Los Horrores de Francis Bacon

Adriana Rodríguez Ruiz

> "Bacon ha pintado el grito, a nuestro juicio, admirablemente; y, aunque confesaba que siempre deseo pintar la sonrisa, según él, nunca pudo."[1]

Bacon, junto con otros pintores marcan pauta para dar seguimiento a que surja una nueva corriente. Algo llamado la "Nueva Generación" proponía una mezcla de distintas técnicas para impactar con nuevas ideas. Entonces como precursor de algo nuevo en el arte, tiene que ser ineludiblemente nombrado por los críticos. Francis Bacon es nombrado por el horror, la melancolía, la tristeza y el rencor en sus cuadros. Es nombrado también por su violenta vida. Es nombrado por impulsar a la creación de algo que no existía. Por ser hablado en muchas bocas y ser controversial, en cuánto a arte y valores significa; por eso es vulnerable a ponerlo en el foco.

Bacon bajo la lupa de Luigi Ficacci.-

En su libro titulado *Francis Bacon*, Luigi Ficacci analiza la obra pictórica de Bacon; haciendo referencias desde el color, las expresiones, los reflejos históricos, hasta conclusiones de tinte filosófico acerca de la fatal existencia del hombre.

Para Ficacci, la consecuencia interpretativa de las pinturas de Bacon se puede resumir a lo increíblemente trágica que resulta la existencia del ser humano. La representación que hace Bacon acerca del sentimiento de existencia se refleja en una expresión violentamente trágica. Lo que la sociedad determina como *realidad objetiva*, Bacon lo adopta como una apariencia; de esta manera él resuelve que a través de la pintura es la única forma en que *lo real* toma un valor actual y evidente. Ficacci afirma que la interpretación de ese *sentimiento de vida* en la pintura (el cual esta cargado de energía explosiva y desesperación), llega a ser aún más auténtico que lo realista. Incluso asevera que el éxito pictórico que surge de las obras de Bacon, responde a lo alejadas que están de la realidad; lo cual es indicio de un verdadero artista del siglo XX. No obstante, aunque en sus formas no figura una tendencia realista, Bacon se alimenta de la realidad para dar proyección a su obra:

"Sin embargo, se nutre (Bacon) exclusivamente de la existencia real en su aceptación más empírica: la realidad del hecho acaecido se resuelve en la realidad del hecho artístico, es decir, en el acto de ejecución de una forma."[2]
La autenticidad que devela realidad en el proceso de contemplación de la obra de Bacon, se encuentra en el estímulo que crean las pinturas, la obligación de esforzarse para comprender la naturaleza humana, su constitución y funcionamiento, en fin, sus formas de sentir.

Ahora, en cuanto al juicio de éxito o fracaso que podía tener una obra, Bacon lo asimilaba refiriéndose a una sola forma: el criterio estético inmediato. De manera que si el juicio de valor que se le asignará a una obra dependía inevitablemente de la inmediata respuesta estética, cualquiera podría ser el resultado: un juego de azar, de ganar o perder, es cómo lo expone Luigi Ficacci. El

---

[1] Da Costa, Guillermo. Francis Bacon. Radiografías de la distorsión. *Enfocarte.Com*. En: http://www.enfocarte.com/6.27/bacon.html. Consultado el 9 de Diciembre de 2007.
[2] Ficacci, Luigi. *Francis Bacon.* 1ª ed. ED. Taschen, Alemania, 2003. Pág. 7

que las obras de Bacon hayan sido juzgadas a través de este método, fue la causa de que Bacon tuviera varios arranques de desesperación en los que las consecuencias se reflejaron en la destrucción de las obras, la interrupción de las mismas, el maltrato, etc.

Bacon define a la *práctica* como el elemento fundamental de la ejecución de la obra. Según Ficacci, la práctica debe tomar tal importancia para preceder la teoría, la cual se encuadra en un sistema racional de prejuicios. Entonces, Bacon se sostiene sobre la hipótesis de que la práctica es la única manera de quebrantar ese sistema racional, pues se necesita no sólo la misma razón, sino la subversión de ésta para alejarse de dicho sistema. Por otra parte, es mediante la práctica que se puede adquirir una multiplicidad de direcciones y no encausarse sólo a una en específico. Ficacci hace algo de énfasis en este aspecto, ya que menciona el hecho de que el impacto que provoca Bacon se debe a que no se encierra ni recae en una temática definida, en las obras de Bacon no se observa un único tema delimitado. Sino que la constante que se percibe en sus cuadros es *la realidad* que conmueve la sensibilidad más profunda y oscura del individuo. Por este motivo, Bacon representa el espíritu actual del siglo XX, lo define la autenticidad. Más allá de nacer como elección temática previa, lo despiadado de sus obras, lo extremo y desesperado, nace como una actitud. Así, Luigi Ficacci se atreve a decir que "…Bacon es un artista indispensable para la conciencia del hombre moderno"[3]

