Investigaciones Fenomenológicas, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad* (2010)

FRANCIS BACON
NOTAS SOBRE LA CARNALIDAD

Federico Rodríguez Gómez
Universidad de Sevilla, España
frogo@us.es

Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de muerte, ves carne y pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne… Somos carne (*meat*), somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal.[1]

[1] D. Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Plaza & Janes, 2003, pp. 47s.

I

El protagonismo de las figuras[2] baconianas, puntos axiales de su pictórica, reside en su condición de despojo: cuerpos luxados o desmembrados, muñones, cabezas y asaduras de animales vivos y muertos. Pero es la violencia manifiesta que se realiza al apresarlas por concentración en medio del lienzo, lo que pone verdaderamente en escena el fascinante exceso que acaba por definir el trabajo de Francis Bacon. En sus telas, como han insistido en sus lecturas Michel Leiris (*Au verso des images*, 1980) y Gilles Deleuze (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981), o como ha filmado admirablemente Bernardo Bertolucci (*Ultimo Tango a Parigi*, 1972)[3], se trata de presencia, de la asediadora insistencia de unas figuras que, no teniendo escapatoria, tienen que realizarse en su disipación. Por ello irritan los ojos más allá de todo "*θεωρειν*" y revuelven el estómago más allá de todo "*gustus*": porque obligan al espectador a participar de una resolución que se instaura imperativamente en la necesidad y en la imposibilidad de ser realizada hasta el *fin*. Es la necesidad-imposible de producir toda determinación, la parálisis intensiva[4] que se impone ante el

[2] "*Figure*" es una palabra que aparece repetidas veces en los títulos de los cuadros de Francis Bacon. No obstante, ha sido sin lugar a dudas Gilles Deleuze, en el hermoso libro que dedicara al artista, el que ha realizado una lectura de la obra de Bacon insistiendo en la "Figura" y el orden establecido por ella, "lo figural" (Lyotard), más allá de lo figurativo y de otro modo de ser a lo abstracto. La obra maestra de Deleuze, incluyendo los interesantes comentarios que le hace a Hervé Guibert con ocasión de la publicación del mismo ("La peinture enflamme l'écriture"), se nos ha impuesto a cada paso, y este breve texto no va sino a incidir en algunas cuestiones abiertas por su libro. Por lo demás, una pregunta no ha dejado de trabajar nuestra lectura con insistencia: ¿por qué los conceptos de Deleuze, sus conceptos y su vida filosófica, cobran una fuerza sin igual al explorar los cuadros de Bacon?

[3] En los créditos de la película aparecen varios cuadros de Bacon a modo de apariciones fantasmales preliminares. Bernardo Bertolucci, fascinado ante la obra de Bacon, llevó a Marlon Brando a la decisiva exposición que sobre el artista se estaba realizando en el Grand Palais de Paris en 1971. Bertolucci exigió a Brando que actuara en su película como lo hacían los personajes de Bacon (cfr., M. Peppiatt, *Bacon. Anatomía de un enig*ma, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 292s). La interpretación de Brando ha sido sin lugar a dudas la primera y la mejor lectura que hasta hoy han tenido las pinturas de Bacon. Por otro lado, la vida de Bacon, particularmente su trágica relación con G. Dyer —las obras maestras *In Memory of Gerge Dyer* (1971); *Triptych (Mai-June, 1973)* (1973) dan particularmente cuenta de ello—, fue llevada al cine por John Marbury en 1998: *Love is the Devil. Study for a Portrait of Francis Bacon*.

[4] No hay demasiados artistas que hayan expresado la tragedia de existir mediante la sencilla intensidad puesta en escena por Bacon. La convulsión artística de lo humano —llevada ya a cabo por la distorsión del rostro y la descomposición figurativa en Picasso [la influencia de Picasso para el desarrollo de la pintura de Bacon fue muy importante. M. Peppiatt ha incidido en ello en su magnífica biografía sobre el artista (cfr. M. Peppiatt, *op. cit.*, pp. 58 y 81), por la moralizante destrucción nihilista del dadaísmo, por la emancipación de lo

desgarro, la excoriación y el descuartizamiento, la que no obstante se acaba sublimando mediante una peculiar "emancipación de la carne" que diríase constituye el "hecho" (*fact*) decisivo de su pictórica[5]. Por esta "emancipación", que brota en la clausura de lo espantoso y de lo abyecto como contorsión paroxística de la carne, asistimos en su obra a la enigmática convergencia de la sacralidad con la voluptuosidad[6].

