

Carta de Argentina

## Francis Bacon en Buenos Aires

**M**e voy a referir aquí a una excelente exposición de la obra gráfica de Francis Bacon, la mejor de las que me tocó ver en un mes pasado recientemente en Buenos Aires. La sorpresa para mí era que dicha exposición se llevaba a cabo en una nueva galería que ocupa varios arcos de un viaducto ferroviario de ladrillo, galería puesta bajo la obvia advocación de *Die Brücke* (el puente en alemán), en recuerdo del movimiento de vanguardia de ese nombre que tuvo lugar en Berlín antes de la primera guerra mundial. Colmo de casualidades, ese «puente» fomentó sobre todo el expresionismo, del cual —aunque no lo quiera— Bacon es, al fin de cuentas, un representante tardío.

Un catálogo y un excelente audiovisual de casi una hora, realizado por David Hinton con una larga entrevista al pintor, ponen al público más atento en disposición de recibir el choque que constituye siempre cualquier obra de este violento no conformista.

Francis Bacon nació en Irlanda en 1912, y apenas joven, se encuentra ya en Londres buscando manifestarse en alguna de las formas que asume la vanguardia plástica. Sus primeras experiencias son negativas, puesto que en 1936 se lo rechaza de la gran Exposición Mundial del Surrealismo organizada por André Breton, y el motivo invocado entonces para su exclusión nos hace son-

reír ahora por lo dogmático: se lo rechaza «...por no ser bastante surrealista».

Terminada la segunda guerra mundial, pasará unos años en Berlín y en París como decorador. De ese momento se conservan todavía en ambas ciudades alfombras y muebles firmados por él. Regresa más tarde a Londres para probar —sin ningún éxito por otra parte— una carrera de pintor *full-time*.

Si las cosas comenzaron tan mal para él, más de un lector tendría el derecho de preguntarse por qué de unos treinta o cuarenta años a esta parte los críticos le atribuyeron tanta importancia. Trataré de explicarlo en pocas palabras. El pintor irlandés fue desarrollando una carrera en lo que —en la jerga artística— podría llamarse la «figuración deformante», aunque de un tipo, sin embargo, profundamente original.

Así como Picasso, ante su inspiración del momento, reaccionaba cada vez de manera diferente (en «estilo» cubista, neoclásico, doloroso, erótico según el humor del día), en ese sentido puede decirse que Bacon, en cambio, practica sólo dos registros: o al igual que Picasso utiliza el pasado como «chispa» que le ayude a poner en marcha la propia obra, o inventa puramente sus terroríficas imágenes de acuerdo a una concepción devastadora de la humanidad. Es frecuente, sin embargo, que en ambos casos se trate de verdaderos «montajes» en los que se transparentan —sin que él lo disimule— iconos que están en su memoria, vistos por él en la realidad o recordados a partir de fotos de seres humanos en lucha, o de animales y fieras atacando a sus presas. Reconstrucción de cosas registradas en la memoria o en la placa, que él modifica siguiendo los impulsos de su propio sentido de la deformación.

Más tarde, a través de la alquimia de un tratamiento y un color —que esos sí son exclusivamente suyos— la «semilla» que había pedido prestada se integra totalmente en lo que llamamos un cuadro de Bacon, un cuadro cuya originalidad absoluta nadie puede discutirle.

Pintor al óleo, al acrílico, últimamente no desdeña tampoco utilizar el pastel, no a la manera sensible de Degas, sino mucho más brutalmente, para obtener una superficie unida, opaca, de color violento que al mismo tiempo resulte aterciopelado.

¿Hasta qué punto todas estas virtudes que estoy postulando pasan a su obra gráfica como la que aquí se

me ofrece en esta exposición? Esa es la pregunta que el perfecto coleccionista debería plantearse cuando arriesga unos miles de dólares en una litografía o un grabado en colores de Bacon. Ya que estas obras sobre papel tratan de ser la transcripción —más o menos fiel— de los imponentes cuadros que el pintor presenta con vidrio y ancho marco dorado, porque según su propia declaración quiere hacerlos «remotos» para el espectador, y evitar así toda posible familiaridad con ellos...