Por medio de Bacon, el hombre puede rozar el conocimiento de la materia propia. Dicho conocimiento que debe enfocarse a dos aspectos fundamentales que lo conforman:

- La materia como mezcla de violencia, angustia, anhelo por lo sagrado, deseo, desesperación, degradación, búsqueda de amor y envilecimiento animal.
- La materia como constitución de belleza

El estudio de las obras de Bacon tiene la posibilidad de aproximarse a la interpretación más acertada a través de los numerosos y detallados datos biográficos de cada obra en su proceso creativo; sin embargo, la manera más sencilla y auténtica de capturar la esencia poética de Bacon es admirar sus cuadros cada uno de manera individual, absorbiendo su excepcional genialidad, dice Ficacci en el primer capítulo de su libro: *<<Toda mi vida cabe en mi trabajo>> La poética de Francis Bacon*.

Francis Bacon sugiere el inicio de su trayectoria artística en 1944, con la exposición pública de *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*[4]. Sin embargo, Bacon comienza a pintar mucho antes, aunque esta pintura es la primera en ser recibida de buena manera. *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* proyecta una terrible violencia expresiva, según Ficacci. Aunque en la pintura no se ven indicios de ningún acto violento, se presencia una violencia inhumana, contenida en el espacio indeterminado del cuadro, se halla el horror en formas y área cromática. La pintura se distingue en tres lienzos distintos, en forma de tríptico. El color naranja ocupa gran parte de los cuadros, por su vibración impresiona violentamente, a tal grado que domina la capacidad de percepción y suprime toda posibilidad de interpretación de manera habitual de acuerdo a lo racional. Al centro de cada lienzo se posa una figura, lo que suman tres figuras enlazadas por un mismo sentimiento, sugiere Luigi Ficacci. Cada una, expresión de furia, dolor y terror; víctimas y testimonios de atrocidad, a tal grado que se salen de la lógica convencional. En el contenido de la obra, describe Ficacci, se pueden observar elementos animales y humanos en simultanea deformación evocando una

[3] Ibíd. Pág. 10
[4] Imagen adjunta en el apéndice.

confusión impenetrable, ambigua que nos hace incapaces de asignar un significado individual.

Ficacci expone que para Bacon la pintura no consiste en un campo de imitación de la realidad (aparente como se mencionó antes), sino una acción autónoma y artificiosa que responde a necesidades profundas del ser, necesidades dominadas por la fuerza primitiva de la expresión.

En la pintura de *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, Bacon muestra una figura expresándose en el gesto horroroso de un grito. Este grito, Ficacci lo supone como un grito más animal que humano, lo define como algo tan excesivo que no pierde la capacidad de comunicar algo manifiesto. No obstante, Ficacci le da un significado inspirativo y de interpretación: el grito sugiere ser la oscuridad que sumerge el origen de la sensación y la identidad verosímil del sujeto visible.[5] Esta interpretación libera todo valor de ilustración y lleva a un impacto más alto; un impacto que alcanza el nivel más vivo e intuitivo de la mente, dónde las sensaciones quedan por arriba de la lógica.

De esta manera es que Bacon renuncia a la lógica natural. Transforma el inconsciente humano; el cual Ficacci describe como una masa compleja, múltiple y contradictoria de emociones, imágenes y obsesiones; traduce todo esto a una forma comprensible, usando como material la misma experiencia humana. Así pues, Bacon lleva la irrelevancia de la pintura a la grandeza de una experiencia mística, donde lo empírico se distorsiona a lo trágico; todo el proceso usando el inconsciente reflejado en la pintura.

El color anaranjado que llena el fondo de la pintura *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* provoca una sensación de deslumbramiento, permite la percepción del espacio a un nivel más psíquico que lógico. Las pinceladas a primera vista bruscas dan paso a la revelación de un conjunto de rastros de líneas y geometrías parciales e interrumpidas lo que constituye la construcción del espacio. Este conjunto de elementos conforman fragmentos residuales de la delineación de figura humana, de manera que ésta fuera la referencia central. Ficacci percibe la teoría de Bacon cómo una imposibilidad de perfección; a partir de la edad moderna, Bacon revive los fragmentos en tragedias que se pueden identificar con el paso de la historia, y por otro lado muestra una historia interna que no se basa en episodios, sino que va a un ritmo terrorífico y vital de la transformación del hombre y su cultura.

