

Francis Bacon: las vísceras por rostro



France
Borel

Francis Bacon: las vísceras por rostro

France Borel

Traducido por María Teresa Gallego
En: *Bacon. Retratos y autorretratos*
Editorial Debate, Madrid, 1996

Edición original:
Bacon. Portraits et autoportraits
Les Belles Lettres, 1996

Los números entre corchetes corresponden
a la paginación de la edición impresa

Retrae

[187]

Un buen retrato me parece siempre la dramatización de una biografía, o, mejor dicho, el derecho natural inherente a todo hombre.

Baudelaire, *Salón de 1859*

EL ESCÁNDALO DE LA FIGURA

Podría ser todo tan sencillo, tan inequívoco, con esa tentación por el arte abstracto, por los tonos aparentemente ornamentales, por las superficies lisas y sosegadas, casi de colores planos, superficies por las que la mirada podría pasear, contemplativa.

Podría ser todo tan estable, dispuesto como una arquitectura en perspectiva —puntos de perspectiva, perspectivas que se alejan—, un espacio sensato, una habitación o una caja. Un espacio donde pudiéramos localizar con facilidad la izquierda, la derecha, la parte de arriba y la de abajo, un espacio conocido.

Pero surge la figura. Una explosión, un intolerable escándalo, una presencia humana, superlativa, al desnudo, un [188] delirio anatómico que se exhibe sin concesiones. Ensangrentado. No como esas láminas de anatomía donde vemos cadáveres pulidos, domados en provecho de la medicina... o de la enseñanza de las bellas artes.

¡Así no! Una carne estremecida, en la que se concentra la existencia para negar las fronteras de la vida y de la muerte, del nacimiento y de la putrefacción.

Todo lo abarca esta anudada carne, todo lo abarcan las volutas de estos músculos (dóciles al curvado gesto de la mano del artista), esta irrupción humana, tan tremendamente humana.

Vuela el orden hecho añicos; derogadas, en peligro, condenadas, superadas quedan las categorías: dentro–fuera, dermis–epidermis, continente–contenido. Lo que solía permanecer escondido asoma a la superficie, a flor de piel.

Se halla sentado, tan formal, el pintor en una silla, postrado y cruzado de piernas, y el reloj lo llama al orden del paso del tiempo, a la realidad contemporánea, a la actualidad. No cuenta el ensangrentado rostro con la vital protección de una epidermis que pueda servirle de venda, como si acabara de sufrir uno de esos accidentes de circulación cuya *extraña belleza* lo fascina. Autorretrato.

Las vísceras al aire en el despellejado rostro. Y en ese aparente caos, en el que los colores son como salpicaduras, unos ojos avezados sabrán reconocer al ser humano, identificar al individuo. Quién lo duda.

Basta, para tener tal certidumbre, con mirar las fotografías y compararlas con el cuadro. El parecido salta a la vista.

Insoportable paradoja. Nada nos describe Bacon, aborrece la narración —¡abajo la historia de la pintura!—, pero nos lo dice todo, nos lo dice a voces. *Querría pintar el grito* [...], solía decir. Allende la sintaxis de la frase —sujeto, verbo, complemento—, allende la inteligencia. Lo que no se podrá nombrar si las percepciones se mezclan y confunden: mareos, vómitos, espasmos, embriaguez (y no la embriaguez poética o metafórica, sino la embriaguez fruto del alcohol bebido sin tasa).

Mareo de la sensación, de lo que discurre por el interior de [189] la cabeza y del cuerpo. Pintura física, y del gesto ante todo. Pinceles humedecidos en el fluido orgánico.

Y nos viene a la memoria Ticiano, cuyos colores tenían tal belleza que se preguntaban los venecianos si no humedecería los pinceles en la propia sangre o en el propio semen... Pintura carnívora.

Pintura que se nutre de cuanto rubrica la vida, lo excesivo, lo copioso, lo que se le desborda al cuerpo, que se nutre incluso de las deyecciones. Hombre vomitando, hombre desplomado sobre la palan-gana.

