

Una mirada que interpela el cuerpo

La mirada corpórea de Francis Bacon

Diego Lizarazo Arias
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Francis Bacon ha sido objeto de innumerables estudios, críticas, análisis, reconstrucciones históricas, exégesis y comentarios de todo tipo. El pintor irlandés se ha convertido, en uno de las fuentes más magnéticas y cuestionadoras de la mirada intersticial entre el arte moderno y el contemporáneo. La raíz de dicha significación es, por sí misma, parte de las discusiones que esta profusa *baconología* ha tratado de explicar (Russell, 1964).



[Fig. 1] Francis Bacon, *Autorretrato*, 1969.

En ello ha participado sin duda la capacidad de su pintura de replantear radicalmente los códigos pictóricos, representacionales y semióticos tanto de la imagen clásica como de la moderna, pero también una especial potencia plástica y antropológica, que se despliega de diversas maneras en su inmensa obra. En este abordaje busco leer las relaciones que la obra de Bacon establece entre la mirada y el cuerpo, en el sentido de que su trabajo abre el horizonte de una estética capaz de regresar la mirada al cuerpo, después de la dinámica formalizadora y abstractiva que parte de la estética modernista puso en juego. Este horizonte muestra la capacidad de la imagen para encarar, con suficiencia, las tensiones entre su singularidad cárnica y su necesidad de lenguaje

En este sentido puedo anticipar que la obra de Bacon da nacimiento a una imagen-corpórea que plantea, y quizás supera, el problema de la abstracción que la imagen suele hacer del cuerpo en el contexto de la tradición moderna tal como ha sido formulado por Crary (2008). Una forma de comprender esta dislocación es apelando al sentido del concepto heideggeriano de *lichtung*. El filósofo repara en la relación que tanto las tradiciones teóricas y científicas como el lenguaje han establecido entre las posibilidades de la mirada y el conocimiento. Desde Parménides el pensar y el conocimiento se han definido en el marco de la observación. Observar es pensar, conocer es observar. Pero la observación es, en esta antigua y capital tradición que se inicia en la cultura griega y se extiende históricamente hasta florecer en la modernidad, representar al ser (*Sein*), como “cosas ante los ojos”. El ser como abstracción que puede ser examinada y explicada precisamente por el poder de esa mirada. El ser es lo que está ahí para ser mirado, y por lo tanto, examinado,

explicado, abarcado. Dos resultados tiene este principio de la observación: los seres se *objetivan*, es decir, *devienen cosas*, objetos, ante los ojos de quien mira; y quien mira se *desarraiga*, porque su mirada se abstrae para tener la posibilidad de hacer de lo otro (lo mirado), su objeto (Heidegger, 1962; Jay, 1993).

Dos grandes metáforas de la visión se pueden oponer aquí: la del *ojo omnisciente*, originada en el pensamiento de Platón, donde la mirada divina (alcanzada por la filosofía gracias al saber epistémico) constituye una iluminación totalizadora que abarca plenamente los objetos y que incluso los penetra. Una mirada suprema, por encima del cuerpo propio, capaz de dar cuenta de cualquier objeto que se le presenta. Ante ella Heidegger opone la *lichtung*: “el claro”, “el clarear”: esa iluminación parcial de las cosas, esa tenue y súbita claridad que permite advertir, intensamente, algo en ellas, algo de ellas. No se trata de un ojo ubícuo que sobrevuela la superficie viendo y vigilando un mundo llano; se trata de una *mirada-en-cuerpo*, transitando un bosque, una selva, queriendo comprender lo que allí está... en esa densidad, en esa oscuridad media (Heidegger, 1980 y 2009; Schatzki, 1992). Un ser que al deambular recibe la luz efímera de un relámpago que le permite ver las siluetas de las rocas y la forma de los árboles, que le permite ver su propio cuerpo. Ve sólo lo que alcanza desde su mirada, desde la localización de sus ojos en el rostro y gracias a la iluminación parcial de dicho clareo. Esta metáfora de la visión, como metáfora del conocimiento pone en juego una verdad como carne y hueso de la “facticidad” y de la historicidad, de la existencia humana, consistente en el esfuerzo para llegar al claro y morar en él. Un conocimiento que se perca de la imposibilidad de permanecer solo en el claro, porque la luz se extinguirá y porque el cuerpo se agota, requiere movimiento y reposo. Esta metáfora ofrece otra versión y otra mirada del conocimiento definida no por la creencia en la intangibilidad, neutralidad y evanescencia del conocimiento metafísico o de la filosofía de la ciencia reinante en la modernidad; sino por la radical pertenencia, fragilidad y fragmentación de nuestro saber.