Ficacci asemeja la tipología biomorfica de Bacon con las figuras que aparecen en un cuadro de Picasso, dónde las figuras centrales son un grupo de bañistas. Luigi Ficacci hace esta referencia para demostrar una analogía dónde la obra artística llega a un límite no común, uno que declina entre lo cómico y lo grotesco.

En su obra, Bacon hace el reflejo de una cultura artística peculiar. Él representa las formas con la misma urgencia de una obsesión en la mente; dando como resultado la expresión traumática del horror, cuyo origen se encuentra en las sensibilidades más profundas del ser humano. Dicho origen guarda también la memoria artística y la historia de la pintura como materia viva, en uno mismo. Es así, como a través de un recorrido de la imaginación, Bacon se confronta con Picasso.

Así pues, la obra es el producto de ambos indicios. Los indicios de la pintura sumados a los indicios de la memoria histórica producen un drama inherente de

[5] Ficacci, Luigi. Op. Cit Pág. 16

una catástrofe causada por el mismo hombre. Como ejemplo, Ficacci no propone el tríptico que Bacon hizo en el año de 1944, periodo en que la conciencia europea está conmocionada por el horror de la guerra. De esta forma, uno se da cuenta que en sí, el objetivo principal es el horror por sí mismo, el cual Ficacci define como superior a cualquier causa que lo impulse. Y es por esta misma razón que Bacon elige la expresión más universal para darle vida a este horror: Bacon hace uso del grito.

Algo que hace particular el interés en las obras de Francis Bacon son los títulos que construye para darle nombre a sus cuadros. La palabra *estudios*, es repetitiva en su catálogo pictórico y palabra clave para descifrar la naturaleza de sus obras. Ficacci sugiere en las pinturas de Francis Bacon que la figura se presenta en el mayor de los casos como una figura en suspensión preparativa de modelos artísticos. *Estudios* es la condición natural del trabajo artístico, el momento preventivo de práctica tradicional, muestra como tal el objeto de la imagen.

La experiencia existencial fluye a través de una sensación y esta a partir de la representación visual se convierte en una fuerza universal; donde el arte mismo es el auténtico protagonista de la obra.

Las fuerzas en la lógica de la sensación de Deleuze.-

En su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Gilles Deleuze habla de la inexistencia del arte figurativo. Según Deleuze, el arte se encarga propiamente de captar fuerzas que no son visibles y darles a través de la pintura una forma visual, así como la música capta fuerzas, sin embargo les da forma sonora. A partir de esto él titula uno de sus capítulos como: *Pintar las fuerzas*.

La captura de fuerzas se convierte pues en una evidencia. Entre la fuerza y la sensación existe una relación ineludible, es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo o un punto para que de cómo efecto una sensación. Sin embargo en este recorrido fuerza-sensación, no podemos afirmar que la fuerza en sí sea sentida, sino que es la causa de una sensación que produce cualquier otra cosa a partir de la fuerza, no de ella. Entonces Deleuze se pregunta ¿cómo hacer para dar revertir la sensación y regresar al punto de causa: la fuerza, y así captarla, es decir, llevarla hasta sus propias condiciones? El pintar esta fuerzas invisibles como la gravedad, el tiempo, la atracción, la inercia, etc.; es un problema que los pintores tienen muy conscientes. "Ya cuando críticos demasiado piadosos le reprochaban a Millet pintar los campesinos que llevaban un ofertorio como un saco de patatas, Millet respondía que en efecto la gravedad común a ambos objetos era más profunda que su distinción figurativa. Él, pintor, se esforzaba en pintar la fuerza de gravedad, y no el ofertorio *o* el saco de patatas."[6]

Sin embargo, para muchos pintores, el problema de capturar dichas fuerzas recae en una mezcla con otro problema, que aunque no es menos importante, sí es menos puro; Deleuze define este problema como el de *la descomposición y la recomposición* de los efectos. Por ejemplo, descomponer y recomponer la profundidad en cuadros renacentistas, colores en los impresionistas, movimiento en los cubistas, etc. Así se va de un problema a otro.