Abuso de la autobiografía. Él, los amigos, los amantes. El que se suicidó en el cuarto de baño, el que echó el corazón en la piedra mientras el pintor montaba una retrospectiva parisina de gran alcance.

Una espléndida cabeza, semejante a una escultura, y que Bacon cortaba, despedazaba, volvía a enjaretar, volvía a desbaratar. Siempre

regresaba al sujeto, un sujeto, no una *naturaleza muerta*, ni tampoco algo, ni tampoco alguien que podamos mirar desde fuera, analizando, transcribiendo sus rasgos característicos como buenamente sea posible, con académico esmero o con interés científico. No, así no; sino un sujeto estremecido, desgarrado, que el pintor vive desde dentro, con el que se funde, en el que se adentra (y tampoco aquí se trata de una simple metáfora), en el que hurga con el pincel. Al que le mete los dedos. *Para pintar* —explica—, *los pinceles y los músculos tienen que ir acordes.*

Cuadros como huellas, ferozmente pintados, pintados cuerpo a cuerpo, con brochas cargadas de pintura, más allá de lo hermoso y de lo feo, más allá del bien y del mal. Con la verdad cruda. *Pintar es mi verdad*, afirma Bacon.

Rostros demudados, alterados, arcadas, migrañas, el ojo fuera de su sitio, la boca torcida, las mucosas del revés, como quien le da la vuelta a un guante, túnica de Neso.

Cósmica resaca tras la borrachera, sin orden ni concierto, con pasmoso vigor. Ni rastro de melancolía. A lo vivo, en vivo, en movimiento, como el remolino que se traga el agua de un lavabo. Primero el acmé, luego el anonadamiento. Muerte pequeña, anticipo de la otra.
[190]

Pero la insatisfacción motora del pintor lo empuja a volver siempre a lo mismo. Otra vez sus amigos, sus amigas, sus amantes. Otra vez él. Retratos, autorretratos. *Creo que el arte es una obsesión de vida y,*

como somos seres humanos, nuestra mayor obsesión somos nosotros mismos. ¡Fuerza de la evidencia!

EL INSTANTE DEL PAROXISMO

Personajes que se abrasan, mariposas nocturnas cuyas alas los llevan a la deriva y que se reúnen, al quebrar albores, en el Colony Room del Soho. Bacon los acompaña. Pero, en cambio, aborrece que posen para él en su taller. Le basta con la memoria, y cualquier foto puede servirle de recordatorio, no indispensable pero sí disponible, al alcance de la mano, a tiro de la mirada: fotografías de carné de identidad, de frente, de perfil, como las de la comisaría, atestados sin coquetería. La superabundancia, el exceso los proporciona el ambiente.

De nada sirve inmovilizar, congelar a nadie en el recoleto aire del taller. El atestado rebasa las apariencias, es un superávit de presencia, un paroxismo, linda con el punto de ruptura. Una pincelada de más acabaría con todo, la materia se empastaría, el magma de colores se volvería grisalla.

El pintor se para segundos antes, y, al situar el drama humano sobre un telón de fondo reposado y sereno, lo que sin duda pretende es representarlo con toda su garra. Pues sólo adquiere su pleno valor si, como sucede con el instante trágico en un escenario, lo siguen o lo preceden instantes más sosegados. Teatro, teatralidad, dirección de

actores. Si todo el mundo gritara doquier sin parar, ya no se oirían los gritos.

Por ello es quizá por lo que a Bacon no lo interesa el expresionismo y se niega a que lo relacionen con él. No es, en cualquier caso, hombre de corrientes, de movimientos, de *ismos*, de fidelidades; es un solitario que violenta a sus amigos cuando los plasma en el lienzo —nunca personajes anónimos—, los asesina, los recompone para que renazcan bajo forma de cuadro. [191]

Como Prometeo (lee a Esquilo una y otra vez), juega con el fuego, le brinda el hígado al pico del águila, manipula la materia esencial.

Anda en pos del azar, y no cesa en decírselo a los que lo acorralan para que hable de su obra. La lucha cuerpo a cuerpo, y, luego, un gesto, un accidente.