Las convenciones de la imagen

Bacon ha reflexionado sobre la tensión interior que las convenciones implican en su pintura:

La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo (Peppiaatt, 1999: 162)



[Fig. 2] Francis Bacon, *Tres estudios de Muriel Belcher*, 1966.

Reconoce que la imagen es convención, de tal manera que es posible advertir dos asuntos capitales:

a) Es posible la visibilización de la imagen. A más convención más visibilidad, mayor posibilidad de identificarla, de estructurar su sentido, de ponerlo a circular y de leerlo, de acceder a su mensaje. Entre más convencionales son las imágenes más claras resultan. Eso es la televisión.

b) Pero también, en otro sentido, mayor invisibilidad: al decir la convención, lo que muestra y dice es el estándar del lenguaje. Los tipos, las normas, las reglas de lo esperable, los códigos. Las imágenes de lo visto en las

formas convenidas de mirarlo. Entonces la singularidad, la especificidad, la intimidad de lo visible en sí mismo se escapa, se escabulle... queda en la región de lo invisible. Así, lo que Bacon hace es luchar con esa convención... busca eliminarla, porque espera abrir lo visible. Es el caso, por ejemplo, de su batalla contra el retrato y todas sus reglas.

El retrato moderno ha abandonado el tríptico, por considerarlo anacrónico y propio de tiempos devotos y metafísicos. Bacon retrotrae el tríptico. Con ello hace dos cosas: confronta el canon del retrato en la modernidad; y reinterpreta el tríptico de la tradición.



[Fig. 3] Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Crucifixión*, 1443-1445.

[Fig. 4] Francis Bacon, *Tríptico*, 1976.

Con el tríptico Bacon se resiste al agotamiento de la imagen en la unidad, en la celda, en la regla de lo unitario: una sola imagen no basta. Rompe con el límite del retrato y también con su unidad, lo desborda. Pero tampoco su tríptico pone en juego una secuencia de pantallas, no hay necesariamente un seguimiento diegético (no hay línea narrativa) –en todo caso hay una tensión entre la narración y su carencia-. Por otro lado lo que está retratado no es lo esperado. Como no es lo esperado nada en sus cuadros: no son figurativos, no son abstractos, no son geométricos, ni tampoco expresivos. En todas estas posibilidades se ha establecido ya la convención, la gramática, el lenguaje. Pero también opera un desbordamiento de la tradición antigua. No es un regreso posmoderno o sereno al pasado. El Tríptico surge en el Cristianismo como alternativa al arte pagano. Entonces de lo que se trataba era de dar jerarquía al panel central, en el que aparecen Cristo o La Virgen (Goomblich, 2002). Los paneles laterales son orbitales. Los tamaños de los paneles muestran esta relación centro/periferia. Bacon reelabora la tradición del Tríptico y da igualdad de condiciones a todos los paneles. El centro/periferia se invierte o se abandona. Y lo que aparece allí no es lo sagrado, sino la carne.

Pero la lucha con las reglas de la imagen, con las reglas del retrato es ardua, porque el lenguaje no puede eliminarse en su totalidad. Sin lenguaje no hay forma de ver, ni de decir. Prevalece a veces el gesto, el recorte del cuerpo, la postura. A veces lo que se conserva son los trajes, la ropa o los accesorios: muebles y objetos. En ello nos recuerdan sus imágenes el retrato, en ello llevan la impronta del lenguaje.

Por eso la visibilidad que lucha contra el fondo invisibilizante de lo visible, está a contrapelo, en paralelo: nombrando y no, usando el lenguaje y retirándose. En sus pinturas está un rostro y no está, aparece un cuerpo y a la vez se va, se fuga. Es presencia y fuga a la vez.

[Fig. 5] Francis Bacon, *Retrato de Michel Leiris*, 1976.