---

impulsos del inconsciente en el surrealismo, o por el lanzamiento en el tiempo de una existencia catapultada a través de la aceleración que introdujo propiamente el futurismo— determinarían la constitución del arte contemporáneo europeo de posguerra, expresándose de diversas maneras en las concepciones artísticas de un Bacon que no hacía mucho había sido calificado por Penrose y Read como "insuficientemente surrealista" (cfr. *ibidem*, pp. 85-105). Dirá a propósito de todo esto M. Leiris: "M. L: What interested me in Bacon was that he communicated through painting what my friend David Sylvester calls [after an expression that Francis Bacon used in talking about Picasso] *the brutality of fact*. / JJ: That's hardly surrealist! / ML: True" ("A Conversation with M. Leiris", *Current Anthropology*, vol. 29, 1 (1988), pp. 163s).

[5] La "carne" de la que habla Bacon y que ocupará el lugar central de nuestro análisis, y esta precisión parece particularmente importante en el contexto de un Congreso Internacional de Fenomenología, no es lo que por carne entienden, en sus variaciones y en su juego de herencias respectivas, E. Husserl, M. Merleau-Ponty o M. Henry. Al menos no simplemente. La carne es aquí carne sacrificada y sacrificable, visible, expuesta y comestible: una vaca abierta en canal en un matadero, en una carnicería, o colgando, como hemos recogido al comienzo, de las manos del propio Bacon (cfr., *Francis Bacon with Carcasses*, Photograph by J. Deakin). La palabra inglesa es "*meat*" ("*carcass of meat*", dirá y escribirá Bacon, a pesar de que la palabra utilizada para referirse a la carne humana sea "*flech*"), la francesa "*viande*" (y no "*chair*"). Ambas tienen como correlato semántico el hecho de que esa carne se come, en todo caso se puede comer, es la que se puede comer. En español una misma palabra ("carne") abarca ya todo el campo semántico (la palabra «vianda», vertida del francés, no parece concentrar el mismo valor). Por otro lado, cuando subtitulamos este texto sobre Bacon "notas sobre la carnalidad" (*carnalĭtas, -ātis*), estamos siempre diciendo, necesariamente, algo más y algo menos que el DRAE, situado decididamente en el horizonte agustiniano de la "*concupiscentia carnis*".

[6] La obra de F. Bacon podría ser considerada como la consecuencia carnal del divertimento dadaísta que llevaron a cabo T. Tzara y sus colegas poco después de que se experimentara en el panorama artístico de la vanguardia europea la imposibilidad de una "metafísica de las correspondencias" que, consolidándose con C. Baudelaire y extendiéndose a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, tuvo quizá su manifestación más brillante y efímera en la estética del surrealismo francés de los años veinte y treinta. El surrealismo, que después de todo, pese a las denegaciones del propio artista, influyó decisivamente en la configuración técnica de la obra baconiana —por ejemplo, en las convicciones de Bacon sobre el azar, aparte de la importancia de algunas fotos extraídas de conocidas escenas de películas de L. Buñuel como *El perro andaluz* (1928) o *La edad de oro* (1930)—, intentó reengendrar al ser humano tras el silencio al que Mallarmé había enviado a la "*Gesamkunstwerk*" wagneriana. Junto con la política comprometida del existencialismo de los cuarenta y aliado al marxismo de mediados de siglo —recuérdese particularmente ese pasaje que va de *La Révolution surréaliste* a *Le Surréalisme au service de la Révolution*—, el surrealismo, siguiendo a pies juntillas a A. Rimbaud, intentó que esa obra de arte total a la que se aspiraba desde un primer momento fuera el mismo ser humano. Pero los desastres políticos de este pasado siglo XX en general y la disolución del surrealismo como movimiento artístico y político en particular, hicieron que el individuo tuviera que volver a callar. En estas circunstancias, el aspecto que resultó más decisivo en la configuración de los artistas europeos post-vanguardistas vendría por la vía de la negatividad: por el exilio que tuvieron que acometer muchos de ellos de sus respectivos países como consecuencia de la toma de poder y de la consolidación del nacionalsocialismo en Alemania. De esta manera, la generación de artistas europeos de posguerra nació de ese trastorno general, siendo testigos ejemplares de la destrucción del viejo orden