Quiero que haya un gran orden en la imagen que pinto, pero que ese orden se deba al azar. Cuando se está pintando un retrato, por ejemplo, y se coloca la boca en determinado lugar, puede suceder que, de repente, un aviso del azar nos haga darnos cuenta de que nos gustaría pintar un retrato del Sahara, es decir, poder disponer, incluso en la búsqueda del parecido, de toda la superficie del Sahara [...].

Hay ideas tan peligrosas que nos hacen soñar con que el azar realice una parte del camino.

Recordemos la reveladora anécdota de aquel pintor del Renacimiento (edad de la ilusión) que, furioso por que no conseguía reproducir la espuma de los labios de un caballo que estaba pintando, lanzó, en un gesto de rabia, la esponja contra la tela y constató, acto seguido, que la espuma había surgido de este modo mientras que su esmero y empeño de nada habían servido. Gesto alumbrador.

Cuando intento pintar un retrato, mi ideal sería poder limitarme a tomar un único puñado de pintura y arrojarlo contra el lienzo, con la esperanza de que el retrato apareciera en él, le dice confidencialmente Bacon a David Sylvester, cuyo retrato inicia, por cierto, y, que tras haber posado cuatro sesiones, presencia su propia transformación en papa Inocencio X, con Velázquez como intermediario.

EL EDIFICADOR DEL ÚLTIMO EXTREMO

Bacon investiga, echa pestes, se enrabieta, lleva a cabo, destroza. ¿Cuántos lienzos no habrá destruido deliberadamente sin dejar rastro de ellos? (¡Y cuánto no lo lamentan los coleccionistas!) [192]

Pintar con intensidad no es pintar de cualquier manera. El pintor edifica aquello que se ha arrogado el derecho de destruir, edifica el último extremo. Controla las fuerzas para que estén presentes en el cuadro. Si el pintor diera un paso más, el cuadro caería en la demencia. Cuerda floja. *El hombre es una cuerda que va del animal al superhom-*

bre, una cuerda tendida sobre un precipicio, escribía Nietzsche. Bacon es un lector de Nietzsche.

La pintura se mueve en una franja de terreno estrecha y minada por completo. Rostros como abismos. Sin remisión. Cuando alguien ha llegado a este punto, el tema de lo figurativo ya ni siquiera se plantea.

Algunas veces, para que las energías de estos *modelos vivos* se concentren en grado aún mayor, Bacon añade un grafismo —raya, círculo, línea de puntos— que se asemeja a la marca que traza el cirujano antes de la operación, a una diana, a unos puntos de mira que me recuerdan, sin poderlo evitar, los tatuajes que llevaban los presidiarios alrededor del cuello: *córtese por la línea de puntos*.

La pintura es una ceremonia de la muerte, como lo es una corrida. ¡Cuántos suicidios, cuántos fallecimientos rodean al pintor, al que también ha emplazado el médico nada más cumplir los treinta años, anunciándole un pronto fallecimiento si sigue bebiendo! ¡Y sigue bebiendo hasta cumplir los ochenta y dos, pese a padecer de asma!

Cada vez que le preguntaban por qué pintaba tantos autorretratos, repetía hasta la saciedad que las personas que lo rodeaban se habían muerto como moscas y que sólo le quedaba su propio rostro, a pesar de que le inspiraba un rechazo total.

¿Nadie de quien disponer? Cuesta creerlo. No cabe duda de que siente manifiesta pasión por acosar a su rostro, aunque no le resulte grato, y también una insatisfacción que lo conduce una y otra vez,

durante toda su vida, hacia esa cara redonda, lunar, abotagada a veces; utiliza para ello, como con los demás modelos, algunas fotos que le sirven de recordatorio, fotos hechas por amigos o en un fotomatón.

Da vueltas alrededor del sujeto, lo ataca, le llega de una [193] estocada hasta el hueso, hace aflorar lo más íntimo. Lo deja al desnudo, para verlo él y para que lo vean los demás. Se le hunden las cuencas, esqueletos de carne, como en los cadáveres descompuestos de la estatuaria medieval. Estado transitorio, estado inaprensible que engendra tan múltiples intentos.