Sorpresivamente, Gilles Deleuze afirma a las Figuras de Bacon como una de las respuestas más maravillosas a la pregunta medular de ¿cómo hacer visible la fuerza que es invisible? Aparentemente, Bacon se observa con una actitud indiferente ante este problema de los efectos. Y no es que se trate de una menosprecio al problema, sino que Bacon confía en que en la historia de la pintura

---

[6] Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. 1ª ed. Ed. Arena Libros. España, 2002. Pág. 64

se ubican pintores que han dominado con suficiencia el problema. Lo cual da una razón más para afrontar el problema de capturar las fuerzas. "Y esto es verdad para todas las series de cabeza de Bacon, y las series de autorretratos, es incluso el porqué de tales series: la extraordinaria agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie supondría recomponer, sino mucho antes de fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil."[7]

A través de estos efectos pictóricos, da la impresión de que fuerzas no visibles abofetearan la cabeza desde ángulos diversos, y es en estos ángulos, dónde la presencia de limpiadas y barridas dan un nuevo significado al rostro, puesto que estos lugares son la zona misma dónde se ejerce el golpe de la fuerza.

Entonces, los problemas de Bacon se definen como problemas de deformación y no de transformación. La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica; pero la deformación pertenece siempre al cuerpo y es estática; la deformación se puede hacer sin moverse de lugar. Deleuze afirma a Cézzane como uno de los primeros en incursionar la deformación sin la transformación, a causa de llevar la verdad hacia el cuerpo. Y dice que por ese sentido, Bacon tiene algo de cezanniano; a través de la *forma en reposo*, en ambos, es como se obtiene la deformación; y a la vez se pone a vibrar el entorno interno del cuadro.

Así, Deleuze dice que todo está relacionado con las fuerzas. Y es esto lo que conforma la deformación como acto de pintura, pero sin dejarse conducir a una descomposición de elementos o a la transformación de formas: la deformación estática. Y estas deformaciones, producidas de manera repetida en las obras de Bacon, raramente se ven forzadas u obligadas; por el contrario tienden a reflejar de la manera más natural las posturas que nacen de un cuerpo: "ganas de dormir, de vomitar, de mirar hacia atrás, de estar sentado la mayor cantidad de tiempo posible… etc."[8]

Gilles Deleuze también incluye en su libro el caso del grito en la pintura de Bacon. Sin embargo, a diferencia de Ficacci, Deleuze hace énfasis en la relación que se da entre el grito y las fuerzas que los suscitan y no únicamente de darle colores a un sonido. Las fuerzas que hacen vibrar al cuerpo y llevarlo a un impulso tal que emane de la boca un estruendo sonoro no se deben de confundir con el entorno que rodea a la representación gráfica del grito ni con alguno de los elementos que a su alrededor se posan y pueden ensombrecer el panorama; no, "…si uno grita, es siempre presa de fuerzas invisibles e insensibles que enturbian cualquier espectáculo, y que incluso, desbordan el dolor y la sensación."[9]

Si Bacon se planteara ante un dilema diciendo <<pintar el grito antes que el horror>>, tendría que elegir entre uno y otro puesto que de una manera tendría que figurar lo horrible (pintando el horror), y de otra tendría que pintar cada vez menos el horror visible, ya que el grito es la captura de aquella fuerza detenida e invisible. En fin, Bacon hace la pintura del grito porque le proporciona visibilidad al grito, abre la boca como un abismo ensombrecido en relación con las fuerzas invisibles del porvenir. "Kafka hablaba de detectar las potencias diabólicas del porvenir que llaman a la puerta"[10] Haciendo uso de esta cita, Deleuze ejemplifica las propiedades que cada grito tiene en las pinturas de Bacon. En *Estudio del*

---

[7] Ibíd. pág. 65
[8] Ibíd. pág. 66
[9] Ibíd.
[10]" Kafka, citado por Wagenbach, *Franz Kafka*, éd, Mercure, p.156" citado en Deleuze, Gilles, Op, cit. Pág. 67

retrato del papa Inocencio X de Velásquez[11] (1953), Gilles Deleuze describe la expresión como el grito de alguien que ya no guarda otra función más que la de hacer posible la visibilidad de esas fuerzas que no son visibles y que provocan el grito, es decir, aquellas potencias del porvenir. Y a partir de esto se toma el juego de dos violencias, una que se toma como la fuerza sensible del grito plasmado y la otra que sería la fuerza insensible de aquella potencia que hace el grito. Y en estos términos duales, Bacon distingue muy bien lo que es la violencia del espectáculo y la violencia de la sensación; y ante este dilema Francis Bacon afirma que se tiene que renunciar a una fuerza para poder atender a la otra, y Deleuze lo explica como un tipo de declaración de fe en la vida.