Alcanzamos a advertir el rostro, allá en el fondo de la imagen, en su fuga y su transmutación. Pero el rostro lo advertimos con su variabilidad y su desdibujamiento. Lo advertimos con sus desfiguraciones en una suerte de *vibrato* ontológico. Bacon nos permite ver la figura en sus desfiguraciones o en las desfiguraciones cierta figura. En 1952 conoce un autorretrato de Van Gogh y queda deslumbrado por él. Busca descifrarlo, Bacon está en un estado de éxtasis y a la vez en una necesidad de comprender. El esfuerzo radica en visitar una y otra vez la obra de Van Gogh, para clarificar lo que allí sucede. Una vez que logra acceder a su gramática puede comenzar a reinterpretarlo. Este proceso significa para Bacon el redescubrimiento del color. Con ello pasa de su momento oscuro, de sus obras lúgubres y opacas, hacia un color intenso y deslumbran-



[Fig. 6] Francis Bacon, *Estudio para retrato*, 1953.

te. En ese color está la gramática de Van Gogh y a la vez su reelaboración.

Pero Bacon también se hace lenguaje. Su propia imagen experimenta, irremediabilmente, el efecto del lenguaje. Se hará, se hace convención; una convención entreverada, ríspida. Resulta claro que se hace convención, que establece cierta “gramática” porque adquiere signos característicos, adquiere ciertos *iconemas*. Esto hace que seamos capaces de identificar hoy, con cierta facilidad, las obras de Bacon. Hay incluso una suerte de *Bacon estándar* que se aprecia por el color en media mezcla de las figuras y los fondos postcromáticos, las desfiguración, las masas dislocadas, la violencia y el horror, los cuerpos zoomórficos, los espacios cerrados, el cubo de cristal opresivo sobre los desfiguros. Queda claro también que se trata de una convención ríspida y tozuda, en su distancia con los principios del retrato, en su rebeldía y descrédito al abstraccionismo, en el reconocimiento de la imposibilidad de revivir el lenguaje del renacimiento (“Tengo por el renacimiento un fervor imposible” decía Bacon). Esa singular convención queda clara, especialmente, en su rechazo irónico de la imagen de la cultura de masas, aquella imagen donde la convención reina. Esta resistencia a la convencionalización está presente en todas sus obras. Es una imagen que se produce en lucha con la imagen. Un parimiento de imagen en el esfuerzo de romper con la imagen. El cuerpo que Bacon pinta desmarca las representaciones del cuerpo, es en cierto sentido un *contra-cuerpo* (una resistencia a la representación y validación del cuerpo en las tradiciones icónicas), es un cuerpo inenarrable e inefable. Ahí está la lucha por desbordar el lenguaje, por abrir un *más acá* del lenguaje en el que se despliega con su carne, con sus vísceras y sus músculos desnudos.

Esta lucha de Bacon expresa bien un asunto capital del lenguaje. El lenguaje como sede de la identificación simbólica, pero a la vez, como origen de su desgarramiento, de su cesura. Al tratar de romper la dominancia del significante icónico, la pintura de Bacon desata el drama de la figuración de sí y muestra la imposibilidad de nombrarse plenamente, la imposibilidad de iconizarse totalmente. Muestra dicho drama porque señala la inestabilidad, la paradoja misma de la representación. La representación que busca el objeto, pero que al alcanzarlo, se hace otra que el objeto porque no puede sustituirlo, entonces opera siempre dislocando. Por otra parte el objeto reticente, aquel que en su negar la representación hace pertinente su invisibilidad, está destinado a visibilizarse, a hacerse significativo. La obra de Bacon muestra contundentemente esta dubitación: los trazos muestran el borramiento... son como figuras que se borran para hacer otras, pero las nuevas, llevan el trazo de lo anteriormente borrado que no desaparece... queda la marca del esfuerzo de borrado. Así estamos en Derrida. La pintura de Bacon, los cuerpos de Bacon pueden explicarse por esta advertencia derridiana de la imposibilidad de borrar lo dicho, de horadar del todo el trazo formulado o el camino recorrido (Derrida, 1967). En la pintura de Bacon están las tentativas, los esfuerzos de corrección, los ajustes; y con todo ello, la imposibilidad del trazo perfecto, o del cuerpo pleno.