Las series de rostros, visión estereoscópica, puntos de vista distintos para prolongar los trípticos y responder a ellos. Insatisfacción motora... Vuelta a empezar.

Bacon se persigue y se acorrala a sí mismo cuatro veces en el mismo lienzo y superpone esas sumas del propio e inclemente yo con la misma sobriedad que si se tratara de una secuencia de fotogramas en el celuloide de una película.

El Picasso cubista condensaba en un único cuadro diferentes momentos sin que el parecido lo preocupara; Bacon, por su parte, suma los *estados* e insiste en las mismas personas.

Primer plano tras primer plano, va haciendo caer al individuo en la trampa de su presencia animal, brutal, que supone una agresión al espectador. Y la escala del cuadro —que lo representa casi de tamaño natural— propicia aún más la identificación y la proyección. El espec-

tador se enfrenta con una carne abierta de par en par y que podría ser la suya. ¿No se obstinaba acaso Bacon en poner cristales de ventanas en sus lienzos para evocar también determinado efecto de espejo?

No conseguía el pintor despedazar analítica y fríamente al modelo, ni consigue el espectador limitarse a contemplar a esos personajes que se abalanzan contra él sin previo aviso. Entrevista cara a cara. Con las caras pegadas.

No es posible quedarse en aficionado al arte o en erudito, No puede leerse este arte, es provocación y espejo. Efecto bumerán. Ese despellejado que contempla el espectador podría ser él en persona. Que nadie se alarme; por supuesto que es posible reconocer, sin esforzarse en exceso, a Michel Leiris o a George Dyer, a Lucian Freud o a Henrietta Moraes. Pero, dejando aparte esa identidad, lo que aquí se nos viene encima es una humanidad en caliente. Un pudridero, un robusto pudridero. ¿No se definía acaso Bacon a sí mismo como un *optimista desesperado*? [194]

El inconsciente no sabe de paradojas, aclaraba Freud. Tampoco sabe de ellas la creación.

LOS DESPOJOS SUBLIMES

También el animal subyacente sale a flote en el hombre que el lienzo representa. *Nacimos y moriremos, y nada más. No somos sino*

una parte de la vida animal. No es coincidencia que a Bacon lo fascinen las fotografías del mundo animal, y muy especialmente las de los grandes mamíferos africanos. Mientras pinta retratos las mira continuamente. El poder de los músculos y las necesidades de la supervivencia que fuerzan a matar. Basta con el instante que dura el salto para que el león le clave los dientes en el cuello al antílope.

Fascina al pintor la fuerza de la bestia y lo fascina el animal derribado, cuya estremecida carne aún palpita.

Lo fascina también el accidente de circulación en el que halla singular belleza. Ese sublime espanto lo hipnotiza y le da nuevos ánimos. Un rayo de sol, la sangre, los cuerpos dispersos, las posturas fugitivas, los cristales rotos.

Y lo fascina un libro que compró en la juventud, en una librería especializada, y que trata de las enfermedades de la boca: erupciones, hinchazones, eflorescencias de las mucosas. Orgánico y vegetal.

Y también lo fascinan los mataderos y las carnicerías. Los animales colgados, la carne descuartizada, las salpicaduras, los diferentes tonos de rojo de la obsesiva sangre. Vuelve a citar a Esquilo: [...] *me es grato el hedor de la sangre humana.*

Cuando pinta, el artista manda en la naturaleza; puede crear una aglomeración, una *coagulación* de hombre y animal. El animal de despedazados miembros coincide con el hombre sentado, pertenecen al mismo reino. *La textura de la piel de un rinoceronte me ayuda a*

reflexionar acerca de la textura de la piel humana. Y aún son menores las diferencias que se esconden tras la epidermis. Somos todos de la misma carne. [195]

Cuando se arrancan las caretas, queda al descubierto el salvajismo. Ni los retratos ni los autorretratos se limitan a describir. Se encarnan en una materia volcánica, en estado de fusión. Y el fenómeno más enigmático lo constituye el que podamos seguir reconociendo los rostros, siendo así que los retrata aguas arriba y aguas abajo de las apariencias.