Deleuze hace referencia a Las *Entrevistas* que algún día le hicieron a Bacon, y afirma que en sus respuestas Bacon reflejaba un pesimismo puramente cerebral, y por el contrario mostraba un optimismo más neuronal. Pues Bacon dejaba lo figuración visible en plano secundario y con menos importancia cada vez. Así pues, sería erróneo para Bacon pintar demasiado horror, como si esta fuera la solución para no entrar a lo figurativo, por el contrario, pintaría más un Figura sin horror. Y aquí encontramos un desvío en cuanto a lo que nos decía Ficacci, sobre el objetivo principal de Bacon, que era pintar el horror mismo fuera de las causas que lo antecedían. No, Deleuze plantea el que Bacon elija <<el grito antes que el horror>>, la violencia de la sensación antes que la del espectáculo. Esto para Deleuze llega al acto de fe vital, pero ¿porqué? Él mismo se plantea la pregunta: "Las fuerzas invisibles, las potencias del porvenir, ¿no están ya ahí, y mucho más insuperables que el peor espectáculo e incluso el peor dolor?"[12] Entonces, ¿cómo responde Deleuze a esto? ¿de que sirve elegir antes el grito, si la fuerza invisible hace presencia ya en el espectáculo y es más dolorosa de lo que uno pueda llegar a suponer? Gilles dice que en cierta forma es correcto afirmar que las fuerzas invisibles se manifiestan de por sí, justo tal como lo harían en cualquier trozo de carne. Lo que no vemos es que cuando el cuerpo visible se enfrenta ante aquellas potencias o fuerzas invisibles, la única visibilidad que muestra es la propia, la del cuerpo. Y en esta lucha activa, se puede vislumbrar una posibilidad de triunfo, la afirmación de dicha posibilidad que no se veía antes, en dónde las fuerzas invisibles agotaban toda la fuerza del cuerpo y lo desviaban al espectáculo en sumo cansancio y resignación. Entonces, al momento de anular esa pasividad del cuerpo se asevera lo que podría llegar a ser un combate. Un confrontación entre la sensación visual y la fuerza invisible. Ante esta lucha, solo queda la posibilidad de que una fuerza despeje a la otra venciéndola, o de otra manera, que termine acoplándose como amiga. En ejemplo, Deleuze dice: "La vida grita *contra* la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés en donde nos complacíamos."[13]

Deleuze pone a Bacon (y hace referencia a cierta similitud con Beckett) como alguien que votaba a favor de una vida más intensa. Y no consistía en una creencia a la muerte, sino en un miserabilismo figurativo que al servicio de la Figura proveía de más fuerza e intensidad a dicha Figura de la vida. Y por esto mismo es que se le debería hacer un homenaje a Bacon: por haber creado Figuras indomables en el sentido de la insistencia y la presencia que capturaban a la vez que representaban lo horrible, la mutilación, la prótesis, la caída o lo fallido.[14]

---

[11] Imagen adjunta en el apéndice
[12] Deleuze, Gilles. Op. Cit. Pág, 68
[13] Ibíd.
[14] Ibíd. Pág, 69

Si bien los movimientos están condicionados a las fuerzas invisibles que se ejercen sobre las Figuras que están en aparente movimiento, entonces se puede ascender partiendo de los movimientos a las fuerzas, observando las Figuras de Bacon y enlistar lo que el pintor detecta.[15] Entre la lista se puede observar cómo las primeras fuerzas invisibles son las del aislamiento; y Bacon se apoya en sus colores lisos, las fuerzas llegan a ser visibles cuando se enrollan alrededor del contorno y el color liso se enrolla alrededor de la Figura. Después de las fuerzas de aislamiento, le siguen las de deformación, donde Bacon se soporta en las mismas Figuras; estas fuerzas dominan al cuerpo y la cabeza de la Figura, y se manifiestan en cada sacudida del rostro en la cabeza, o cada sacudida del organismo en el cuerpo. Y las terceras y últimas fuerzas[16] que presenta Deleuze, son las fuerzas de la disipación, Bacon difumina la Figura y la junta con el color liso, provocando como reacción una especie de sonrisa que hace visibles dichas fuerzas.

¿En dónde pues, recae lo extraordinario de Bacon según Deleuze? En la fuerza de acoplamiento que atrapa a dos cuerpos con una energía que sólo se hace visible despejando de ella algo así como un diagrama; en la fuerza misteriosa que sólo se detecta en lo trípticos[17]; la fuerza de reunión del conjunto y separación de las Figuras y los paneles. En fin, entre más, lo preciso es darle crédito por confrontarse al problema: hacer visible el tiempo, o mejor dicho, la fuerza del tiempo; algo que a ciencia cierta parece imposible ante la fatigación que provoca la fuerza que se ejerce.

