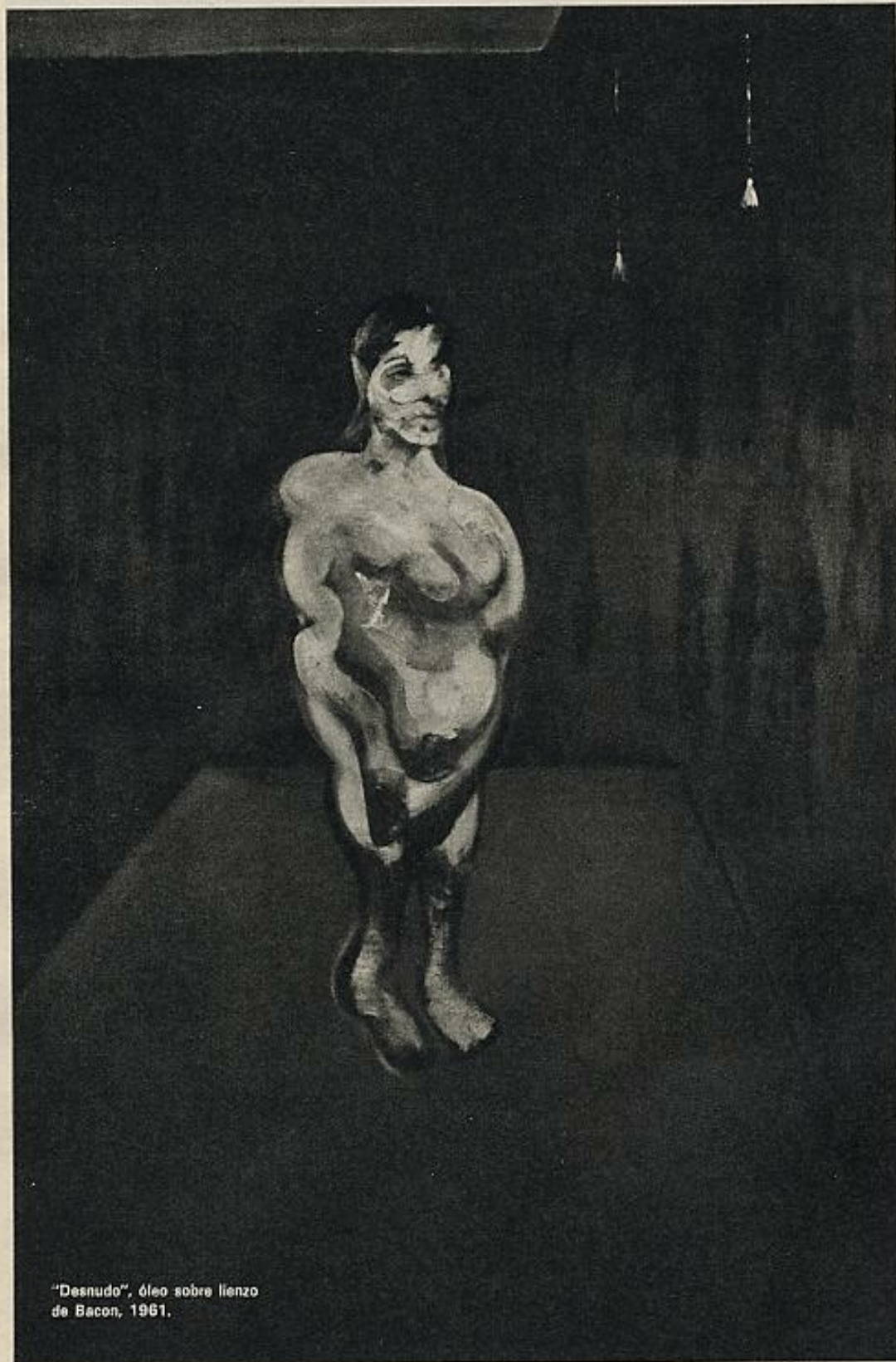


# Francis Bacon: la recuperación del lenguaje pictórico

J. CORREDOR-MATHEOS



"Desnudo", óleo sobre lienzo  
de Bacon, 1961.



Arriba: "Ojo herido", óleo sobre lienzo  
de Bacon, 1972. A la derecha: "Mujer  
sentada", óleo sobre madera de Picas-  
so, 1968.

