desorden, al asumir también la apariencia del error y del mal y representar la negación de todos los valores contenidos en lo verdadero, lo bueno y lo bello. Para Platón, lo feo representa la ausencia absoluta, molde negativo de lo bello, privación del ser: vacío, “no ser”. La misma solución se da en Plotino cuando afirma que lo bello es plenitud del ser y la cualidad de lo feo reside en su carencia. Esta idea la mantendrán posteriormente Croce y Heidegger.³

En la era cristiana se empieza a aceptar lo feo, tanto en la teoría como en las prácticas artísticas. Aquí ha figurado el encuentro con lo divino como un descenso de lo divino a lo humano y no como un ascenso de lo humano hacia lo bello

2 Bodei, Romeo. *La forma de lo bello*, 1998, p. 118.

3 *Ibíd.*, p. 120.

y el bien. “El Verbo se ha hecho feo, para hacer bella a la humanidad deformada por el pecado”.⁴ ¿Podrá definirse simplemente lo feo como lo contrario de lo bello, un contrario que también se transforma cuando cambia la idea de su opuesto? Esta es una interrogante que merecerá nuestra atención a lo largo de este estudio. En este sentido, algunos filósofos se han preguntado si se puede pronunciar un juicio estético de fealdad, puesto que la fealdad provoca reacciones pasionales, porque si bien ante lo bello se observa una reacción de apreciación desinteresada, en casi todos los casos de lo feo aparece implicada una reacción de disgusto, o en otros, una violenta repulsión, horror o terror.

Más adelante, lo feo aparece como ingrediente de lo bello. Puede ser gozado porque no se disfruta aislado, porque está disuelto en lo bello que lo reabsorbe, así lo sostiene Lessing en *Laocoonte* (1767), donde aborda el estudio temático de lo feo como categoría estética específica, admisible en la poesía y no en las artes figurativas. En 1795, Schlegel considera lo feo como típico del arte moderno en *Sobre el estudio de la poesía griega*. Con Hölderlin se empieza a considerar, de vez en cuando, que únicamente será digno de ser llamado arte aquel que sepa dar razón de la gran acumulación de escisiones y de dolor que traspasan la realidad, y que plantee la conciliación solo como el límite extremo del desgarramiento. Goethe dibuja en *Fausto* la figura de Mefistófeles, símbolo de una fuerza que, queriendo el mal, termina por producir el bien.⁵

Posteriormente, lo feo ya no se distingue de lo bello. Lo bello es lo feo y lo feo es lo bello. Esta aceptación redime la

4 Ibidem, p. 121.

5 Ibidem, pp. 122-127.

negatividad absoluta substrayéndola al aislamiento de lo positivo y elevando al nivel de objeto estético los diversos aspectos de la patología individual y colectiva.

Con Víctor Hugo, con Eugène Sue, con Baudelaire y otros, el arte selecciona como privilegiado terreno propio los fenómenos anormales y ambiguos, los puntos cardinales de condensación de lo feo y del desorden: las deformidades del cuerpo y del alma, la miseria moral y material, el delito, los bajos fondos y las cloacas de la sociedad y de la conciencia, sobre todo metropolitana.⁶

Víctor Hugo difunde el principio de complementariedad y de intercambiabilidad de lo bello y lo feo hasta lograr separar la fealdad exterior de la belleza interior, mientras que Baudelaire reivindica el derecho de tratar lo feo en todos los terrenos del arte, hasta bajo su forma más extrema. Ambos, apoyados en dicho principio, se proponen restaurar y reconstruir la idea de lo bello para redimirlo de las conmociones orgánicas producidas por las impresiones sensoriales e intentan conducir al espectador hacia un nuevo disfrute estético-emotivo bajo la experiencia de lo “sublime”. “El arte merced a la ‘forma’, que transfigura cualquier contenido, obra la milagrosa metamorfosis de lo feo real en bello efectivamente representado”.⁷ En su momento, Kant acepta la idea de que todo cuanto es feo en la naturaleza puede ser salvado estéticamente, pero excluye en forma definitiva lo repugnante:

6 Ibídem, p. 127.

7 Aristóteles. *Poética* 1148 b.

El arte bello puede hacer bellas aquellas cosas que en la naturaleza son feas o desagradables [...] una sola especie de cosas feas no puede representarse según la naturaleza, sin que se destruya todo placer estético y, por ende, la belleza del arte, y ella es la de aquellas que inspiran repugnancia.⁸

Umberto Eco distingue en su libro *Historia de la fealdad* tres fenómenos distintos: la fealdad en sí misma, la fealdad formal y la representación artística de ambas. A partir de esta última podremos inferir lo que eran en una cultura determinada los dos primeros tipos de fealdad.⁹

Es en Alemania donde se elaboran las teorías filosóficas más fecundas sobre lo feo por Christian Hermann Weisse en su *Sistema de estética como ciencia de la idea de lo bello* (1830) y Fr. Th. Vischer, presentando lo feo como parte esencial e inseparable de la belleza en *Kritische Gänge*. Lo feo, que es “el principio del movimiento, la forma de la diferenciación, es valorado en su papel de ‘levadura’ de lo bello, que desaparece en la obra una vez terminada su misión”.¹⁰

Más importante es la aparición de la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz (1853) con premisas basadas en la filosofía de Hegel, para quien lo feo se relaciona con la nueva valoración del dolor que el cristianismo introduce en la civilización de Occidente, en la dramática concepción de una realidad desgarrada por los conflictos. Rosenkranz establece una analogía