Ahora bien, seamos serios: nadie puede pretender que sobre un soporte de reducidas dimensiones y a través de un procedimiento finalmente mecánico, se logre toda la riqueza del toque personal, del cromatismo vibrado que la propia mano del artista dejó como rastro sobre la superficie de la tela. No hay duda, sin embargo, de que mucho de la agresividad e intensidad originales perduran en los grabados de Bacon, aunque en el peor de los casos nos parezcan apenas el *momento* de la experiencia mayor y más devastadora de sus mejores cuadros.

Bacon, comparado con los gráficos como Picasso, Braque, Miró o alguno de los otros grandes, presenta una inferioridad. Todos ellos pensaron sus creaciones grabadas teniendo en cuenta el procedimiento y el tamaño de la hoja de papel. Mientras que, inconveniente para Bacon, su obra gráfica parece una «traducción» más o menos afortunada hecha *a posteriori* a partir de sus propias telas. Doble violencia, puesto que de una técnica se pasa a otra y de una escala, vasta como la suya, a otra más secreta e íntima.

A todo esto ¿en qué consiste su imaginaria? En la mayoría de sus cuadros nos encontramos frente a una violencia exacerbada. No obstante, en una famosa entrevista que hizo Daniel Sylvester a Bacon para explicar su actitud, llega a decir textualmente lo siguiente: «Yo no lo veo solamente a usted, sino que además siento un efluvio total que tiene que ver con su personalidad. Y el hecho de poner todo eso en una pintura —como me gustaría hacerlo en un retrato— significaría que podría yo parecer violento. Casi siempre vivimos una existencia oculta a través de pantallas. A veces pienso, cuando la gente dice que mi obra es agresiva, que sólo he sido capaz de retirar uno o dos de esos velos o pantallas...».

O sea que para él su «trabajo» consiste en desenmascarar —o mejor aún— en *dejar al desnudo* las pulsiones que nos mueven. Esa persona en apariencia plácida (al

menos como se lo ve en su audiovisual) no considera que esas imágenes sean feroces, destructivas, aunque admita que casi siempre comportan una fuerte actitud homosexual.

Quienes en el Museum of Modern Art de Nueva York y hace ya más de cuarenta años, vimos por vez primera cuadros de Bacon, antes de saber quién era, quedamos muy impresionados por una de sus obras de grandes dimensiones —*Pintura*, 1946— que después se ha hecho clásica. Bajo un gran paraguas negro una figura alarmante aparece entronizada: a su espalda una res abierta de la cual chorrea sangre...

Vinieron poco después las «variaciones» sobre el admirable cuadro de Velázquez, *Retrato de Inocencio X*, que se conserva en la Galería de la familia Doria Pamphili en Roma. De la serena figura del Papa vestido de rojo y blanco, sentado en su sillón de terciopelo carmesí, Bacon hizo una figura bestial que muestra los dientes como un gorila amenazante: imagen terrible que para nada tiene que ver con un anticlericalismo primario que, por cierto, le debe ser ajeno.

De ahí en adelante la serie continuará abierta con la curiosa característica de pintar una o dos figuras aisladas o enlazadas —siempre masculinas— en acciones confusas difíciles de determinar. Ceremonias secretas donde domina un sentimiento de terror, a menudo presidido —como único testigo— por una triste bombilla eléctrica que cuelga en el centro de esos espacios despiadados que le gustan.

Otras veces practica el retrato, un retrato cruel, puesto que crea las figuras para luego «borrarlas» deliberadamente hasta hacerlas fantasmales. Sus retratos de amigos resultan siempre parecidos aunque en un sentido trágico: «¿A quién se puede destruir sino a los amigos?» ha dicho con una cierta ingenuidad en la mencionada entrevista. Y estoy seguro de que lo dice en serio.

Bacon en ese largo video al que hacía alusión al principio, llega a revelaciones íntimas: por ejemplo, de que, a pesar de tener ampliamente los medios para instalarse del mejor modo posible, ha preferido siempre seguir trabajando en el caos de su viejo estudio. Por otra parte admite que no le interesan las técnicas nuevas, ya que aquello que lo inspira son los documentos gráficos que atesora: recortes de prensa y, en general, todo tipo de fotos. Y cuando el entrevistador con su pizca de mala fe le pregunta qué necesidad tiene entonces de pintar

ya que esas mismas fotos expresan lo que él quería, replica lúcidamente que él hace intervenir un elemento nuevo que la foto no poseía, puesto que lo que le interesa es lograr un factor que haga más intensa la imagen.