El devenir del hombre hacia la animalidad.-

En la obra de Bacon se percibe una fuerza de ambigüedad, dice Adolfo Vázquez Rocca en su artículo *Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad* publicado por la revista cibernética de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile[18]. Esta ambigüedad, parece ser la razón de que Bacon sea una marca referencial en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial. Bacon representa el testimonio del choque de corrientes artísticas que se daban en el momento; por un lado se presenta el racionalismo y por el otro el organicismo, mientras estos se confrontan, Bacon permanece situado en el medio: guardando y suspendiendo los cuerpos desmembrados en espacios espirituales, despojados de materialidad.

Vázquez Rocca sintetiza la producción pictórica de Bacon como la representación insistente del cuerpo del hombre. Dicha representación que responde a una serie de ideas que él miso plantea:

- En primera es la definición de lo que es cuerpo y lo que no es. El cuerpo para Bacon, según Vázquez Rocca, deja de ser el espacio acogedor que conserva y da fe a la idea del *yo*. Por el contrario, el cuerpo es un dominio, que llega a responder a ese *yo* e incluso negarlo o perderlo.
- El aparente control que un hombre cree ejercer sobre su propio cuerpo es inexistente, no va más allá de una ilusión. El hombre se basa en una inestabilidad (cuyo origen es desconocido) para darle sentido a su existencia.

---

[15] Deleuze dice que Bacon (a pesar de que él mismo se compare con un “mutilador”, “destructor”, “demoledor”, etc.) se comporta más como un detector de fuerzas invisibles.

[16] Gilles Deleuze afirma que hay mucho más fuerzas por explicar, sin embargo se conforma con ejemplificar esas tres.

[17] Cabe recalcar que la obra de Bacon se caracteriza, entre muchas otras cosas, por tener varios cuadros en forma de tríptico.

[18] Vázquez, Adolfo. Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad. *Cyber Humanitatis*. No. 31. Chile, 2004. ISSN 0717 2869. En: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14078%2526ISID%253D499,00.html

- Existe en la pintura de Francis Bacon, un cuestionamiento acerca de los valores y el sentido de identidad que constituyen al hombre; y es a causa de este cuestionamiento que reconstruye el cuerpo, renovándolo y superando los límites anteriores.

Antes estos puntos, se puede observar como la figuración de los cuerpos en la obra de Bacon se representa a base de objetos mutilados; se contempla al hombre regresando a su estado animal, enfrentándose a sí mismo.

Para Vázquez Rocca, el mundo imaginario de Bacon, es decir donde se concentraba su potencial pictórico, se resumía a la realidad humana reducida en su máxima expresión. En otros términos, Bacon suponía a la cabeza del ser humano como la protuberancia en que termina el cuerpo del hombre. Partiendo de esta idea, Vázquez supone que Bacon llega a la forma más sencilla y eficaz de poder transmitir la emoción que el quería; y esto se daba por medio de un solo golpe, es decir que lo único que requeriría sería una cara o una figura, apenas esbozadas.

En su artículo, afirma que Bacon llevo a cabo observaciones enfocadas a los animales, esto con el fin de tener una especie de entrenamiento para expresar de la forma más correcta el instinto humano; captar ese instinto y despojarlo de toda humanidad, de manera que lo que quede como resultado sea el hombre pero en su estado bestial de animalidad. Rectifica entonces, que Bacon tiene como propósito el representar al hombre como animal, y es la constante por la que se mueven sus obras.

Entonces, Bacon mutila al cuerpo humano para revertirlo a lo animal, porque sólo de esta forma puede desafiar la anatomía de la carne del ser humano, tan perecedera. Aquella carne por la que vivimos perturbados y tratamos de estilizarla para responder a las mismas necesidades que parten desde un instinto y condición animal; que a fin de cuentas tiende a desaparecer. Así Bacon consigue crear "…una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros en el límite de la desaparición, criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran, y se desmoronan"[19].

El cuerpo en la obra de Bacon sufre una transformación según Vázquez Rocca, el cuerpo se hace carne, de esta forma, siendo carne, se rompe con toda armonía de superficie por lo que encausa a una dispersión de identidad del cuerpo, esta ruptura amenaza con disolver la definición vaciando todo el cuerpo. Es una carne de propiedades viscosa y cruda, lo cual nos remite a recordar la animalidad y relacionarla con el ser humano.

En la lectura del artículo sale a flote la respuesta de una pregunta que casi nunca es contestada directamente: ¿de dónde exactamente proviene la agresividad en los cuadros de Francis Bacon? Vázquez Rocca contesta en forma de afirmación al decir que Bacon pinta desfigurando, a través de sus deformaciones él puede proyectar el lado más abyecto del ser humano, el cual ya de por sí solo causa desagrado, en las pinturas de Bacon inspira una profunda agresividad y violencia dirigida hacia el cuerpo mismo.