8 Kant, Immanuel. *Crítica del juicio* § 48.

9 Eco, Umberto. *Historia de la fealdad* [*Storia de la bruttezza*], 2007, p. 20.

10 Vischer, Fr. Th. *Kritische Gänge*. Vol. IV, 1971, p. 408. Citado por Bodei, Romeo. *La forma de lo bello*, 1998, pp. 129-134.

entre lo feo y el mal moral, tal como el mal y el pecado se oponen al bien y son su infierno, así también lo feo es “el infierno de lo bello”. Analiza con detalle la fealdad natural, la fealdad espiritual, la fealdad en el arte, la ausencia de forma, la asimetría, la falta de armonía, la desfiguración, la deformación y lo repugnante en sus diversas formas.¹¹

Para Rosenkranz lo feo se convierte en desafío a la primacía de lo bello. Una obra de arte será tanto más bella y lograda cuanto mayor sea la disarmonía y el caos sobre los que logre imponerse. La conciliación nace en el centro mismo del conflicto, en proporción directa con la extensión de la sombra proyectada por la “figura luminosa de lo bello”.¹² Sin embargo, mantiene algunos rasgos clásicos, pues sostiene que lo bello, como el bien, es absoluto, y que lo feo, como el mal, es relativo. El mal y lo feo desaparecen en la totalidad del gran orden divino del mundo.

Es en la vanguardia donde triunfa lo feo y aparece como superior a lo oficialmente reconocido como bello. “Representa aquello que, separado, tutela el secreto de una felicidad por ahora socialmente inalcanzable. Es el guardián de un tesoro de verdades enterradas que el arte tiene que sacar a luz, desenmascarando las representaciones de la ‘realidad perversa’, sobre todo cuando se muestran bajo la tranquilizadora apariencia de lo bello convencional y pacificado”. Tal es la tesis sostenida por Adorno en su *Teoría estética*.¹³

11 Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*, 1853.

12 *Ibíd.*, p. 47.

13 Adorno, Theodor W. *Op. cit.*

El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, disonante, a lo rechazado; el deber de profundizar en todas las manifestaciones deformadas y desfiguradas de una verdad dolorosa, que —constreñida a esconderse y a camuflarse para escapar a la persecución de los poderes establecidos— ha terminado por asumir un rostro hirsuto, repugnante y terrible. Debe socavar en sus cimientos todas las ideologías dominantes, que (casi por definición) han tutelado siempre aparatos simbólicos, apoloéticos de lo existente, o secretamente determinados a ello, propagando un arte superficial, consolatorio, fatuo, o bien falsamente rebelde, dispuesto, en cualquier caso, a hacer aceptable, tras algún intento de evasión la vuelta a la realidad; dispuesto a presentar como seductora una estada larga y adormecedora en mediocres paraísos artificiales.¹⁴

Adorno considera que la naturaleza de lo feo es “superior” a la de lo bello. Esto, por su autenticidad, por su absoluta identidad con la realidad, por su valor al poner al desnudo las inmundas y repugnantes verdades ocultas tras el velo falsificador, distorsionador y ladino de la belleza convencional. Lo feo, entonces, transgrede la defensa de la estética tradicional, subordinando la belleza hasta excederla, más allá de suplantarla.

Para Carl Gustav Jung lo feo de hoy es el signo de grandes transformaciones futuras. Significa que lo que mañana será apreciado como gran arte podría parecer hoy desagradable, y que el gusto va por detrás de la aparición de lo nuevo. Esto nos lleva a considerar que a veces los artistas de la vanguardia representaban la fealdad en sí y la fealdad formal, defor-

14 Bodei, Romeo. Op. cit., p. 142.

mando sus imágenes, pero el público veía sus obras como ejemplos de fealdad artística.¹⁵ Los vanguardistas se remontaban a los ideales de desorden de los sentidos propugnados por Rimbaud y Lautréamont. Se oponían al arte naturalista y “consolador” de la época.

Francis Bacon

El hombre

La vida de Bacon estuvo marcada desde el comienzo por un constante sentimiento de choque emocional. Nació en Dublín el 28 de octubre de 1909 pero nunca se sintió íntimamente conectado con Irlanda. De hecho él no era irlandés. Pasó sus primeros seis años de vida en un mundo del que conoció muy poco, pero que lo impactó en lo más íntimo. “La impresión dominante transmitida por Bacon era la de haber sido desgraciado desde el principio por haber nacido en el seno de una familia que no se interesaba por él y pertenecer a una clase social en la que se sentía un extraño”.¹⁶

Para Bacon, la vida en Cannycourt House no fue especialmente agradable. La casa se regía por normas militares, se imponía la disciplina permanente; Eddy Bacon, su padre, tenía

15 “Hitler, que era un mediocre pintor, condenó el arte contemporáneo calificándolo de ‘degenerado’, y unos decenios más tarde Nikita Kruschchev, acostumbrado a las obras del realismo soviético, dijo que los cuadros vanguardistas parecían pintados con la cola de un asno”. Eco, Umberto. Op. cit., p. 365.

16 Peppiat, Michael. *Francis Bacon, anatomía de un enigma*, 1999, p. 21.

tiempo de sobra y lo utilizó, sobre todo, para tiranizar a la familia. Francis conservó de su edad juvenil una imagen negativa de su padre y el recuerdo del escaso vínculo entre ambos especialmente en su adolescencia. En esa etapa, comenzaron a ponerse en evidencia en Bacon ciertas inclinaciones e ideas que no podían ser más contrarias a la “masculinidad” convencional ejemplificada por su padre. “Francis recordaba estar pensando en su padre como un hombre muy atractivo y experimentar sensaciones eróticas con respecto a él antes de tener plena conciencia de sus inclinaciones sexuales.”¹⁷

Desastre era el *leitmotiv* de casi todos los recuerdos que Bacon sacaba a colación cuando hablaba de su niñez, dice Michael Peppiat, donde los recuerdos más impactantes los tuvo en Londres durante los apagones, cuando los reflectores rastreaban el cielo negro en busca de aviones alemanes. Para un niño de gran imaginación, la idea de la muerte instantánea cayendo en la noche provocó una intensa e imborrable impresión.