**S**UPONE una tentación, realmente, relacionar los nombres de Francis Bacon y Pablo Picasso. Ha venido a las mentes de muchos, desde luego, y ahora la galería Theo, de Madrid, ha tenido la feliz idea de presentar una exposición con obras de estos dos artistas. "Por algo Picasso y Bacon son los dos mayores pintores figurativos de este siglo", comenta Julián Gállego, en el diálogo imaginario entre personajes suyos, que incluye el catálogo. Aparte lo que haya de cierto en esta afirmación —que puede muy bien estar plenamente fundamentada—, lo que nos importa ahora es intentar una aproximación a lo que puedan tener de similitudes y de diferencias, ambos creadores, a partir de la obra del pintor inglés.

Francis Bacon había iniciado la manera que le caracteriza aún hoy en los últimos años de la segunda guerra mundial, poco antes de que, en Europa y en los Estados Unidos, empezase a extenderse con gran fuerza las tendencias abstractas. Y resulta curioso que cuando, al filo de 1960, se llega a un cierto cansancio, y el mercado trata de encontrar una salida figurativa airosa, la obra de Bacon, como la de Dubuffet, se convierten, inesperadamente, en los faros que sirven de orientación, y también de desorientación, de la tendencia, más o menos improvisada, conocida por neofiguración. Desde entonces, su influencia ha sido enorme entre los artistas jóvenes, y concretamente en España, tenemos muchísimos ejemplos de ello. Al margen de oportunismos, y de fatigadas recuperaciones de una imagen icónica, la obra de Bacon ofrecía en verdad algo nuevo. Antes y después de esa crisis de la abstracción informalista, su producción se había destacado por su gran calidad y por su carácter independiente. Sin embargo, y a pesar de su novedad —como escribió Michel Leiris, en el catálogo de la gran exposición antológica de este artista celebrada en el Grand Palais de París, en octubre de



1971-enero de 1972—, la pintura de Bacon no está exenta de vínculos con la tradición de la pintura inglesa influida por los flamencos. Porque es preciso aclarar que no ha negado en ningún momento el concepto tradicional de pintura. No le resulta difícil así establecer relaciones entre su propia obra y la de Velázquez —cuyo *Inocencio X* estudió con tanta profundidad— el cual, justo es decirlo, puede resultarle a él próxima en algunos aspectos.

En relación con Picasso, ¿qué es lo que pasa? ¿Continúa la obra de

éste, prosiguiendo la acción de destruir la imagen del mundo o, por el contrario, pretende reconstruirlo? Sus propias palabras, a través de una serie de entrevistas recogidas por David Sylvester (1), dejan bien claro que se siente por completo dentro de una tradición y que aspira a seguir a los grandes maestros del pasado. En este punto es donde aparece la sombra de Picasso: es

(1) David Sylvester. Entrevistas con Francis Bacon. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1977.



decir, la imposibilidad del artista actual por darnos una imagen del hombre. A pesar de todo, la relación entre Bacon y Velázquez —y que no se escandalice nadie— me parece más clara que con Picasso. Bacon quiere pintar como el sevillano: está extraordinariamente dotado y pinta dentro de unas coordenadas artísticas en algunos aspectos próximas. Pero está por medio Picasso. Picasso ha tenido acierto de poner el arte de acuerdo con su época. Nos hace saber, sin ambages, que el hombre es el mayor estorbo para sí mismo. A Velázquez esto no le ocurría, porque no se enfrentaba a sí mismo. Dejó que la realidad se manifestara, y lograba lo que lograba por transparencia. Por esto sus figuras de hombres son tan objetivas, tan reales. Podría decirse que no las ha pintado él: que se han hecho solas. En Picasso, en cambio, todo es una continua intromisión. Está siempre el artista por medio: es, en verdad, lo único que está, y el mundo aparece como un rompecabezas. Velázquez no pone misterio: el misterio, en él, es poco evidente, y resulta por ello más misterioso. No sé si hay mucho misterio en Picasso. Su razón es poderosa, y no nos habla objetivamente, sino que su arte es, sobre todo, acción personal. Importa por lo que tiene de proceso. Que lo es, desde luego, de destrucción. Velázquez no siente que el mundo se autodestruya, sino que simplemente sucede. Velázquez nos da una imagen del hombre fluida, histórica, pero entera. La hizo dentro de una sociedad que mantenía aún una trabazón medieval, a la cual el Renacimiento, en algunos aspectos y gracias a la Contrarreforma, no hizo más que fortalecer. Picasso, en cambio, da testimonio de una sociedad descompuesta y sin cimientos de ninguna clase. El artista ha de estar más presente, porque ha recibido de la época el encargo de destruirlo todo, para que se vea con mayor claridad cuál es la situación.