II

Desde la lectura de su pintura que quisiéramos proponer, sería quizá conveniente diferenciar dos momentos a través de lo cuales se pondría en obra la artificialidad extrema de la carne en Bacon, es decir, su particular asunción del cuerpo como elongación figurativa, como convulsión y disfunción orgánica, como amasijo, y en último término, como carne más allá de la osamenta[7]:

- El primero de estos momentos reflejaría el horror, y se encarnaría, mediante el carácter metamórfico o teratológico que define a las figuras, en la dimensión trágica de su obra, colocando así a Bacon como pintor hiperbólico del gran "arte negro" europeo de posguerras (desde Otto Dix o George Groz hasta Jean Dubuffet o Zoran Music, etc.);
- mientras, el segundo, cuestión de ejercitación de la mirada, de dirigirse hacia "las corrientes subterráneas" que habitan los trípticos (particularmente desde 1964 con *Three Figures in a Room*), sería el que acaba por convertir prodigiosa y mágicamente la obra de Bacon en un espléndido manual de fisiología médica[8], siendo así que, más allá de la dimensión axiológica de lo terrible, más allá

artístico. Entre todo este tumulto intelectual y en medio de una de las crisis más intensas de Europa, la obra de Bacon emerge con una brutalidad descomunal con la aparición en 1944 de *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*.

[7] Se podría llegar a decir, mediante ciertas analogías que parecen poder converger satisfactoriamente, por la materialización plástica que Bacon realiza de la concepción nietzscheana del cuerpo como choque de fuerzas. No se trata de someter esta analogía a las exigencias de la demostración, pero sí sería interesante remarcar que F. Nietzsche fue uno de los autores de cabecera del artista. Bacon mostró siempre fascinación por la consideración nietzscheana de la tragedia griega en particular y por la obra de Esquilo en general. Ejemplo de esto último es su pintura titulada *Triptich Inspired by the Oresteia of Aeschylus* de 1981.

[8] Prueba de ello es su gusto, en primer lugar, por la fotografía sobre las posiciones corporales de E. Muybridge (cfr. E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Philadephia, 1887), que fue, junto con Miguel Ángel, determinante para el nacimiento de sus figuras; en segundo lugar, por las fotografías realizadas a deportistas, particularmente boxeadores o nadadores; en tercer lugar, por las que ilustran los tratados de medicina sobre las enfermedades de la boca (L. Grünwald, *Atlas-Manuel des maladies de la bouche, du pharynx et des fosses nasales*, Paris, Baillière et fils, 1903; W.F. Walker, *A Colour Atlas of Forensic Pathology* (sin fecha); T. H. Norton, *Orthopaedic Surgery*, London, Heinemann, 1971); y, finalmente, por las que conforman los tratados sobre las posiciones corporales en radiografía (cfr. K. C. Clarck, *Positioning in Radiography*, London, Hodder Arnold Publication, 1939). Inclusive, en lo que hace al proceso de extrañamiento de sus figuras, se ha encontrado un libro sobre fenómenos paranormales (A. von Schrenck-Notzing, *Phenomena of Materiali-zation*, London, 1920) que parece haber sido relevante para ciertas pinturas. Para todo esto, cfr. M. Cappock, *Francis Bacon's Studio*, London-New York, Merrel, 2005.

del grito sobrecogedor de la niñera en la escena de las escalinatas de Odessa (S. Eisenstein)[9], más allá en fin de la depravación moral de lo monstruoso como disolución de lo humano que muestran (también, sin duda y pese al propio Bacon) sus trípticos[10], se da paso a un pensamiento exorbitante de lo corpóreo como manifestación de la pieza de carne en toda su brillante, bella y efímera voluptuosidad.

III

Para el desarrollo de esta plástica de la distorsión y de la elongación corporal Bacon ha usado diversas técnicas e instrumentos. Ahora bien, como hemos dicho al comienzo, lo decisivo es siempre la manera que Bacon tiene de utilizarlas para generar el lugar que las propias figuras ocupan por opresión en el cuadro. Este "lugar", encrucijada o quiasmo de líneas y colores, franja de combate entre diferentes fuerzas, es obtenido gracias a su peculiar manera de asumir el espacio y el tiempo en sus cuadros. Citando abundantemente las palabras del propio Bacon, Deleuze ha insistido en ello y lo ha desarrollado magistralmente: tanto el aislamiento figurativo como el anacronismo histórico son las dos maneras fundamentales a través de las cuales se experimentan el tiempo y el espacio en la pintura de Bacon. Atender a las estructuras espacio-temporales de sus cuadros es pues constantemente atender a los procesos de disolución de las mismas.