En su infancia, Irlanda fue el escenario de una profunda agitación social y política. La atmósfera de amenaza y violencia, el miedo a los francotiradores en los bosques y a las bombas ocultas produjeron en Francis una marca indeleble y muy pronto tomó conciencia del mundo exterior; más tarde, cuando se le preguntaba por la violencia de sus pinturas, a menudo evocaba las tensiones que en su niñez asolaron Irlanda. Durante ese período, las banderas, verde, blanco y oro, colgadas de los árboles eran una amenaza permanente de la presencia del Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés). En algunas oportunidades, esta era general y se concretaba en actos de agresión, que le creaba una sensación de

17 Ibídem, p. 25.

p. 237 ilustración



p. 238

vivir en una permanente persecución y cacería e iba a ser fundamental para Bacon, pues estaba implícita en todas sus pinturas, especialmente en aquellas en que están las figuras llamadas “observadores”, cuya misión parece ser vigilar los actos sexuales de parejas en escena o ser francotiradores en misión de acabar con sus víctimas. El sentimiento de estar amenazado dejó una profunda huella en una mente que, ya de por sí, estaba hambrienta de sensaciones fuertes.

Cuando el capitán Eddy Bacon encontró a su afeminado y díscolo hijo de dieciséis años probándose la ropa interior de su madre, su farisaica furia no tuvo límites: Francis tenía que irse. Primero fue obligado a abandonar el colegio y ahora sería “expulsado” de su casa. Nada ni nadie podría haber espoleado mejor su temperamento naturalmente rebelde.

Desde el momento en que fue rechazado, Francis Bacon se propuso sublevarse hasta el máximo extremo. Fue desterrado de su casa cuando tenía dieciséis años, lo que dejó en él una gran cicatriz e intensificó su determinación de destapar y desarrollar sus verdaderos instintos, sin importar cuán “afeminados” pudieran ser, y seguirlos hasta sus últimas consecuencias. Empezó en esa temprana edad a moverse en el submundo homosexual londinense, ante lo cual su padre lo envió a Berlín con un pariente de su mujer.

Estaba convencido de que había nacido homosexual y que no había tenido la oportunidad de elegir. En estos primeros años, sus sentimientos con respecto a sus inclinaciones sexuales estuvieron fuertemente marcados por la culpa, y ese tormento queda patente en las pinturas que comenzaron a aflorar hacia el final de la guerra como si fueran confesiones ahogadas [...]. Dado que cualquier clase de homosexualidad todavía constituía un delito, estaba acostumbrado a vivir bajo amenaza. Vale la pena recordar que

en Inglaterra la sodomía estuvo castigada con la muerte hasta 1861 y posteriormente con cadena perpetua antes de la década de 1960 [...]. La persecución era sólo uno de los riesgos de ser un homosexual practicante, por no decir promiscuo. Además de ser un estigma social, también constituía un riesgo de abuso físico y verbal, con el añadido de una amenaza más insidiosa, el chantaje, que podía aparecer años después, como una enfermedad latente, bajo la forma de carta anónima o fotografía.¹⁸

Berlín no solo proporcionó a Bacon su primer contacto con el submundo de la metrópoli y con lo que él denominaba, con evidente placer, “violencia emocional”, sino que, por primera vez le mostró el atractivo de la sofisticación continental. Su extraordinaria percepción de la vida en general también le permitió imbuirse del poderoso ambiente cultural de la ciudad.

Entre 1927-1928 pasó algún tiempo en París y Berlín, donde hizo trabajos de decoración y comenzó a realizar dibujos y acuarelas, tras la impresión que le produjo una exposición de Pablo Picasso. En 1929 volvió a Londres y se inició como autodidacta en la pintura al óleo. En 1944, ante el escaso éxito de sus obras destruyó casi todas las pinturas que había hecho hasta entonces. El tríptico *Tres estudios de figuras junto a una crucifixión* (1944) marcó el reinicio de su carrera sobre unas bases totalmente nuevas.

En 1948 el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York compró una obra suya y en 1949, año de su primera pintura inspirada en el cuadro de Velázquez *Inocencio X*, hizo una serie de exposiciones individuales. Una buena parte de su

18 *Ibidem*, pp. 106 y 107.

obra está constituida por autorretratos y retratos de amigos suyos como el *Retrato de George Dyer* en un espejo (1968, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). Fiel a la idea de que el arte más grande te devuelve siempre a la vulnerabilidad de la situación humana, su obra es una constante reflexión sobre la fragilidad del ser. En cuadros como *Cabeza rodeada de carne de vaca. Estudio después de Velázquez* (1954, Art Institute of Chicago) y en una serie pintada en 1952 sobre perros que gruñen, Bacon intentó impactar al espectador al hacerle tomar conciencia de la crueldad y la violencia.