Las figuras de Bacon describen un cambio, por etapas transita a través de la metamorfosis del ser humano. Refleja el estado larvario que sufre el cuerpo del hombre, yendo desde lo amorfo a lo abyecto; creando así la evidencia de la regresión del hombre hacia su animalidad. Es un proceso de reversión.

---

[19] Ibíd.

En el cuadro *Segunda versión del tríptico 1944*[20], creada en 1988, Adolfo Vázquez se atreve a hacer una aseveración. En la pintura aparece la figura de un grito; Vázquez Rocca asegura que para Bacon es más importante la fascinación que se tiene por la cavidad bucal que el grito mismo, y es por esto que Bacon suprime la parte superior del rostro, dejando únicamente el área de la boca, puesto que ésta es el orificio que comunica con el interior del cuerpo.

Sobre los retratos consecuentes de Bacon, Vázquez hace una cita de las entrevistas que le hicieron al pintor. En ella pone de testimonio como el artista quita lo obsoleto en un retrato, quita las apariencias, de manera que la pintura asuma de la forma más directa la identidad material de lo que está representando. Así, las deformaciones que él crea, se aproxima mucho más a la realidad del individuo que si copiara fielmente sus rasgos para retratarlo; según él se consigue una mayor cercanía entre más alejado está. Bacon se reúne con la esencia del ser cuando a este lo despoja de toda apariencia y lo deja vacío, así proviene la auténtica existencia "accidentada"; porque desde este punto lo único que puede emerger es el rostro; y aunque para la historia del arte el retrato se ha categorizado como algo secundario, Bacon lo toma como una herramienta para capturar la identidad y la esencia más allá de los emblemas que se van formando alrededor del ser humano, es decir, llegar al núcleo que identifica al hombre.

Y es por medio de las distorsiones en los ejes de sus figuras que logra la deformación de los rostros. No obstante, Bacon rescata en su misma deformación los gestos y expresiones propios del ser, aislando, delimitando, borrando o diluyendo; de forma que en los retratos de Bacon, por muy deformado que esté el rostro, siempre es reconocible la figura.

El retrato convencional, dice Vázquez Rocca, siempre simula la individualidad concreta en una imagen, dónde el rostro lo encontramos delimitado en su disolución. Y para Vázquez Rocca la representación real no puede ser así, puesto que "el relato de un hombre sobre sí mismo es lo único que poseemos para construirlo"[21]

Genialidad de Noche.-

Para Carlos Yusti[22], la pintura de Bacon es una conexión que parte de varios puntos y roces con el matadero. Las figuras desnudas que Bacon retrata dejan indicio del profundo dolor que las desbarata y del desastre interior que en ellas se consume. El cuerpo se convierte en el actor central de una carnicería trágica. Las figuras son despojadas de toda belleza, según Yusti, y mutiladas hasta cobrarles la forma de únicamente masas sanguinolentas.

"Bacon no pinta carne ni pescado, sino una raza de boxeadores que él ha visto o soñado en algún sitio, que algo tiene que ver con su vida nocturna, con su arte interior que nunca quiso salir. El dublinés presenta una primera superficie que puede parecer picasiana, pero en seguida vemos que Bacon es un pintor de l noche y Picasso un pintor de día"[23].

---

[20] Imagen adjunta en el apéndice.
[21] Vázquez, Adolfo. Op. Cit.
[22] Yusti, Carlos. Francis Bacon y la Soledad Desollada. *Analitica.Com, Dossier* Venezuela, Enero 2004. Consultado el 7 de Diciembre de 2007. En: http://www.analitica.com/va/arte/dossier/4080082.asp
[23] Umbral, Francisco citado en Francis Bacon y la Soledad Desollada por Carlos Yusti. *Analitica.Com, Dossier* Venezuela, Enero 2004. Consultado el 7 de Diciembre de 2007. En: http://www.analitica.com/va/arte/dossier/4080082.asp

Para Yusti, la obra de Bacon se basa en retratar la soledad que sumerge a seres masacrados que en las escenas pictóricas tratan de lavar sus pecados; seres que son alumbrados por un sol capturado en un foco anémico que apenas ilumina el cuadro. Por otro lado sus apariciones santas de Papas en los cuadros conservan también algo de sacrilegio. Bacon propone una santidad monstruosa, que profetiza lo peor (o más abyecto como diría Vázquez Rocca) del espíritu del ser humano.

Bacon muestra el extremo oscuro y bizarro, las metamorfosis. Presenta en sí, la tragicomedia que compone al hombre actual.