En este territorio coinciden lo inconsciente, lo imaginario, lo animal (poco importan las palabras) y todos los vértigos de la muerte, sombra de la vida.

Caos, accidentes (buscados, provocados) y, no obstante, un tiránico control de las formas, un dominio maestro de las formas. El delirio ordenado. El artista tiene la situación bajo control. Dirige la orquesta de las heridas, da un cuerpo a lo que no tiene forma, da un rostro a lo que es desgarradura. Alza los velos, las pantallas del pudor.

Tambaleante cabeza que se le va a pique a Isabel Rawsthorne, ex amante de Derain, amiga de Giacometti y de Bataille. Bosquejo de Muriel Belcher, la encargada del Colony Room, la que se va a convertir en *Esfinge*. Las desasosegadas arrugas de la frente y los ojos de Michel Leiris. El elaborado esqueleto de George Dyer antes y después del suicidio.

La intimidad de la boca y las mucosas prolifera y se traga los rostros, como en esas enfermedades cuyas fotos contempla Bacon en las librerías médicas y que tienen unos *colores tan bonitos*.

Me gusta el brillo y el color que vienen de la boca. Siempre he tenido la esperanza de ser capaz de pintar la boca como pintaba Monet una puesta de sol. Embrujo que no cesa: [...] la boca parece un cuadro de Turner. Fragmento del cuerpo en el que se encierra la paleta del artista.

Y, a veces, codeándose con esta expansión orgánica, un detalle de la indumentaria, pocos accesorios, una camisa, una blusa, el reloj, unas gafas, los únicos elementos que enraizan los rostros en una realidad temporal. Se trata de contemporáneos nuestros. De la misma forma que Manet deseaba pintar a sus contemporáneos y Baudelaire deseaba mostrar... *cuán grandes y poéticos somos con nuestras corbatas y nuestras botas de charol*. Actualidad. [196]

Y, no obstante, esos rostros están más desnudos que cualquier cuerpo, que todos los cuerpos, son microcosmos del cuerpo, resúmenes de anatomía. Musculosos como brazos, como piernas, enredados como intestinos.

La mirada de Bacon despoja y asesina a sus modelos antes de volver a forjarlos con mano firme y de tatuarlos con diminutos redondeles, superpuestos a ellos sin aparente lógica, como puntos de mira o impactos de bala —en el sitio al que hay que apuntar para matar— o

como la punta del cañón de un revolver, o como cualquier otro indicio que tenga que ver con la muerte violenta.

No un asesinato que pudiera contarse como una sensacionalista novela policíaca, sino un sacrificio, una inmolación. Cruelles coincidencias de la biografía: dos amantes de Bacon murieron mientras él estaba montando sus exposiciones de mayor envergadura.

ESPANTO SAGRADO Y SACRIFICIO

Los rostros, los cuerpos despellejados resultan tanto más escandalosos, su presencia se soporta tanto peor cuanto que, al revés de lo que sucede con las láminas anatómicas, no los arropa ninguna coartada científica, académica o pedagógica. No *sirven* para nada, como no sea para, con la mayor de las violencias, remitir al hombre a sí mismo y al animal que en él mora, al mostrarle en sí a este hombre vivo lo que nunca se enseña, o se enseña sólo en los cadáveres civilizados, *limpios*.

Hombre del todo despojado y vivo del todo; sus ojos dan fe de ello, su ademán también.

Sacrificio, primitivo ritual que consta de mutilaciones y cuyos protagonistas son los torturados. Las figuras son las víctimas del sacrificio de la pintura. Relación paroxística entre el artista y sus modelos. Ultranza. Espanto sagrado y espléndido.