El creador

Francis Bacon había manifestado, especialmente en dos entrevistas, su admiración por la obra de Picasso, que lo había impulsado en la aventura incierta de la creación pictórica. En él bullía definitivamente ese espíritu de genio que buscaba incesantemente abrir la válvula del fluir de la creación. Picasso le dio una seña¹⁹ y le sirvió de modelo no para repetir sus reglas sino para crear las suyas. Originalidad y no imitación. El *ejemplar* no tiene como función la imitación pero sí es

19 Bacon dice expresamente en la entrevista que le hace David Sylvester: “Yo sentí la voluntad de pintar formas, como en una ocasión en que pinté tres formas basadas en la crucifixión. Ellas fueron influenciadas por las obras que Picasso hizo al final de los años 20. Y creo que aquí existe todo un campo que Picasso abrió y que continúa en cierto modo inexplorado; me refiero a la forma orgánica que en su relación con la imagen humana la distorsiona completamente”. *Entrevistas con Francis Bacon*, 1995, p. 8.

modélico para lo que llaman “sucesión”, influencia que permite el despertar del sentimiento de la propia originalidad, bebiendo de las mismas fuentes de los autores ejemplares, aprendiendo el modo de portarse para tal propósito.²⁰

Ese camino no fue fácil, estuvo cubierto de maleza y el suelo muy fangoso, pero el afán de luchador indomable le permitió superar las difíciles barreras que en algunos momentos resultaban infranqueables para la sobrevivencia de un creador del arte plástico.

Kundera confiesa que en su galería imaginaria del arte moderno Bacon y Beckett formaban una dupla, pero cambia de opinión cuando lee la entrevista que le hiciera Archimbaud a Bacon en la que dice:

Siempre me ha sorprendido que me relacionaran con Beckett [...], siempre encontré que Shakespeare había expresado mucho mejor y de una manera más apropiada y más poderosa lo que Beckett y Joyce habían intentado decir [...] me pregunto si las ideas de Beckett sobre su arte no han acabado por matar su creación. Hay en él algo a la vez demasiado sistemático y demasiado inteligente, puede que eso sea lo que siempre me ha molestado. En pintura, siempre se deja demasiado de lo habitual, nunca se elimina bastante, pero en Beckett he tenido muchas veces la impresión de que, a fuerza de haber querido eliminar, ya no quedó nada y esa nada suena definitivamente a hueco [...].²¹

20 Palacios, Ciro. “El genio y la comunicabilidad universal en la estética de Kant”. *Lienzo* 27, 2006, p. 175.

21 Kundera, Milan. “El gesto brutal del pintor”. Presentación del libro *Bacon, retratos y autorretratos*, 1996, p. 12.

Por lo expresado por Bacon deducimos que, en primer lugar, no desea ser clasificado y que su obra no se convierta en un estereotipo, se aleja de aquellos que niegan cualquier vínculo con la tradición y evita el aislamiento definitivo del pasado artístico; más bien reivindica para sí la historia del arte en su totalidad. Con relación a lo primero desorienta a los intérpretes que tienen el afán de reducir su obra a un programa ya conocido y fácil, negándose a expresar de un modo sistemático sus ideas sobre el arte, que así lo protege de ahogar su inconsciente creativo, y por lo tanto de encasillar su obra.

Mientras los críticos exaltan la gravedad de sus pinturas por ese impacto que produce al verlas, él insiste más bien en la palabra “juego” como espíritu presente en la actividad creativa, dando participación al azar y a lo fortuito que surge en cada momento mientras trabaja y puede cambiar inesperadamente hasta el tema mismo del cuadro.

Bueno, uno de los cuadros que pinté en 1946, aquel que parece una carnicería surgió delante de mí por azar. Yo estuve tentado de hacer un pájaro aterrizando en un campo. Pudo ser que él tenía una relación con las tres formas que fueron hechas antes, mas de repente las líneas que yo había diseñado sugirieron una cosa muy diferente, y de esta sugestión nació un cuadro. No había tenido intención de pintarlo; nunca pensé en ello de aquella manera. Fue como una cosa, que apareció accidentalmente, hubiese estado debajo de otra que también por azar veo justo después [...]. Un pájaro, de repente, sugirió una apertura para un área de sentimientos totalmente diferentes.²²

22 Sylvester, David. Op. cit., p. 11.

En el acto de pintar, Bacon hace marcas al azar, limpia, barre o friega puntos o zonas; tira la pintura bajo ángulos y a velocidades diversas. Estos actos hacen suponer que hay sobre el lienzo, como en su cabeza, datos figurativos virtuales que serán sometidos a la fuerza de la acción agitada, que quitará las marcas originales, progresivamente, con los barridos, manchados, limpiados, estirando la materia pictórica y junto con ella las formas que surgen del movimiento como la boca y las aberturas que se prolongan de un extremo a otro del cuerpo o de alguna de sus partes. Es lo que Bacon llama un diagrama de marcas involuntarias que se extienden y son más profundamente sugerentes que otras hechas a voluntad.

Es así como emerge otro mundo, porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres productos del azar. Son trazos de sensaciones confusas, trazos no representativos, no ilustrativos ni narrativos, “asignificantes”, trazos manuales casi ciegos que dan testimonio de la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. Esas marcas sustraen el cuadro de la organización óptica que ya reinaba sobre él y que lo hacía, previamente, figurativo. Bacon interpone su hábil mano para quebrar dicha organización óptica y sacudirse él de cualquier dependencia. El diagrama, como conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y manchas sin significación y representación, funciona para “sugerir”, como lo dice Bacon, para introducir “posibilidades de hecho”, lenguaje próximo al de Wittgenstein. “Y uno ve en el interior de ese diagrama las posibilidades de hecho de cualquier tipo [...] Wittgenstein invocaba una forma diagramática para expresar en la lógica las posibilidades de hecho”.²³

23 *Ibidem*, p. 111.