---

[9] No hay duda de la importancia, de la ejemplaridad, de esta escena para Bacon. Dan cuenta de ello, un cuadro temprano (*Study for the Nurse in the Film "Battleship Potemkin"*, 1957), los propios testimonios de Bacon y algunas fotos de la escena en su taller.

[10] Es el propio Bacon el que al fin y al cabo va a decir que "ellos [los críticos] siempre han insistido en esa vertiente del horror. Pero yo no la percibo especialmente en mi obra. Nunca pretendí provocar horror. Basta con observar y captar las corrientes subterráneas para comprender que nada de lo que yo haya podido hacer ha destacado esa vertiente de la vida". (D. Sylvester, *op. cit.*, p. 48). De todos modos, como decimos arriba, parece evidente que algo de ello, aunque sea a modo de médium para ir más allá, hay también. Bacon había recogido fotos, encontradas con el estudio de su taller, de las masacres de las guerras mundiales y de otros sucesos bélicos como los de Argelia o Zaire. Ahora bien, nada más lejos en Bacon que el considerar sus pinturas como una especie de memoria activa, compasiva, testamentaria, de los desastres de la guerra. Bacon dejó muy claro su disposición afectiva y sus intereses al decir que "…no me conmueve que la gente sufra, porque creo que el sufrimiento de la gente y las diferencias entre los seres humanos son los que han hecho el gran arte, y no el igualitarismo" (*ibidem*, p. 109). Igualmente, se arrepintió, por ejemplo, de haber pintado una esvástica (por las lecturas de tipo narrativo que pudieran realizarse) en el brazalete que colocó a una de las más espantosas de sus figuras (*Crucifixion* (1965), panel de la derecha). Cfr. *Ibidem*, p. 61.

- La disolución del espacio se produce mediante la contracción de las figuras; se trata de achicar espacio para acabar encerrándolas mediante la acción del color como maniobra asfixiante elemental[11]; éste es plasmado en su uniformidad monocromática sobre el fondo del cuadro (rojos, naranjas, rosas, amarillos), tras lo que Deleuze llama la "estructura material espacializante" (pistas, barras y barandas, recintos transparentes, camas o sillones ovalados, andamios metálicos circulares o elípticos, etc.);
- mientras, la del tiempo se formula, en sentido estricto, en la ausencia de un mundo compartido, o lo que es lo mismo, en la disolución sistemática y minuciosa de todo discurso narrativo; las figuras de Bacon no hacen historia porque la carne no se fosiliza, porque no tiene memoria: siendo necesariamente inocente, deviene sin principio ni fin, y se despilfarra. Sin mundo hacia el que trascender y sin mundo por el que ser trascendido, las mismas engendrarían una variedad transgénica del solipsismo en su desgajamiento artificial.[12]

Se comprende así que las figuras de Bacon no emergen simplemente por colocación mesurada en el centro del cuadrilátero, sino mediante una lucha con la superficie material, con el revés del lienzo, que es la parte del mismo que Bacon consideraba utilizable para pintar, y no alcanzarán (mediante el escorzo más hiperbólico) lo determinante de su ser, si no es a través del azar en su conformación[13]: "yo quiero una imagen muy ordenada pero quiero que venga por azar"[14]. Éste es el último artificio que exige el nacimiento de sus figuras*,* pero igualmente, la posibilidad de que las

[11] El uso del color, a través del estudio que lleva a cabo Bacon de Van Gogh a mediados de los cincuenta particularmente, es sin lugar a dudas una de las señas de identidad de sus cuadros.

[12] "D. Sylvester: ¿Por qué no quieres contar una historia? / F. Bacon: No es que no quiera contar una historia, pero deseo, profundamente, hacer lo que dijo Valéry: transmitir la sensación sin el aburrimiento de su transmisión. Y en cuanto aparece la historia, aparece el aburrimiento". *Ibidem*, p. 62.

[13] Como es sabido, Bacon antes de finalizar muchos de sus cuadros, en esa obsesión por ir a más o ir más allá, arroja azarosamente al cuadro con sus manos pintura de color blanco que parece leche o semen al manchar el lienzo. Afirma: "…en realidad todo es una constante lucha entre accidente y sentido crítico". *Ibidem*, p. 106.