Bacon, como decía él de Velázquez, *camina por el filo del precipicio*. Sus cuadros son un punto de no retorno; ya no se puede ir más allá. Y por eso ni puede ni debe Bacon crear escuela. [197]

El ser despedazado es más que vulnerable; no es viable, y, sin embargo, respira, duerme, grita o copula; allende el dolor.

Los retratos son retratos de soledad. Figuras de aislamiento. El individuo está solo o consigo mismo: series, trípticos que le sugirieron a Bacon las proyecciones en pantalla panorámica. No existe intercambio. El pintor no se atreve a reunir a varios personajes en un mismo cuadro, ya que, en tales casos, nace una historia y *esa historia habla más alto que el propio cuadro*.

En un mismo lienzo pueden coincidir tres retratos de Isabel Rawsthorne, que se multiplica con técnica cinematográfica. Dentro del campo del cuadro, esos rostros diversos son los puntos donde se concreta la violencia.

Cualquier retrato, cualquier autorretrato despierta el enigma del doble. En la representación de éste o de aquél se teje un alquímico laberinto de identificaciones, de adueñamientos, de robos y de violaciones; la intimidad violentada. Buscarse en la propia imagen es buscarse en la mirada del otro. *Todos y cada uno de mis cuadros son autorretratos*, declaraba Bram van Velde.

Bacon lo absorbe todo y se considera a sí mismo como una triturradora. Intenta transponer la realidad que lo inflama a otro registro.

Pintar es cambiar las violencias de sitio. Y nos recuerda al confiado Van Gogh: *He probado a expresar con el rojo y el verde las tremendas pasiones humanas.*

Lo importante, afirmó Bacon, es conseguir siempre captar ese algo siempre en proceso de cambio, y la dificultad es la misma ya se trate de un autorretrato o del retrato de otro. Ambición de la pintura.

Los retratos de Bacon son también modernas *Vanitas* que proclaman las amenazas de muerte en la propia carne del espectador. El pintor del siglo XVII se atrincheraba tras toda suerte de baratijas, tras un cúmulo de calaveras, de flores mustias, de cirios o de relojes de arena, que se oponían a los bienes terrestres en una elocuente lección moral.

Pero Bacon lleva la vida a su colmo, confiesa su avidez por todo, *su entusiasmo desesperado.*

Poco le importa al artista caer en una paradoja más o menos, pues su arte se mueve entre oposiciones. Entre los fondos [198] planos e inertes y las figuras animadas, de gruesa textura y chirriantes colores. Entre la sensatez del entorno y el grito central. Entre la geometría del decorado y la salpicadura de los personajes. Infinidad de alternancias de frío y de calor que constituyen la trágica vastedad de la obra.

El *pesimista cerebral* o el *optimista intranquilo* fuerza las normas de la apariencia y de la disposición anatómica. Emigra hacia el rostro

una musculatura digna de un muslo de atleta, la boca se vuelve ano y la cuenca del ojo, vagina.

Esta pintura no pertenece al campo de la representación, sino que evoca la sensación. Sensación de desplazamiento dentro del ámbito del cuerpo, abolición de las fronteras entre lo íntimo y lo público, presencia excreciente en grado superlativo.

Se cristaliza una catástrofe planetaria en un organismo solitario, sin nada que lo arroje, con desprotegidos orificios. Un cuerpo sin superficie, sin embalaje, un cuerpo de músculos y entrañas en el que, en ocasiones, aflora un fragmento de columna vertebral. Un cuerpo que sufre, como el de las *Crucifixiones*, de las que Bacon dice que son *más bien un autorretrato* pues, en ellas, *trabajo con todo tipo de sentimientos muy íntimos relacionados con el comportamiento humano y el discurrir de la vida*. Tiene la esperanza *de ser capaz de realizar figuras que surjan de su propia carne con sombrero hongo y paraguas y convertirlas en figuras tan desgarradoras como una crucifixión*.

Clava las figuras en el retrato, llegando incluso, en una ocasión, a hincar a un personaje en una cama con una jeringuilla (y suya es la explicación que rechaza cualquier interpretación que tenga que ver con la droga).