Vínculos e influencias

La obra de Bacon, extrañamente, está vinculada a artistas de diferentes épocas. Por tema, a pinturas de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, aunque las obras de ambos se pueden colocar en las antípodas del espectro pictórico expresivo. Mientras la maestría de Velázquez en la representación de la realidad se logra a través de un dominio factual que le permite mostrar con pigmentos lo que era obra de la vida, haciendo suyos los efectos táctiles y apresando la luz, en Bacon, la situación es diferente, su pintura se encuentra como en el umbral de la realidad y la no realidad, “se mueve en una franja de terreno estrecha y minada donde se presentan rostros como abismos que sorprenden, porque pese a su distorsión se parecen a sus modelos, y más aún, parecen ser la interrogación de los límites del yo”.²⁴

Igualmente, con Rembrandt hay algunos encuentros temáticos como el de su obra *El buey desollado* de 1655 y con Chaim Soutine *El buey desollado* de 1925, pero también hereda y prolonga la concepción del cuerpo que desarrollaron Grünewald y Goya. *La Matanza de los inocentes* de Poussin es otro trabajo que lo impacta, especialmente la manera en que el artista ha sido capaz de retratar el llanto humano. La figura de la madre gritando cuando le arrebatan a su hijo le impresionó vivamente, hasta el punto de convertirse en una imagen recurrente en sus primeras pinturas, junto con otro grito famo-

24 Francis Bacon toma como modelo el retrato de Inocencio X de Velázquez, del que desarrolló diferentes versiones convirtiéndose el conjunto en una serie muy conocida.

so, el de la niñera herida con los quevedos rotos en las escaleras de Odessa que aparece en *El acorazado Potemkin*, la legendaria película de Sergei Eisenstein de 1925.²⁶

Bacon decidió convertirse en pintor tras ver la exposición de Picasso en la galería Paul Rosenberg, tal como él declara en una entrevista con Marguerite Duras.²⁵ En Picasso, (también toca lo feo y a quien admiraba Bacon) el gesto leve del pintor transforma motivos del cuerpo humano en realidad pictórica bidimensional y autónoma; en cambio, Francis nos remite a otro mundo, donde la euforia lúdica picassiana queda relegada por un asombro ante lo que somos material y físicamente. Escarba con su gesto brutal en los rostros de sus mode-

25 Duras, Marguerite. "Francis Bacon, pintor. Una Entrevista". *Tijeretazos [Postriziny] Una Revista de Literatura y Cine*. Véase <www.iespana.es/tijeretazos> y <www.tijeretazos.net/Acrobat/Francis%2520Bacon,%2520pintor.pdf>.

"MD.- ¿Cómo empezó a pintar? En seguida hubo un estilo Bacon, ¿no?
FB.- Escuche [...] Empecé [...] justo antes de la guerra, vi una exposición de Picasso, en la Rossenberg [...] me interesó mucho [...]. En ese momento pensé: ¿por qué no puedo empezar a pintar yo también? [...] Mis primeros cuadros estuvieron influenciados por Picasso. (Pausa) como una bestia. Todo entra y de vez en cuando sale algo [...]".

26 "Fui a ver un film poco antes de comenzar a pintar, el que me impresionó profundamente —no solo el film entero, sino también una secuencia de la escalera de Odessa en esa foto. Yo tenía la esperanza de que todavía lo haría —no hay aquí cualquier sentido especial de carácter psicológico— tenía la esperanza de que un día haría el mejor cuadro del grito humano que se hubiese hecho en el mundo. No conseguí más que el que está hecho por Eisenstein, y de manera mucho mejor, y está eso ahí. En la pintura, soy de la opinión de que el mejor grito humano ya hecho hasta hoy es el de Poussin". Entrevista de David Sylvester p. 34.

p. 247 ilustración

p. 248

los para encontrar, en algún lugar, en la profundidad, su yo enterrado, la esencia.

Algunos especialistas inscriben su obra en lo que se dio en llamar neofiguración²⁷ u otros modos de figuración, aunque otros lo asocian con los expresionistas, pero él deja entrever en las entrevistas su disconformidad con ambos pareceres. Es también heredero de la fascinación por el movimiento que caracteriza a todo el siglo XX, especialmente el futurismo. Sin embargo, su acercamiento a las fotos de Eadweard Muybridge,²⁸ lejos de emparentarlo con los futuristas que deseaban representar el movimiento en el lienzo, lo une más al absurdo existencial de un Beckett²⁹ cuyos seres solitarios se afanan por arrastrar sus

27 El neofigurativismo es un movimiento pictórico, también llamado nueva figuración, que reacciona contra la estética institucionalizada del informalismo y propone un retorno a la figuración aunque sobrepasa los estrechos límites de la representación especular del objeto de que se trate. Engloba una serie diversificada de tendencias durante la década de los años sesenta, conservando una buena parte de los residuos informalistas y de la pintura de acción. Sin duda su representante más significativo es el irlandés Bacon. En la Península Ibérica, Saura y otros han iniciado esos planteamientos o similares.

28 Eadweard Muybridge (seudónimo de Edward James Muggeridge) fue un fotógrafo e investigador nacido en Kingston-on-Thames (Gran Bretaña) el 9 de abril de 1830. Cambió su nombre cuando emigró a los Estados Unidos en 1851. Murió el 8 de mayo de 1904. Sus experimentos sobre la cronofotografía sirvieron de base para el posterior descubrimiento del cinematógrafo.

29 Samuel Barclay Beckett (Dublín, 13 de abril de 1906-París, 22 de diciembre de 1989) fue un novelista, dramaturgo, crítico y poeta irlandés; uno de los más importantes representantes del experimentalismo literario del siglo XX, dentro del modernismo anglosajón. Fue igualmente figura

cuerpos trasegados por el tiempo. Bacon muestra en sus obras ese paso del tiempo, sin emociones superficiales, intentando mostrar el ser-en-el-tiempo, que somos todos. Ese tiempo se hace carne, la materia viva no está fija y, por lo tanto, hay que mostrar su permanente mutar.