¿Y Bacon? La situación no ha cambiado con relación a Picasso. Simplemente, todo el mundo sabe ya que las formas sociales están en quiebra, que la realidad del mundo no puede darse unívocamente, y, así como Picasso tenía que convencernos de ello, Bacon parte de que es un hecho aceptado. Por esto, ahora que somos conscientes de ello, Bacon intenta salir de algún modo. ¿Cómo? A través de la pintura misma, recobrando la fe en el arte, tal como lo configuraron los renacentistas. Esta es la tradición que heredó Picasso y que luego, sin abandonar acaso íntimamente, maltrató, dejó inválida, obsoleta, acaso con resentimiento, para sus sucesores. Bacon cree. Se ve claramente en cómo goza sin inhibición alguna en el acto de pintar. Esa pincelada larga, tan sensual... El placer, verdaderamente erótico, con que arrastra el pigmento sobre el lienzo es un acto sexual. La obra de Bacon tiene algo de placer solitario, y el lienzo es el que recibe el impacto. La tragedia es que, cortada la relación directa que existía entre el creador y la sociedad —y que Velázquez ya no conocía, al trabajar para la Corte, aunque consiguiera olvidarlo—, a Bacon no le queda, artísticamente, otra solución que ésta, teniendo en cuenta que su vocación es la de pintar. De ahí la violencia, la agresión, la sangre. Tan

humanamente dramáticas son sus corridas de toros de 1969, como sus crucifixiones, sus uniones amorosas o sus desnudos solitarios. Son —para usar palabras de Kafka— la descripción de una lucha. Los cuerpos —animal y hombre, hombre y hombre— se confunden. El mundo está hecho de una misma sustancia, y ésta es la carne humana: vedla ahí estallar en pedazos.

Todo esto sucede en interiores vacíos o en paisajes de algún modo agobiantes. Las paredes de las estancias están desnudas, para destacar mejor ese montón de carne moribunda. A veces hay jaulas, con pájaros o con figuras humanoides, pero éstas no son precisas para que veamos claramente que el problema es la falta de libertad. Me parece especialmente angustioso que las figuras destrozadas den ante todo idea de amasijo de carne. Un cadáver, lo mismo en su ataúd que echado en una cuneta, pero entero, produce impresión y respeto. Un cuerpo destrozado inspira en primer lugar horror. Espanta que ese ser haya sido reventado, violado: que podamos, nosotros mismos, ser abiertos así. Y esto es lo que hace Bacon. Un cuerpo humano no se diferencia mucho del de un animal. La connotación es clara, por ejemplo, en *Second version of "Painting"*, de 1946, que se conserva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Hay en este cuadro un hombre sentado, bajo un paraguas, enmarcado por un gran animal abierto en canal. Ni el paraguas ni la corbata nos distraen de la evidencia de la profunda identidad entre uno y otro. El mundo, según lo dejó Picasso, no es representable, y no parecía quedar más salida que descubrir su estructura —lo que no deja de ser una creación idealista, como acepta la ciencia física, por más que con muestras de su concordancia con la realidad tan peligrosas como la desintegración del átomo y sus consecuencias—, y no existe acaso el hombre —simple asociación de sensaciones preprogramada—. Pero Bacon recupera entonces humildemente —¡quién lo diría!— la condición de pintor-pintor, que trata de recoger en el lienzo una imagen aproximativa del hombre. Y el drama de éste y su impotencia son el drama y la impotencia que asume Bacon. La garantía de la validez de su obra es su adecuación a esta circunstancia histórica y, algo más allá, su penetración en unas condiciones que el hombre mantiene, en tanto que tal, en un período mucho más dilatado.