[Fig. 7] Francis Bacon, *Figura agachada*, 1950-1951.



[Fig. 8] Francis Bacon, *Tres estudios de Lucian Freud* (Detalle), 1969.

Los cuerpos de Bacon no tienen límites precisos. El dibujos fracasa en ellos. Fracasa el contorno, fracasa la pintura, la claridad, la transparencia, el orden, la traslucidez. Todo implica desdibujamientos, desbordes, mezclas impensadas, intensidades no previstas. Los contornos se borron, se corren, los límites se deshacen. Las identidades no están marcadas, son inciertas. Se desnuda el cuerpo en su vibración, la carne en su indefensión y su necesidad, en su precariedad y sus enigmas. La carne como presencia y enigma. Bacon declara que busca el ser humano, pero esa búsqueda implica un conflicto con las convenciones, una relación difícil y problemática con el lenguaje. Con ello se indica algo capital: buscar al ser humano es entrar en una relación problemática con el lenguaje... con el lenguaje que es en él, el pintor; pero también que es en el otro, el pintado. En Bacon, muchas veces, y quizás siempre en el fondo, el otro es el mismo y el mismo, a su vez, deviene otro. Porque buena parte de sus obras son autorretratos (parece estar mirándose una y otra vez en el espejo), y porque en los retratos de otros, también se ve. Refleja a los otros, los otros lo reflejan. La obra de Bacon no solamente elabora un replanteamiento radical de la condición cárnica, de la cuestión de nuestro ser carne, como lo ha planteado la crítica y la teoría sobre su obra, si no que ello es posible, solo porque hay también aquí una reelaboración de la mirada. Cuerpo/mirada se entretrejen, justo en el sentido que señalé al iniciar este texto: una mirada que yace en el cuerpo, que encuentra en él su origen y sus alcances máximos. Bacon busca sustentar la visualidad en lo corpóreo, lo que exige una exploración incesante de sus posibilidades, y lo que lleva a un debate inevitable con la representación, con la abstracción geométrica y con el caos informalista. Rechaza todas las versiones de la representación, el naturalismo, el verismo, el expresionismo; porque piensa que la pintura debe actuar sin explicaciones y sin conceptos. Porque imagina la pintura más como una “descarga sobre el sistema nervioso”, como un shock. Pero la

negación de todo concepto, de todo esquema es también imposible. La mirada nunca es pura, está atravesada por el lenguaje y por las pautas, por los modelos de ver (justo por esos modelos contra los que lucha). Así llega a un punto en que se advierte una tensión interior de su lenguaje: entre una intencionalidad constructiva –estructural–, más cercana incluso del abstraccionismo, y una deriva que derrama imprecisión y flujo sin control. Entre estos opuestos se despliega su pintura. Llega entonces a una forma de *connivencia opositorum*, donde emergen las figuras, pero inciertas e imprevistas; donde aparecen los cuerpos, pero son masas

sin gobierno; donde los fondos son lineales y uniformes, pero las figuras, los cuerpos, son indefinidos, múltiples y azarosos. En la obra resultan en contraposición violenta dos formas opuestas; conviven allí el accidente y la construcción disciplinada. Pero este conjunto problemático, insurrecto, proviene no del plan racional sino de la *intuición pictórica*. Este instinto, hay que decirlo, no es garantía de eficacia. A veces lo incontrolado destruye el cuadro. Se trata de la tensión entre la unidad de la obra y su dispersión.

A veces el accidente es tal que rompe toda unidad generando pura dispersión. Bacon incluso logra distinguir entre el accidente necio, improductivo y el “accidente necesario”, aquel que se revela como una verdad interior. La obra busca la conjugación de dureza y blandura, de la certeza y de lo impensable.

Ver la desnudez

Desnudar es ver lo invisible, advertir el cuerpo, el instante, el movimiento. La desnudez permite apreciar la condición móvil del cuerpo.