El cuerpo, la carne, las fuerzas invisibles y el grito

Después de Picasso, Francis Bacon se constituyó en un pintor paradigmático al plasmar la dolorosa condición del hombre desde la más cruda singularidad, o para decirlo en términos que nos acercan al corazón mismo de la tesis lacaniana: la insuficiencia estructural del viviente en su captura por las redes del orden simbólico. Uno de los motivos fundamentales expuestos en sus escenas es el cuerpo, al que estudia con ahínco a través de la pintura de los clásicos, de la fotografía documental, periodística y fílmica con el fin de recoger formas del mundo empírico que lo orienten en la búsqueda de las huellas de lo invisible, aquellas fuerzas que trataba de captar para exponer en sus pinturas.

clave del llamado teatro del absurdo. Escribió sus libros en inglés y francés, y fue asistente y discípulo del novelista James Joyce. Su obra más conocida es el drama *Esperando a Godot*. La obra de Beckett es fundamentalmente sombría y tendente al minimalismo y, de acuerdo con ciertas interpretaciones, profundamente pesimista (hasta nihilista) acerca de la condición humana. En consonancia con esto, con el tiempo sus libros se hicieron progresivamente más crípticos y breves. El pesimismo de Beckett viene, sin embargo, atemperado por un particular sentido del humor, entre negro y sórdido.

El cuerpo humano es el ícono cultural omnipresente en nuestro tiempo, dice Cristóbal Pera en su libro *Pensar desde el cuerpo*, y Francis Bacon toma el cuerpo como figura preponderante para la expresión dolorosa de un frustrado intento de escape de las fuerzas presas en él.

[...] despliega sus límites como espacio corporal del “yo” frente a “los otros cuerpos” a lo largo de las superficies de su orografía, límites que se dilatan, se encogen o se distorsionan, según los casos [...] frente a los presuntos modelos canónicos se exhiben hoy cuerpos que sobrepasan con creces los límites de sus espacios o los restringen hasta el mínimo posible para la supervivencia, cuerpos superlativos en uno u otro sentido, que pregonan su ruptura con las normas, cuerpos distorsionados y desfigurados que se exhiben, cuerpos de la cultura de lo grotesco [...].³⁰

Bacon realiza una anatomía de la autodestructividad humana, ensaya atrapar la intensidad de la experiencia corporal en esos momentos de dolor y éxtasis que prefiguran la desaparición física y nos enfrentan al cadáver. En los cuerpos desfigurados, deformados, mutilados, como también en los rostros en el límite de la desaparición que componen su obra, no podemos dejar de evocar *lo siniestro* freudiano, esa inquietante extrañeza que para Lacan constituye la clavija indispensable para el abordaje de la angustia como fenómeno observable. Lo siniestro, como el propio Freud apuntó, es el lugar donde más cerca está la estética del psicoanálisis; de ahí que se haya argumentado en más de una ocasión que Freud lo

30 Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*, 2006, p. 35.

trata como una categoría estética del mismo calado, por ejemplo, que lo sublime.³¹

La distorsión fue la fórmula de creación del “cuerpo grotesco” en la pintura de Francis Bacon, elaborada mediante la transgresión de los límites de la figura humana en el espacio —su cara distorsionada en su famoso autorretrato, atractiva y repulsiva al mismo tiempo—, aunque la instintiva violencia de la distorsión sobrepasa lo simplemente “grotesco” para expresarse dolorosamente como un medio de purgación y trascendencia.³²

Se ha dicho que la pintura de Bacon de los años cuarenta ofrece dos aspectos fundamentales: el límite extremo de la sexualidad y la profunda transformación que tiene lugar en el éxtasis, transformación en la que aflora todo aquello que había permanecido oculto, lo que se había tapado. Movida por el asombro la mano del pintor se posa con un gesto brutal sobre un cuerpo, sobre un rostro, con la esperanza de encontrar en él o detrás de él, algo que se ha escondido allí.³³ Bacon representa al cuerpo retirándole lo que de humano puede haber en él, mostrando la tensión a la que está sometido, descubre al cuerpo, como materialidad, en su interioridad, como instinto, como sexualidad, así como descubre también su soledad y la imposibilidad de escapar a tal situación.

31 “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado. Citado por Sigmund Freud: 1919 “Lo siniestro”. *Obras completas*, vol. 7, 1974 [1919], p. 2487.

32 *Ibidem*, p. 36.

33 Kundera, Milan. *Op. cit.*, p. 10.

A diferencia de Leonardo y Velásquez, que auscultan por estudio y curiosidad, se acerca más a la experiencia de Rembrandt en su *Buey desollado*, que expone obscenamente y sin tapujos la carne en su textura orgánica interna.

Diversos autores coinciden en decir que Bacon hereda y prolonga la concepción del cuerpo que desarrollaron Grünewald y Goya; los cuerpos de la *Crucifixión* del museo de Colmar están presentes en diversas etapas de su trayectoria artística, especialmente en los años cuarenta y cincuenta. La fuerte organicidad, el tratamiento de la materia muscular y la piel los recoge Bacon de Grünewald, el momento de tensión intensa que produce el dolor, que transforma fuertemente el cuerpo del crucificado. El *Saturno devorando a su hijo* de Goya es también un precedente importante de los personajes baconianos. En esta obra el maestro español altera la configuración normal del cuerpo de Saturno en sus miembros y tronco para introducir un movimiento propio de una transformación que sufre el personaje representado. Hay en estos protagonistas escénicos algo que Bacon hace suyo. Algo que se hace visible, es el grito de sus cuerpos.