Seguramente, Bacon no cobrará la solitaria altura de Picasso. No creo que se trate de problema de facultades pictóricas. Simplemente que nuestra época no es apropiada para figuras solitarias. La competencia establecida por el mercado y algunas circunstancias que trascienden el arte, como la sobreabundancia de información y la pérdida del carácter de época heroica que tuvo de la aparición de Picasso, no lo permiten, ni en arte, ni en política, ni en ciencia, ni en actividad alguna. Ahora no puede haber ningún Picasso, porque no es posible ya el nacimiento, es decir, la invención, de los dioses. Pero lo peligroso es que la sociedad no permite tampoco, al parecer, el surgimiento del propio hombre. Y esto es también lo que revela Bacon en su obra. Im-

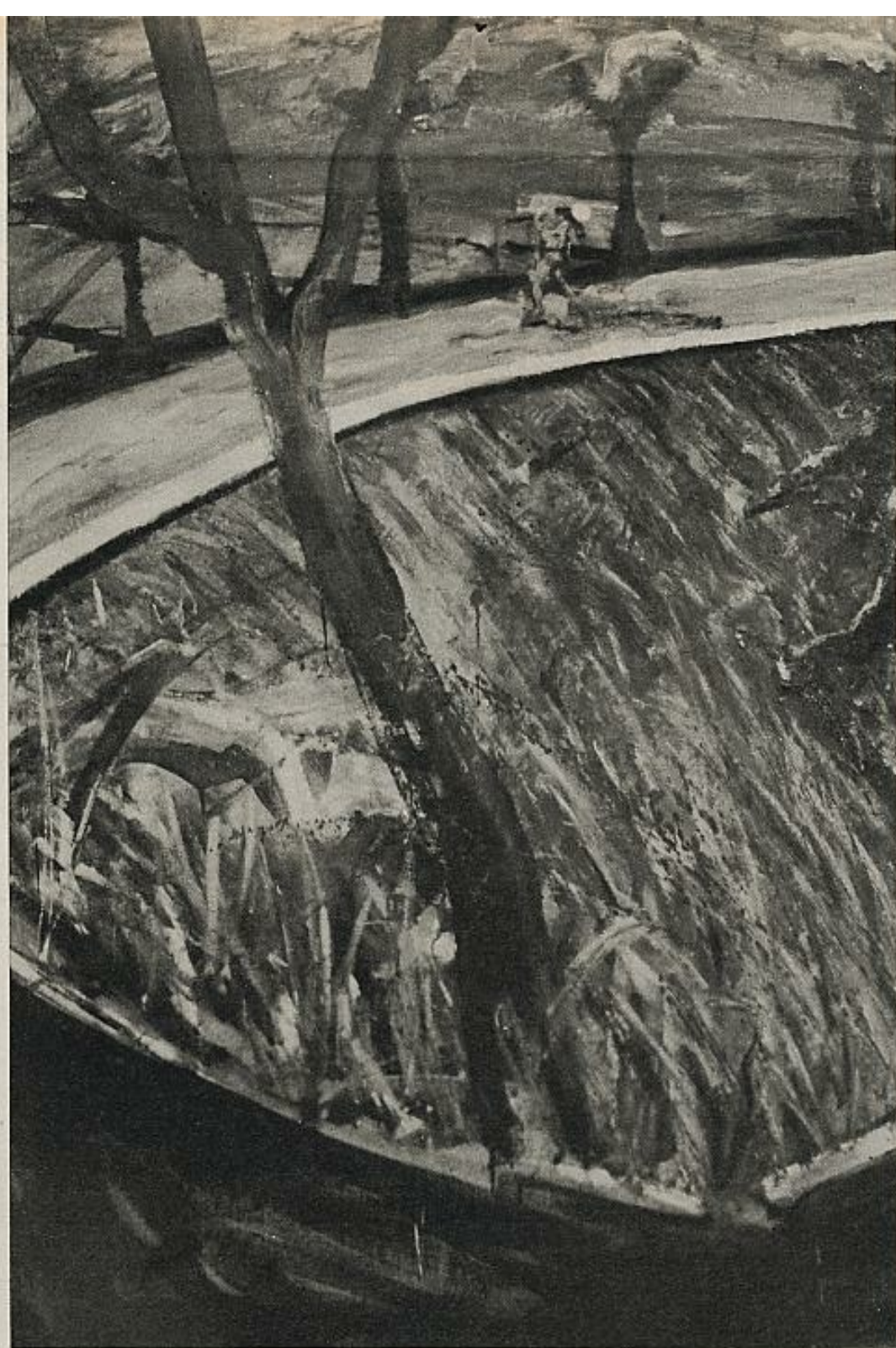


## Francis Bacon:

potencia que en el sentido más lato es el de la imposibilidad de realizar el acto sexual, manifiesto en su pintura, donde las uniones de los cuerpos parecen abocadas siempre a un coitus finalmente "interruptus". Peligra la vida del artista, la del hombre que trate de reflejar, y, si me apuran, la del propio espectador.

A Bacon no le queda otro remedio que burlarse de todo. Es la suya, como la de Picasso, una burla trágica, y nos coloca ante la solución final de la autoautopsia, con una muerte que no va seguida de resurrección. El vivir cotidiano ha perdido toda naturalidad para Bacon. No pueden engañarnos los elementos reales de sus interiores: muebles, lavabos, teléfonos, ceniceros, etc. Ha perdido igualmente la esperanza y el interés de poderlo recomponer como un rompecabezas —aunque fuera como la otra cara de su destrucción—, como hizo Picasso. Bacon nos muestra también, cosa que aquél no hizo nunca, una imagen que desea recoger de manera realista lo aparental del mundo, que, por su demanda urgente de atención, es aceptada como lo verdadero y único real. Y nos demuestra todo dinámicamente, para lo cual ha estudiado fotografías de animales salvajes y los libros de Muybridge sobre el movimiento humano.