La deformación de cuerpos y objetos no es un recurso para expresar el dolor o el sufrimiento, no es un acto expresivo. Obedece más bien a un “desnudamiento” de aquello que no quiere verse. La mirada se ejerce aquí como un acercamiento al cuerpo y sus movimientos, sus límites y sus pasiones. Una relación íntima con las entrañas deseantes o dolientes, con la carne que tiembla o muere. Lo que pone en evidencia una actitud ante la representación. Bacon no representa, no expresa o significa un concepto, como he planteado. Persigue más bien un desvelamiento y una visibilización. Para comprender el lugar justo en que su obra opera podría ayudarnos el concepto griego de la *aletheia*, de la verdad como “desocultamiento”, como posibilidad de ver el ser que se hace patente ante nosotros.

El cuerpo no es un vehículo de una fuerza trascendental, o de un concepto estético superior. El cuerpo de Bacon es *desocultado*: se muestra como sistema nervioso, como órganos y carne. Eso significa que es deleite y putrefacción, vitalidad y muerte. Su obra no representa los cuerpos; los devela, los desoculta.

Pero mirar-el-cuerpo, es sorprenderlo

Ya Edgar Degas había intentado una captura del mirar: sorprendía al cuerpo en sus íntimas movi­lidades, hallaba sus flexiones, sus gestos, procurando dejar atrás la pose académica (la postura de las instituciones y de los cánones)

Degas procura liberar el cuerpo a sus propios movimientos. Esto es posible porque mira sin ser mirado. Solo se conquista esa verdad del cuerpo-móvil cuando ese cuerpo no advierte ser mirado, cuando la mirada no lo obliga a la matriz de la postura; otra vez es una *aletheia*, un cuerpo que se desoculta con paciencia y cercanía.



[Fig. 9] Edgar Degas, *El barbero*, 1886.

Con ello Degas se propone dos cosas:

a) Que el cuerpo se revele en la verdad de su movimiento (el cuerpo es cuerpo-móvil). Al contrario de la pasividad serena de la mirada epistémica, de la observación fija (del ojo omnisciente), el cuerpo se mueve, la mirada-en-cuerpo se mueve con el cuerpo. En el otro extremo, y muchos años después aparece otro movimiento, otro cuerpo-en-movimiento. Pollock se mueve sobre el cuadro y alrededor de él para poder hacer su imagen; sin esa movilidad que pisa la superficie, que la atraviesa en distintas direcciones, el cuadro es imposible. En la mirada omnisciente, objetiva, el cuerpo se va inmovilizando; y al fijarse se va muriendo. La quietud total, la rigidez total es la extinción del cuerpo. Por eso Merlau-Ponty ha planteado que no hay perceptos, porque toda percepción es un movimiento en el tiempo donde las cosas van apareciendo y desapareciendo.

b) Que la verdad del cuerpo se alcanza cuando no se le prepara para la mirada... cuando no ve que es visto. El sigilo, la paciencia, la vocación de ver en el silencio es aliado de la imagen. Ese silencio de mirada es una conquista del cuerpo. En su extremo esa mirada que mira en sigilo es pulsión escópica, voyeurismo, como hace patente la obra de Degas. Finalmente, Degas no logra del todo su tentativa, porque sus modelos revelan un cuerpo trazado por nuevas convenciones, rigidizados aún, sometidos a las reglas de la mirada. Quizás más bien lo que Degas conquista es la indicación de esa captura casi total del cuerpo a la mirada. El cuerpo sistemáticamente sometido al régimen de ser visto, incluso, en los momentos en que cree no ser visto. El fracaso de Degas, el fracaso de su escopismo, es cierta revelación.

En Bacon algo más ocurre, porque no solo se trata de asir un lapso del movimiento, sino de establecer la pintura como el espacio de dicho movimiento (en este sentido Bacon está más próximo a Pollock que a De-



[Fig. 10] Edgar Degas, *Escena del baño*, 1886.

gas). En la pintura el movimiento *transcurre*. El cuerpo pasa por la pintura y al hacerlo deja el trazo de su carne-sustancia... la carne se derrama en ella. El movimiento no es solo una óptica del raptó, de lo subrepticio; es ahora una sustancia de carne y memoria, en la que el movimiento es el rastro de materia que ese cuerpo ha dejado. Lo que Bacon busca es el trazo del cuerpo. Los cuerpos dejamos la huella en los objetos, en el espacio, no solo por nuestras secreciones, también por nuestros recuerdos y nuestras pasiones.

Me gustaría que mis pinturas dieran la impresión de que por ellas hubiera pasado un ser humano, tal cual un caracol, dejando un rastro de presencia humana y de memoria de sucesos pasados a medida que va dejando su baba...