Acto seguido rechaza el calificativo de «expresionista», ya que no considera serlo, puesto que —al no creer en nada— nada tiene tampoco que denunciar (como podía haber sido el caso de Munch o de Van Gogh). Modestamente confiesa que el método suyo no puede ser otro que el de la prueba y error (*trial and error*) de los científicos. Así, explica, cuando se pone a pintar no tiene idea previa muy clara de lo que se propone. De todas maneras —agrega—, si como «ilustración» la cámara fotográfica no tiene competencia, puntualiza que en sus cuadros, sin embargo, él espera lograr una mayor concentración.

Ataca, pues, la tela en plena inconsciencia del resultado que puede obtener. En ese aparente caos, hay, no obstante, un cierto orden: a medida que la imagen final se va revelando, siente que tiene que controlarla, ya que ella cambia todo el tiempo y es sólo la sensibilidad la que puede orientar esa imagen —imprevisible— que va apareciendo sobre la tela, evitándole caer en academismo alguno.

Sigue diciendo: como su estilo de pintar le permite crear y borrar, la actividad misma del pincel constituye una marca inconfundible de vitalidad. Podría incluso llegar a arrojar pintura, si con ello lograra lo que se propone. En general, trabaja rápido —dice— puesto que así le dura el impulso desde que empieza sin saber muy bien lo que quería hasta la conclusión de la obra. El choque de formas y colores resulta así una verdadera forma de expresión, pero es sobre todo el movimiento lo que le dicta la estructura que el cuadro va a tener: por eso la foto de un león pronto a matar, un águila que desciende sobre su presa agitando las alas o un combate de box, son algunas de esas visiones duras que considera sus «modelos». Para jactarse enseguida: «Lo que yo hago, la cámara no lo puede hacer», (aunque no pueda después decir cómo logró esa superioridad).

Reconoce, por ejemplo, que el citado cuadro del MO-MA de Nueva York fue uno de los más inconscientes que haya pintado. Lo llevaron a hacerlo —sin duda— la «belleza» de los animales colgados en un frigorífico, los horrores cotidianos que muestra la TV... «no soy optimista en nada», reconoce sin amargura y sin triunfo.

Cada vez más audaz con su entrevistador agrega: «Mi interés se concentra en la boca porque ella se me aparece como un cuadro de Turner con sus infinitas tonalidades dentro de la gama del rojo: la lengua, los labios. Admiro a los artistas como Ingres que son capaces de imitar textualmente la carne de la mujer. Miguel Ángel, en cambio, es quien mejor exalta la figura del hombre, su tratamiento del cuerpo masculino es voluptuoso».

Le pregunta el cronista si él quiere pintar la realidad. Contesta Bacon: «Usted es real, algo de carne y sangre. Yo quiero re-hacer la realidad a mi imagen, por eso soy pintor: eso es todo. El color resulta de una sensibilidad psicológica, yo quiero estar lo más cerca posible de lo que pinto. En realidad no me gusta tanto pintar retratos, prefiero los trípticos como en las fichas policiales: de frente, perfil izquierdo, perfil derecho. En cambio los retratos me perturban: muchos de mis amigos retratados murieron, yo también moriré, aunque no pienso en la muerte. Un día llega, eso es todo. La muerte nos persigue como una sombra, está siempre tan cerca de nosotros...

«He practicado los juegos de azar toda mi vida. Me gusta el ambiente de las casas de juego, la atmósfera de los casinos, porque es un espacio concentrado de riesgo. Yo personalmente quisiera que todos ganaran y no sufrieran». Finalmente ante la pregunta crucial: ¿A qué atribuye su carrera? responde con cuatro palabras: «A la buena suerte», *It was good luck!*

Así de sobrio —¿de modesto?— es este pintor que habrá marcado la segunda mitad de nuestro confuso siglo XX.

## Apostilla

Un inesperado elogio de la crueldad baconiana se encuentra en el breve capítulo 9 de *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa. No puedo resistir a la tentación de copiar unos párrafos en los que el autor peruano hace hablar al horroroso personaje de «Cabeza I» (1948), reproducida en la edición argentina del libro (págs. 121-122). Dice así: «Perdí la oreja izquierda peleando con otro humano, creo. Pero, por la delgada ranura que quedó, oigo claramente los ruidos del mundo. También veo las cosas, aunque al sesgo y con dificultad. Pues, aunque al primer golpe de vista no lo parezca, esa protuberancia azulina, a la izquierda de mi boca, es un ojo. Que esté