[14] *Ibidem*, p. 54.

mismas se disuelvan; aquello que provoca que el artista esté siempre en sus configuraciones a punto de perderlas[15].

No obstante, tal y como señala igualmente G. Deleuze, "si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia que contar, de todos modos algo pasa que define el funcionamiento de la pintura"[16]. He aquí la cuestión fundamental. Si las figuras de Bacon, en sus relieves cuasi-escultóricos y en sus reminiscencias greco-egiptanas, están aprisionadas en el cuadro y han perdido en primera instancia la capacidad de iniciativa, si son lo que son gracias a un proceso sin igual de concentración y ensambladura, no obstante, ellas devienen constantemente algo diferente en la tela aspirando sin cesar a la fuga, a dispersarse por cualquier agujero —como el lavabo, el espejo, el sifón, la jeringuilla hipodérmica o el paraguas—[17]: es el momento de la emergencia del bubón, el tiempo de la llegada de una especie de pestilencia al cuerpo, el instante en el que parece que las figuras pueden llegar a explotar por cualquier parte[18].

---

[15] Afirma F. Bacon a respecto: "Creo que tengo tendencia a destruir los mejores cuadros, o los que han sido mejores hasta un cierto punto. Sigo probando e intento llevarlos más allá, y pierden todas sus cualidades, lo pierden todo. Yo diría que tiendo a destruir todos los mejores cuadros" (*ibidem*, p. 28). Igualmente, cfr. M. Cappock, *op. cit*., pp. 217-231).

[16] G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 23.

[17] Cfr. *ibidem*, p. 27.

[18] Éste es el momento cumbre en esta primera fase de su poética: la manifestación de la "Figura" en todo su patetismo, el instante en el que se observa como el hecho fundamental en Bacon es esa lógica del nervio —"Lo único que puedes querer registrar son los propios sentimientos sobre ciertas situaciones lo más cerca del propio sistema nervioso que eres capaz […] Sólo intento construir imágenes partiendo directamente de mi sistema nervioso y con la mayor exactitud posible" (D. Sylvester, *op. cit*., pp. 46 y 76)— como dialéctica de fuerzas y "lógica de la sensación" —aquello mismo que da título al libro de Deleuze—, de tal modo que lo histérico acabaría siendo la consecuencia final de la inyección clandestina que insuflaría Bacon de una hipotética pestilencia en sus cuerpos verdosos y amoratados; y ello, en primer lugar, como una especie de recurso técnico que le permite provocar un desorden total en el organismo —éste se comienza a hinchar y a desinflar, a contraer y dilatar, de tal modo que uno ve como en su interior está ocurriendo una metamorfosis radical— y, en segundo lugar, porque, tal y como lo ha recordado Artaud, esta enfermedad es la que ataca y daña realmente al cerebro y a los pulmones, aquellos órganos que dependen directamente de la conciencia y la voluntad. Dirá Artaud que "un desastre social tan generalizado, un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento de vicios, ese exorcismo total que acosa el alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial" (A. Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1999 [1938], pp. 30s). Deleuze cita ya a Artaud y su concepto de "cuerpos sin órganos" (CsO) en varios momento de su libro. No se trata con ello de que el cuerpo carezca de órganos sino de organismo. Llegará a afirmar Deleuze que "se puede decir que Bacon reencuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio" (G. Deleuze, *op. cit*., p. 52). Las correlaciones entre Bacon y el teatro de la crueldad de Artaud esperamos poderlas desarrollar en otro lugar.

En efecto, la desmesurada fuerza de opresión en oposición a la obsesión por la evasión del elemento oprimido, la relación de verdugo y víctima, es lo que crea la sensación fundamental en la estética del horror que habíamos definido como primer momento procesal de la poética baconiana. Esta sensación primordial del cuadro es, a juicio de Deleuze, la histeria, es decir, el nervio hiperbólico matricial (*υστερα*) nacido de la crueldad más minuciosa, aquello mismo que se coloca como eje de fuerzas sensoriales, como hecho fundamental que explica que "las figuras no sean ya simplemente cuerpos aislados sino cuerpos que se escapan en su deformidad"[19], en su singular atletismo —que se experimenta en ese intento característico de las mismas de querer escaparse por todos sus órganos convirtiéndose en masas resbaladizas sin estructura ósea, emergiendo como carnalidad esponjosa y aplastándose contra el espejo[20]. En definitiva: disolver la conciencia y la voluntad para insertar a las figuras en un crudo determinismo y en un absurdo juego de fuerzas y emanaciones con el que se aspira a bombear una "taquigrafía de las emociones"[21].