En su obra Bacon pone la visibilidad del grito de los cuerpos de sus protagonistas, que a veces es espasmódico, a veces inhumano, pero siempre profundamente efectivo... Al contemplar sus obras descubrimos el fracaso de todos los intentos nuestros por mantenernos aparte, por cerrarnos al exterior defendiéndonos con el pudor como instrumento, porque el grito nos arrastra siempre.

Kafka hablaba de detectar las potencias diabólicas del porvenir que llaman a la puerta. Cada grito las contiene en potencia. Inocencio X grita, pero grita justamente detrás de la cortina, no solamente como alguien que no puede ya ser visto, sino como alguien que no ve, que no tiene ya

nada que ver, que no tiene otra función que la de hacer visibles esas fuerzas de lo invisible que lo hacen gritar, aquellas potencias del porvenir [...] gritar contra la muerte, etcétera [...].³⁴

El interés notorio de Bacon también por la representación de bocas abiertas podría proceder de sus primeras experiencias sexuales y del recuerdo de la obra de Poussin *La masacre de los inocentes* cuando aún muy joven se quedó paralizado ante el grito de la mujer que clama en desesperación, cuando la vio en Chantilly. Tuvo fascinación por las ilustraciones en color de un libro de medicina acerca de las enfermedades bucales, donde la boca se le muestra en un extraño sentido de la belleza, mitad erótico, mitad morboso; y obsesión por el grito de la niñera en el filme *El acorazado Potemkin* antes mencionado.

Klee decía que la tarea de la pintura es “no hacer lo visible sino hacer visible”, que interpretamos que tanto en la pintura como en la música no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas, intentar hacer visibles fuerzas que no lo son.

La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, ella sin embargo no es sentida, puesto que la sensación “da” cualquier otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan.³⁵

34 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 2005, p. 67.

35 *Ibidem*, p. 63.

La pintura de Bacon pondrá el grito visible, la boca que grita en relación con las fuerzas, fuerzas que hacen el grito y convulsionan el cuerpo para llegar hasta la boca abierta como un abismo y de allí a nuestra mente.

El cuerpo es Figura, no estructura. A la inversa, la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y ni siquiera tiene rostro [...]. Las deformaciones por las que pasa el cuerpo son también los trazos animales de la cabeza [...]. La sombra se escapa del cuerpo como un animal que cobijásemos [...].³⁶ Los cuerpos emiten un sonido terrible: el grito. Es el grito ante lo invisible, el horror se multiplica porque se deduce del grito. Bacon se trae consigo toda la violencia de Irlanda, y la violencia del nazismo, la violencia de la guerra, el horror de las crucifixiones. Él hace la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las del porvenir. Lo expresamos en la fórmula 'guitar contra' [...] no guitar ante [...] ni por [...], sino guitar contra la muerte.³⁷

Él cuestiona la identidad, los valores y el control del cuerpo, en los que el hombre suele cimentar su existencia y justamente lo hace basando su producción artística en la representación obsesivamente distorsionada del cuerpo del hombre. Sus imágenes responden a la idea de que al cuerpo ya no se le observa como el espacio, el refugio, que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es con-

36 *Ibidem*, pp. 29-30.

37 *Ibidem*, p. 67.

testado e, incluso, perdido. Bacon vive en la época en que el “yo” fatalmente se esquivo, dice Kundera.³⁸ El hombre cree que ejerce control sobre su propio cuerpo aunque su existencia está basada en una inestabilidad permanente. Es la época en la que se cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre, y el cuerpo es reconstruido, sus fronteras traspasadas y superadas.

El pensamiento reflexivo y la pintura de Bacon

G. C. Argan dice que Bacon se acerca a las cimas de la pintura del pasado, pero no para tomarlos como modelos sino como objetos de crítica; quiere demostrar que si Velásquez hubiera llevado hasta sus últimas consecuencias el discurso pictórico, habría llegado a conclusiones muy distintas.³⁹ Valeriano Bozal cree que Bacon ha heredado y prolongado la concepción del cuerpo que desarrollaron Grünewald y Goya. Recoge el momento de la intensa tensión que produce el dolor, inquantable, que transforma el cuerpo del crucificado, el grito de las laceraciones a las que ha sido sometido, como el grito del éxtasis de *Saturno devorando a sus hijos*. Bacon pertenece a la estirpe de los pintores que han hecho del cuerpo el referente primero de su arte: Grünewald, Goya, Rembrandt, Picasso, Soutine.

Otro de los filósofos que pone su atención en la obra pictórica de Bacon es Gilles Deleuze en su libro *Francis*

38 *Ibidem*, p. 10.

39 Argan, G. C. *El arte moderno*, 1976 [1977].

Bacon: Lógica de la sensación. En él Deleuze crea una serie de conceptos filosóficos, cada uno de los cuales se relaciona con un aspecto particular de las pinturas de Bacon, pero al mismo tiempo encuentra un lugar en la “lógica general de la sensación”, esclareciendo a través de las pinturas de Bacon la lógica no racional de la sensación, y el acto de la pintura en sí mismo.⁴⁰ *Francis Bacon* es un indispensable punto de entrada a la proliferación conceptual de la filosofía de Deleuze en su conjunto.

Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo [...]. La figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con fuerzas que actúan sobre el cuerpo.

Nada tan contradictorio como hablar de lógica (lo cercano al logos) de las sensaciones, tan cercanas a lo orgánico. Pero nunca tan claramente expresada la idea de lo que Bacon realiza: el estado liminar de sus obras entre lo racional y lo irracional, que al fin y al cabo no es hablar más que de materia.