"Entre el nacimiento y la muerte ha existido lo mismo, la violencia de la vida"[24].

El Grito.-

Se puede afirmar que ya varios investigadores y críticos han tocado el tema del grito en las pinturas de Francis Bacon, pues la repetición, insistencia e intensidad del mismo el que provoca en el espectador de la obra un impacto difícil de dejar pasar.

Guillermo da Costa toma palabras para hacer menciones en este aspecto del grito. Él cree que el grito representado por Bacon puede llegar a ser una violencia *subliminal*, pasiva, inocua. Él habla de una obsesión que dominaba a Bacon, una fijación por la boca, por el interior de la misma pero más que nada por el color.

Guillermo da Costa afirma que la distorsión en la obra de Bacon se trata de un testimonio que registra nuestras apariencias, para conseguir dicho testimonio, Bacon tiende a salirse de las apariencias, exagerarlas y modificarlas y sólo así, dislocando lo real, la imagen se nos viene como algo primordial a través de un artificio. La distorsión del retrato como bien lo mencionaba Yusti.

Sin embargo, para contraste con otros escritores, Guillermo da Costa piensa que lo Bacon nunca quiso fue plasmar el horror del que todos hablan cuando ven sus pinturas. Incluso aún, Da Costa asegura que Bacon no tiene conciencia de las inquietudes que se desatan en los espectadores a partir de su obra. Y lo pone de esta forma, Bacon como armazón de carne que es ¿qué culpa puede tener de que sus cuadros resulten horrorosos y fuera del sentido común? Bacon decide pintar sólo el grito, no el horror en sí mismo como diría Deleuze. En fin, sus cuadros no son relato ni descripción, sino radiografías de las sensaciones.

"¿Y para que pintar una puesta de sol si se puede pintar el aullido humano?"[25]

---

[24] Bacon, Francis citado en Bacon y la Soledad Desollada por Carlos Yusti
[25] Da Costa, Guillermo. Op. Cit.

Los Horrores de Francis Bacon

Conclusiones.-

El estudio sobre la obra de Bacon puede resultar aparentemente escaso; sin embargo, en comparación de lo que uno esperaría, se encuentran muy diversas opiniones que giran siempre sobre el mismo punto pero viendo desde diferente enfoque. Y aunque uno supondría que los estudios y críticas que nacen a causa de la obra del pintor tendrán relación con su tormentosa vida, se puede comprobar que en realidad, en su mayoría nadie hace más de dos menciones a sucesos por los que tuvo que pasar Francis Bacon y sirvieron de influencia para algunos de sus cuadros. Lo que en lo personal, aunque no me lo esperaba, me parece acertado; ya que si en dado caso alguien pudiera desarrollar su teoría centrándose más en la vida tortuosa de Bacon se desviaría del punto original que robó la atención y es la razón de los estudios: su obra.

A mi punto de vista fueron dos posturas las más propositivas, la de Luigi Ficacci y la de Gilles Deleuze. Creo que puede influir en que ambas son investigaciones a fondo que desglosan muchas variables y abordan más de un tema en específico. Por un lado Ficacci que propone a Bacon como alguien que representa al horror por sí mismo y materializa la experiencia trágica del ser humano en producción pictórica a través de la pintura, y por otro lado Deleuze que reafirma su teoría acerca de capturar a las fuerzas invisibles que se ejercen sobre el cuerpo humano y lo hacen desfallecer, capturarlas y hacerlas visibles. Son posturas que ambas tienen algo de propositivo y que se argumentan bien a partir de lo que inspira la pintura de Bacon.

Las otras críticas aunque muy acertadas en cuanto a la descripción de lo que abarca la obra de Francis Bacon, parecen ser menos participativas, aunque esto no les resta valor o importancia, pues sirven de ayuda para plantar al lector en un entorno más completo que haga entender mejor causas y efectos que rodean el trabajo de Bacon.

En fin, a mi ver, fue bastante interesante tocar el tema de Bacon, por un lado por los muy diversas tópicos que se pueden tocar, aún cuando pareciera que es siempre uno sólo y el mismo: el horror. Se descubren diferentes hipótesis acerca de dónde proviene el horror que se evoca de los cuadros de Bacon, e incluso hay críticas que llegan a negarlo como propósito de Bacon en sus pinturas. Por otro lado se devela de alguna forma ciertos aspectos filosóficos que influyen en la creación de las obras y un concepto que no sólo es innovador, sino vigente, pues al parecer en las obras, las figuras de Bacon significan un semejante al hombre actual.

"Cuando entro a una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal"[26].

---

[26] Bacon, Francis citado por Da Costa, Guillermo. Op. Cit.