IV

Ahora bien, lo fascinante en Bacon no es quizá simplemente esto, sino su concepción del cuerpo más allá de la corrupción del mismo, como consecuencia directa de esa corrupción pero a su vez independientemente de ella. Esto es lo que lleva a cabo la pieza de carne que se hace colgar abierta en canal (*Painting 1946*, 1946; *Figure with Meat,* 1954; *Three Studies for a Crucifixion*, 1962; *Crucifixion*, 1965; *Carcass of Meat and Bird of Prey*, 1980, etc.), la pieza de carne vulnerable y sufriente, luxada o despedazada, excesiva[22], sacro-santa y voluptuosa: la figura como simple

[19] *Ibidem*, p. 28.

[20] "Mucho más allá del aparente sadismo, los huesos son los aparatos (osamenta) de los que la carne es acróbata. El atletismo del cuerpo se prolonga naturalmente en esta acrobacia de la carne". *Ibidem*, p. 30.

[21] Cfr. *The Brutality of Fact*, interview with David Sylvester for BBC Television, Arena. Directed by Michael Blackwood; produced by Alan Yentob; screened 16 November 1984.

[22] "Hay un exceso horrible en ese movimiento que nos anima; y ese exceso aclara el sentido del movimiento" (G. Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 24). La articulación de estas tesis en torno a la concomitancia del erotismo y la muerte han sido desarrolladas particularmente por G. Bataille. Bataille y Bacon están muy cerca en varios sentidos. Aquí no podemos detenernos en explicitar la legitimidad de las analogías propuestas a

"paquete de músculos"[23]. Aquella que, a sabiendas de su fatal e inevitable destino, a sabiendas de su futilidad, brilla con una fuerza insólita, larvaria, en su crepúsculo, justo antes del instante en el que comienza a padecer su particular penitencia, el proceso de su descomposición final[24].

Bacon desestabiliza el cuerpo mediante la oposición constante entre el hueso y la carne haciendo ver que la carne, el "*moluscum*" en su sentido original, no aspira en ningún momento a la corporeidad estructurada por el hueso; que el cuerpo es confinamiento de la carne, la especialización llevada a cabo por lo otro que la carne: el esqueleto, la osamenta o la carcasa. Si tal como ha dicho Deleuze, Bacon, en tanto que retratista, aspira a ser pintor de cabezas y no de rostros, eso es precisamente porque la eliminación del rostro —a través del útil que supone la mutación animal[25]— no es más que un querer deshacerse de los aspectos del cuerpo

---

partir de lo que consideramos el contrabando efectivo de ciertos conceptos y problemas. Intentaremos desarrollar esto en otro lugar. Simplemente una nota: afirma Peppiatt, crítico de arte, amigo íntimo y biógrafo de Bacon, que "*Documents*, la revista fundada por G. Bataille, publicó fotografías de las bocas abiertas en un grito, así como un reportaje sobre los mataderos de la Villette donde aparecían cadáveres de animales en un suelo ensangrentado y pirámides de pezuñas arrancadas con violencia. Bacon siempre tuvo acceso a esta revista y, mientras, pintaba siempre tenía a mano algunos ejemplares. Dadas sus propias tendencias, es posible que leyera en *Documents* el escrito de Michael Leiris (que cuarenta años después se convirtió en su mejor amigo) en el que el escritor francés sugería que 'el masoquismo, el sadismo y casi todos los vicios, en realidad son tan sólo maneras de sentirse más humanos'". (M. Peppiatt, *op. cit*., p. 60). Igualmente, en lo relativo a la cuestión de la violencia y lo sagrado, la víctima y el sacrificio, cfr. R. Girard*, La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.

[23] Cfr. M. Leiris, *Au verso des images*, Montpellier, Fata Morgana, 1980, p. 14.

[24] "Bueno, puedes ser optimista y no tener ninguna esperanza al mismo tiempo. Mi naturaleza básica carece por completo de esperanza y sin embargo mi sistema nervioso está formado por material optimista. No altera en absoluto mi conciencia de la brevedad del periodo de existencia entre el nacimiento y la muerte. Y esto es algo de lo que tengo conciencia siempre. Y supongo que sí se trasluce en mis cuadros". D. Sylvester, *op. cit*., pp. 73s).