Por sorprendente que pueda resultar, Bacon utiliza modelos. Se vale de personas a las que conoce mucho y aprecia. Y, de manera insistente, se sirve de un mono. En el fondo da igual: todas esas figuras supuestamente humanas terminan siendo simiescas. El hombre, para Bacon, no ha llegado todavía. Se frustra, se mutila, se castra, se suicida cada día. Hay una referencia constante a hechos concretos, aunque luego el resultado sea en cierto modo abstracto. Pero nunca se pierde, aunque no resulte en modo alguno decisivo, cierto carácter de anécdota, sobre todo cuando apa-



"Van Gogh en un paisaje", óleo sobre lienzo de Bacon, 1957.



"Mujer sentada", óleo sobre lienzo de Picasso, 1968.

recen varias figuras, o una figura aislada está relacionada con otros elementos. Las relaciones entre las figuras —a pesar de lo que pueda él decir— no plantean en realidad una historia, puesto que son una suma de soledades. La vida es aquí ante todo agresión y violencia, en primer lugar para uno mismo. Eros y Tanatos están inseparablemente unidos. El amor no es la otra cara de la muerte, sino una misma cosa. Pero no se trata de la muerte como misterio, como posible puerta, sino como atentado final contra el cuerpo. En este sentido, el hombre muerto es igual que un buey, por ejemplo, abierto en canal. No se trata del resultado de los estudios

que estuvo llevando a cabo Bacon en un matadero, sino que a ellos le llevó ese convencimiento. Bacon sabe muy bien lo que quiere, y hace como que busca lo que ha encontrado.

Ante la obra de Bacon, después de reconocer la soberbia calidad plástica, su gran altura, nos queda, sin embargo, alguna duda sobre hasta qué punto su acción, por más que haya sido capaz de asumir su época, es el fruto de una mirada realmente penetrante. Hasta qué punto ve en profundidad, logra una transparencia para que la realidad se revele. Parece que, estando todo muy bien, resulte que la obra de Bacon lo que consigue es más bien

separamos del hombre. Quizá es preciso que el artista, para lograr mayor objetividad, para que sea un testigo imparcial o un crítico comprensivo, dé muestra de que se reconcilia finalmente con el ser humano. ¿Existe esa comprensión, esta capacidad de quedarse fuera a la vez que dentro, de ser juez y parte en Bacon? Es posible, con todo, que nuestra época exija esta parcialidad. Pero el caso es que Bacon pugna por romper este círculo, trata de derribar esas paredes. Su pintura, desde luego, es, plásticamente, de la más alta calidad. La cuestión es saber si nos reconocemos plenamente en ese autorretrato. ■ J. C.-M.