40 Smith, Daniel W. *Deleuze sobre Bacon: Tres trayectorias conceptuales en la lógica de la sensación*, 2003. Deleuze dijo que él escribió este libro primeramente con dos cosas en frente de él: reproducciones de pinturas de Bacon y los textos de la entrevista con Bacon de David Silverter, el cual ha sido publicado en 1975 bajo el título *The Brutality of Fact*. Esta aproximación refleja la tensión entre precepto y concepto: ¿Cómo uno habla en un medio (conceptos) acerca de las prácticas de otro (preceptos)?

Otro autor importante es Wieland Schmied, quien ha desarrollado un exhaustivo estudio analítico crítico de las pinturas de Bacon, con un examen del proceso creativo encarnados en ellas. Explora en profundidad el sutil uso del espacio, el desarrollo de su imaginería, su idiosincrasia, su técnica pictórica y lo coloca en el panteón de los artistas del siglo XX. Hay además diversos autores que se han interesado por la obra de Bacon por distintos motivos; críticos de arte, literatos, médicos, psicoanalistas, artistas, filósofos, etcétera, lo cual habla de su impacto en diversos ámbitos del saber y su trascendencia como objeto artístico. Las pinturas de Bacon no solo invitan a la contemplación estética, también conducen a la reflexión y a severas interrogantes.

Si el siglo XX ha aceptado con Picasso la “deformidad” como norma del arte y con Bacon ha probado su resistencia frente a lo siniestro, ¿qué hace posible la aceptación de estas propuestas que juegan con categorías amenazantes y acepta la disonancia como articulación soportable del gemido o del grito? ¿Dónde está la clave que determina los límites de ese juego donde se supone debe reinar el caos, el desorden, la desarmonía? ¿Qué determina que la obra de Bacon, que permite la presencia de extremas categorías estéticas sea aceptada por todos y calificada de obra de arte? ¿Su obra artística es un espejo donde se muestran las contradicciones del hombre? ¿Lo feo se elige o es la realidad la que lo impone? ¿Su arte expresa usando las polaridades, el dolor de la vida o su negación?

Todas estas interrogantes exigen un estudio sobre diversos aspectos relacionados con las propuestas icónicas en la obra plástica de Bacon; una reflexión filosófica acerca de tres categorías: lo feo, lo grotesco y lo siniestro, y un análisis plástico reflexivo y minucioso desde el interior de la obra, con el apoyo de un conjunto importante de pinturas seleccionadas

para tal propósito, e ir progresivamente descubriendo las estructuras de configuración donde todos sus componentes permiten el juego de la figura dentro del escenario hasta llegar al final respondiendo las preguntas señaladas. La hipótesis de que la forma sostiene su edificio estético exigirá como método fundamental hacer el recorrido desde el diagrama hasta la fase última, para encontrar la clave de determinación de los límites de dichas categorías con lo bello en el tejido de un espacio propicio para colocar al espectador en ese juego que la hace contemplable. Ese espacio que ejerce una fuerza abrumadora sobre él y que lo conducirá a la exploración necesaria para la inmersión estética en pos de la esencia, alcanzar el espíritu de la obra y asomarnos a todo lo invisible hecho visible en su pintura, como escribía Lacan en *Les temps modernes* en honor de Merleau-Ponty, con ocasión de su muerte en 1961: “A lo que el artista nos da acceso es al lugar de lo que no puede verse: faltaría aún nombrarlo”.⁴¹

Bibliografía

ADORNO Theodor W.
1980

Teoría estética. Madrid: Taurus Ediciones.

ARGAN, Giulio Carlo
1976 [1977]

El arte moderno, 1770-1970.
Valencia: Fernando Torres.

ARISTÓTELES

Poética, 1148 b.

41 Lacan, Jacques. “Maurice Merleau-Ponty”. *Les temps modernes* 17, 1961, pp. 183-254.

- BODEI, Romeo
1998 *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- DELEUZE, Gilles
2003 *Francis Bacon. The logic of sensation*. Mineápolis: University of Minnesota Press. [En español: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.]
- DURAS, Marguerite
1971 “Marguerite Duras S’entretient avec Bacon”. *La Quinzaine Littéraire* 129. París, 1971.
- ECO, Umberto
2007 *Historia de la fealdad (Storia de la bruttezza)*. Barcelona: Lumen.
- FREUD, Sigmund
1974 “Lo siniestro”. *Obras Completas*. Vol. 7, Madrid: Biblioteca Nueva.
- KANT, Immanuel
1961 *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada.
- KUNDERA, Milan
1996 “El gesto brutal del pintor”. Presentación del libro *Bacon, retratos y autorretratos*. París: Debate.
- LACAN, Jacques
1961 “Maurice Merleau-Ponty”. *Les temps modernes* 17. Número especial.

- PALACIOS, Ciro
2006
“El genio y la comunicabilidad universal en la estética de Kant”. *Lienzo 27*. Lima: Universidad de Lima.
- PEPPIAT, Michael
1999
Francis Bacon, anatomía de un enigma. Barcelona: Gedisa.
- PERA, Cristóbal
2006
Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana. Madrid: Triacastela.
- ROSENKRANZ, Karl
1853
Estética de lo feo.
- SMITH, Daniel W.
2003
“Deleuze on Bacon. Three conceptual trajectories in *The Logic of sensation*”. Introducción a DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. The logic of sensation*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- SYLVESTER, David
1995
Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos. Cosac & Naify Edições.
- VISCHER, Fr. Th.
1971
Kritisch Gange III. 2.^a edición. Múnich.