Lo embruja la atracción que siente por la carne. *Siempre me han afectado mucho las imágenes relacionadas con los mataderos y con la*

carne y, para mí, poseen una estrecha relación con todo lo referente a la crucifixión.

Carne muerta, y no únicamente carne viva. Tras siglos de tradición, la pintura da un paso más. Antaño, los artistas probaban a plasmar el sonrosado color de la carne; intentaban ser cada vez más diestros; inventaban procedimientos para conseguir mostrar las [199] transformaciones, las variaciones de la piel, que tan sometida está a las emociones (ruborosa, pálida), al estado de salud (verde, amarilla, biliosa), a los efectos de la melancolía...

Los artistas, los maestros menores, aplicaban recetas, y algunos infrecuentes genios —un Ticiano, un Velázquez, un Rubens— conseguían, merced a una diabólica alquimia, mostrar con pigmentos lo que era obra de la vida, hacer suyos los efectos táctiles, apresar la luz.

Bacon añade, por sí solo, un capítulo a la historia de la pintura y... lo cierra acto seguido, pues sus sensaciones y la forma en que halla las equivalencias pictóricas de las mismas no pueden transmitirse.

EL OLOR A MUERTO

Espanto y exaltación de el olor a muerto. Si vamos a algunos de esos grandes almacenes que no son sino enormes antesalas de la muerte, y los cruzamos, podremos ver la carne y el pescado y las aves de corral y todo lo demás, todos muertos y expuestos. Y no hay que

olvidar, por supuesto, que para un pintor existe esa tremenda belleza del color de la carne. Y se sigue asombrando de no estar ocupando el sitio del animal. Connivencia estructural con el animal, res de carnicería o fiera salvaje.

Antes de Bacon, existieron Rembrandt (muy del gusto de Bacon) y sus bueyes despellejados, Soutine, por supuesto, y también *Ruedas de salmón* de Goya o *El jamón* de Manet. En diferente registro, también están los abundantes puestos de carniceros o pescaderos de la pintura holandesa y flamenca, pero éstos son narradores, que con frecuencia aciertan a transmitir el sabor y la sensualidad, pero narradores a la postre, que se quedan en la superficie de la caza, en la superficie del pelo, de la pluma, de las escamas. La meticulosidad en los detalles, en la descripción, les impiden rebasar las ilusorias apariencias.

Pero Bacon siempre está allende la narración, y nos arroja [200] a la cara o al estómago una universal realidad de *la* sensación, de *sus* sensaciones. *Somos carne, somos descarnados cadáveres en potencia.*

Identificación con la carne del animal, y también con la carne del prójimo, con la de sus amigos, a los que pinta una y otra vez, pues insiste en que no es capaz de pintar sino a personas que estén próximas a él. Poco convincente resulta, por otra parte, las escasas veces en que intenta atender encargos. Necesita la proximidad, pero, al mismo tiempo, el distanciamiento. Bacon evita la presencia física de sus modelos en el taller, del mismo modo que tampoco tolera que lo contemplen cuando está trabajando.

Inhibición. Las fotos le permiten ir a la deriva con mayor libertad. *Me inhibe su presencia, porque si les tengo afecto no quiero que estén delante cuando llevo a cabo el ataque que supone mi obra. Prefiero realizar en privado ese ataque con el que me parece que puedo dejar constancia con mayor claridad de su realidad.* Amar, matar, parir, parir una obra, hacer renacer, resucitar.

La fotografía desempeña su papel. No se limita, como le gusta repetir a Bacon, a liberar a la pintura de determinadas representaciones, sino que, mediante el desfase que supone con respecto al hecho, remite con mayor virulencia a ese mismo hecho. Es punto de referencia y, ante todo, *desencadenadora de ideas, detonador.*

Fotografías de todo tipo. Fotos de Muybridge, con particular predilección por las luchas entre hombres desnudos de *The Human Figure in Motion*. Fotos de carné de identidad sacadas en cabinas automáticas, y también fotos de animales: rinocerontes cargando o un reportaje de Peter Beard que muestra los cadáveres de treinta y cinco mil elefantes en una reserva de África.