[25] La aparición de animales es una de las constantes en las pinturas de Bacon. Sería interesante señalar que Bacon tenía un amigo, P. Beard, dedicado a la fotografía de la vida salvaje, y que el taller de Bacon estaba poblado de hermosas fotografías de los años sesenta de animales salvajes vivos y muertos. En 1969 Bacon le inmortalizaría en *Three Studies for a Portrait of Peter Beard* (1975). En general, las fotografías (de la vida salvaje, de sus amigos, modelos o individuos famosos) fueron para Bacon uno de los instrumentos de trabajo más importantes. No sólo las fotografías de P. Beard sino igualmente las de John Deakin (fotografías de amigos como L. Freud, amantes como George Dyer o Peter Lacy y modelos como Henrietta Moraes o Isabel Rawsthorne) y las suyas propias (particularmente las realizadas a John Edwards), fueron de extremo valor. Muchas de las pinturas de Bacon están asediadas por ellas. (cfr. M. Cappock, *op. cit*., pp. 11-83). En cierta medida podría llegar a pensarse que es por la corrupción de lo corpóreo que estamos describiendo, por la descomposición estructural de lo humano, por lo que parece emerger el animal en su obra como otra de las cuestiones fundamentales que muestran sus cuadros —particularme, aunque Bacon ya antes había pintado animales en general (*Study of a Dog* (1952), *Elephant Fording a River* (1952),

encargados de inventar disposiciones geométricas. En efecto, de ello se trata: la obra baconiana podría leerse en su totalidad como una propedéutica para la "emancipación de la carne" como vida que rebosa en su belleza y majestad; ése ha sido su realismo, su cruenta y obsesiva exigencia de realidad[26], el experimento constante para su realización.

Si Bacon sólo era religioso en una carnicería[27], como carnicero fue sumo pontífice. Su pintura trata de retrotraer el cuerpo a la carne en la disolución de la osamenta como elemento conformador de la especialización geométrica del cuerpo. Esto es lo que le va a permitir revelar apocalípticamente la sacralidad de la existencia en y por la pasión del acoplamiento —que es encarnación de los cuerpos— como continuidad del ser —*Two Figures* (1953). Dicho de otro modo: la clausura de lo abyecto, permite vislumbrar la belleza desnuda de la existencia, y ésta alcanza el sentido de la sacralidad, del derroche y del lujo, en el momento en que se produce la "encarnación" mediante el éxtasis de la violencia en el acoplamiento de cuerpos[28], por dilatación e imantación de las carnes y como manifestación elemental de la farsa que supone toda discontinuidad. Es entonces cuando "le rayon soudain de la beauté première / fait palpiter le dieu dans le autel de la chair!"[29].

V

Man with dog (1953), *Study with a Baboon* (1953), *Study for Chimpanzee* (1957)): *Two Studies for a Portrait of Georg Dyer with dog* (1968) o *Study of a Nude with Figure in a Mirror* (1969). Deleuze ha insistido de manera decisiva en ello al hablar del "devenir-animal" que constituye las figuras. Como es sabido, "devenir-animal" es uno de los conceptos fundamentales en la propia obra de Deleuze (cfr. particularmente, G. Deleuze / F. Guattari, "1730 — Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible…", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988, pp. 239-315). No podemos entrar aquí tampoco en esta inmensa cuestión.

[26] M. Peppiatt cita una carta que Francis Bacon le había enviado a Michel Leiris el 20 de noviembre de 1981 en la que éste habla del realismo de su pintura. Cfr. M. Peppiatt, *op., cit.*, pp. 260s; y cfr. M. Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait, suivi de cinq lettres inédites de Michel Leiris à Francis Bacon sur le réalisme,* Paris, Seuil, 1996. Leiris insistirá sobremanera en esta cuestión a la hora de comentar la pintura de Bacon.

[27] Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

[28] Dirá Bacon a propósito del sentido de toda acoplación sexual que "all the inhabitants of this planet are made of meat. And most of them are carnivores. And when you fuck, it's a piece of meat penetrating another piece of meat". Cfr. "Francis Bacon: I Painted to be Loved", Interview with Francis Giacobetti, *The Art of Newspaper* 137 (2003), p. 29.