¿Puede asombrarnos acaso que a Bacon lo cautiven también las radiografías y la documentación médica? Tiene su libro fetiche, *Positioning in Radiography*, que quizá le sirve de entrenamiento para poder traspasar al hombre con los rayos X de la mirada.

Afinidad esencial con la fotografía, una complicidad tal que, cuando Bacon sueña despierto, ve con frecuencia imágenes, proyectos de cuadros *que pasan como diapositivas.* [201]

Interés también por el aspecto de instantánea de la fotografía. Ese *hic et nunc*, que es también un constituyente de las obras narrativas. *Brutalidad del hecho*.

Íntima proximidad también con el cine. Lo atraen los documentales. Admira a Buñuel, sobre todo por *El perro andaluz* y *La edad de oro*. Siente pasión por la niñera que grita en *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Imagen que reproduce el grito, obsesión central del pintor.

Más que el espanto, quiero pintar el grito, exclama. Y el grito destroza un rostro y lo metamorfosea en *charco de carne*. El retrato cae en el lienzo como un escupitajo en la acera. O como una mancha de sangre en el suelo durante un asesinato. A veces, son los dientes, que tanto le cuesta pintar y de los que nunca queda contento.

EL PINCEL- VOYEUR

Todo retrato es un intento de hacerse con lo inaccesible. Los rostros se dislocan, las siluetas se desarticulan. Bajo el toque del pincel-*voyeur*, los instintos acuden a flor de lienzo como acude la sangre a las mejillas a impulsos de la ira o del placer.

Y asoma abruptamente una máscara de entrañas, que planean sobre el abismo, presas de vértigo. Deflagración. Fulgor. El cuerpo entero sale por la cabeza, llevando consigo sangre, sudor, esperma y excrementos. Rostros hechos y deshechos, desencarados. Rostros como

precipicios, robados *in media res*. Matanzas. Quemaduras y martirio de san Bartolomé.

Pintar: contar la violencia con artificios. *El arte es un objeto fabricado y cuanto más artificiales son los cuadros, más intensos resultan.* Las imágenes no ilustran la realidad, sino que son espacios donde se condensa dicha realidad, eso que Bacon llama *taquigrafía de las sensaciones*. Lo obsesiona hasta tal punto el deseo de no distanciarse del instinto que se exhibe en carne viva, como Marsias.

El mundo, la vida, los dioses, los hombres le han arrancado [202] el pellejo. Y, por su mediación, la pintura transfunde las más fugitivas sensaciones para dotarlas de duración. Conquista de una dosis de eternidad. Marsias y Prometeo.

El lienzo se convierte en el territorio de un inmortal abrazo con la materia, que se nutre de sangre. Tiempo en suspenso del último extremo. Goce. Apareamientos y luchas.

¡Cuántos personajes musculosos (con un sentido del volumen aprendido en Miguel Ángel), que se enfrentan o se funden en vigorosas convulsiones! Personajes estigmatizados, clavados en el centro del lienzo (y no sólo metafóricamente), hincados en la picota de la pintura, exhibidos: el propio Bacon, todos los que siente próximos a él —amigos o elefantes víctimas de una matanza—, todos aquellos que intuye que están hechos de la misma fibra, que poseen una misma identidad de sufrimiento dinámico. Robustos torturados.

Al periodista que le pedía que describiera a su hombre ideal, Bacon le respondió sin vacilar: *¡el Nietzsche de un equipo de fútbol!*

El pintor, ogro demiurgo en pos de la expresión de lo más *desgarrador* (palabra predilecta), despelleja, se despelleja, convierte en despojos a hombres y animales, sin tener nunca compasión consigo mismo —espectador y actor—, mediante simbólicos asesinatos en aras del arte, que van más allá de las fronteras de la repugnancia.

Trance durante el cual la sangre riega el lienzo, lo nutre. Dar cuenta de las pulsaciones.

Es el desafío del *incarnato* de los pintores italianos del Renacimiento proyectado en el contexto de un fin de milenio.

Apocalipsis. El arte es un peligro de muerte.