[29] A. Rimbaud, "Soleil et chair", en *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 210 (edición bilingüe de Javier del Prado). Probablemente, Bacon cambiaría la última palabra del verso: "*chair*" por "*viande*".

Bacon alumbró lo prohibido pintando en secuencia la precariedad de la existencia individual; se esforzó de manera inusitada por hacerla emerger y por mantenerla viva en el momento justo de su dispersión en el éxtasis del erotismo y mediante la radicalización sadomasoquista del sexo; esto es lo que le hace ser tanto un pintor del límite como de la trasgresión. Para llegar a este punto —que supone la abolición de toda caracterización específica, la inmersión del cuerpo en la pastosidad indiferenciada y diferenciadora de la existencia como potencia y devenir ininterrumpido—, sin lugar a dudas, el proceso de disolución del rostro[30] ha de ser el primer acto que se tiene que acometer. Sólo así se empieza quizá a comprender por qué Bacon quiso derramar de los huesos la carne haciéndola colgar —*Reclining Woman* (1961)[31]—, o por qué, igualmente, sus gritos y bocas abiertas —esas que aspiraba a pintar al modo en que Monet pintaba sus nenúfares[32]— no son meramente la expresión de un horror, sino el agujero, el camino que sugiere la entrada en los abismos insalvables del glutinoso, virulento y salvaje reino de lo desconocido (*στόμαχος*). Porque sí, porque Bacon no quiere otra cosa que justificar la carne en el grito, por el grito y hasta en el grito —*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953). Y es en ese grito donde, a su vez, se convoca a la carne que sufre, a la carne reprimida, aquella que está atravesada por la idealización del hueso y que desfallece. Por eso Bacon crucifica a la carne, la atraviesa (con astillas, clavos o jeringuillas —*Lying Figure* (1969)—), la abre, expone y transgrede. Crucifica a la carne porque quiere mostrar la apoteosis de su sacrificio en pos de una discontinuidad, protagonizada por el hueso y el rostro, pueril y fugaz.

[30] Los retratos de la segunda mitad de los sesenta, años en los que hace probablemente sus mejores cuadros, son la mejor expresión: *Three Studies for a Portrait of Lucien Freud* (1965); *Three Studies of Muriel Belcher* (1966); *Three Studies of Isabel Rawsthorne* (1966); *Four Studies for a Self-Portrait* (1967); *Three Studies for a Portraits Including Self-Portrait* (1969).

[31] Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 31. Dirá Deleuze en la misma página que, "para Bacon, como para Kafka, la columna vertebral no es sino la espada bajo la piel que un verdugo ha deslizado en el cuerpo de un inocente adormilado". Esto también vale para Lautréamont: "No habléis de mi columna vertebral porque es una espada". I. Ducasse, *Les Chants de Maldonor*, Paris, Livre de Poche, 2001, p. 244.

[32] Deleuze cuenta que cuando conoció a Bacon éste tenía la ambición de pintar una ola. Al parecer Bacon no creía que la empresa, como la de las bocas-nenúfar, fuera a llegar a buen puerto. Cfr. G. Deleuze, "La pintura inflama la escritura", en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 172.

De este modo Bacon lleva el erotismo a su ser fundamental, allí donde inquietantemente, tal y como ha señalado G. Bataille, éste se abraza con la muerte mostrando su sacralidad. Así, antes de la disipación final de sus figuras, que coincide con algunas de las últimas pinturas como la del chorro de agua —*Jet of Water* (1979)—, o la de la sangre esparcida —*Blood on the Floor-Painting* (1986)—[33], antes de su ensalzamiento definitivo, las mismas acaban por carecer de órganos como reducto último de la corporeidad, como momento crucial de una secreta autosuficiencia, y en su difuminarse sin dejar rastro —a diferencia del cuerpo que lega a la historia el monótono discurso narrativo que capitaliza todo esqueleto—, en el estrellato de su sagrada potencia muda, se emancipan, decisiva y finalmente, como carne, como muerte, como vida.

> Para existir basta con abandonarse a ser,
> pero para vivir
> hay que ser alguien,
> para ser alguien hay que tener un HUESO,
> no tener miedo de enseñar el hueso
> y de paso perder la carne (*viande*).[34]

[33] Deleuze, partiendo de la división de Sylvester, habla de este momento como último periodo de la pintura en Bacon. Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, pp. 37s.

[34] A. Artaud, “La búsqueda de la fecalidad”, en *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 81s.