[Fig. 11] Francis Bacon, *Triptico mayo-junio 1973*, 1973.

A veces advertimos el *cuerpo del otro* en las cosas. Esa es la extraña experiencia de tocar u oler las cosas de alguien amado que está lejos o que ha muerto. El cuerpo impregna las cosas. Hay una relación íntima entre el cuerpo y sus cosas. Bacon da cuenta de ello en sus obras... como cuando visita el hotel en París donde su amante George Dyer se ha suicidado.

Un diálogo que sucede en el cuerpo

En Bacon el cuerpo lleva una opresión y una desolación persistentes. Ya Rembrandt había aislado a los personajes del mundo circundante a través del claroscuro. Las figuras de Rembrandt se ensimisman... como absortas en una interrogación. Esa interrogación muestra el paso del tiempo. La carne se deteriora, se va desliendo y arrugando... muestra la proximidad de la muerte. Pero sus personajes parecen tener un diálogo profundo, un diálogo íntimo con Dios. De eso da testimonio la luz que habla con ellos, en silencio. Los cuerpos de Bacon habitan en cambio un mundo desolado, en el que Dios ha muerto. La vida es contingente y carece de sentidos trascendentes.... Nadie nos acompaña en el tránsito de la muerte, la vida de esos cuerpos está llevada por la brutalidad y el accidente que no pueden explicarse porque no hay significado de las cosas.

Cuerpo-en-el-espacio

A estos cuerpos viscosos (generalmente abyectos) se oponen las arquitecturas y los objetos ascéticos. Los objetos *objetivos*. Los lugares son límpidos y rectangulares, las paredes son planas, uniformes y carentes de ornamentos. Los muebles (camas, sillas) son tubulares, funcionales, como de hospital o de campo de concentración. Cosas para vivir hechas en una lógica totalitaria y funcional (los muebles más orgánicos son los de los baños... asociados

a las secreciones corporales). Hay una oposición entre lo quirúrgico, aséptico y geométrico del espacio y la viscosidad, disolución y carnosidad del cuerpo. Decorados inhóspitos, luces duras de neón, blanquecinas, frialdad, medios para poner en tensión, y a veces para aniquilar los cuerpos y sus sensaciones. El color de los espacios es post-pictórico. Un color plano, compacto, estático y homogéneo. Es un color técnico o industrial. Los cuerpos están encerrados en cubos de cristal. Las figuras inestables en cuadriláteros, en jaulas transparentes (a veces un ring de box, una plaza de Toros, el rectángulo de la cama). No solo se acentúa el aislamiento sino que nada desvía la mirada, nada la distrae. Estamos concentrados en esos cuerpos desolados.

Oposición, tensión, paradoja entre los espacios duros, inflexibles, metálicos y la blandura y fragilidad del cuerpo que se derrama. Bacon parece enfatizar un lado distinto al que el psicoanálisis ha planteado con el "ego sensorial". Desde Wallon hasta Silverman han señalado que el cuerpo no se forma sólo en relación con la captura que la imagen en el espejo hace de la figura de la criatura; que el cuerpo nace en su encuentro con el mundo (Silverman, 2009). Las cosas, los objetos que salen al encuentro de nuestras extremidades, de nuestros músculos, hacen cuerpo en nosotros. No solo hay así un ego especular en el sentido lacaniano, sino que también hay un ego de sensaciones definido por la relación dérmica, cutánea y muscular. Bacon, revela otra alternativa: que ese encuentro con el mundo puede también contener, reducir, oprimir e incluso aniquilar el cuerpo.

Las jaulas de cristal están cerradas. El cuerpo no podrá salir. Las posibilidades de transcendencia están limitadas, porque el enjaulamiento geométrico lo hace imposible.

El cuerpo no es autosuficiente, es precario. Requiere de otros cuerpos, no puede ser más que con ellos, respecto a ellos. El otro cuerpo es goce, encuentro sexual, compenetración; pero también ferocidad, violencia y



[Fig. 12] Francis Bacon, *Estudio para figura*. S/F.

lucha. En Bacon se despliega, a diferencia de Hegel, no una alteridad de la conciencia, sino una elemental y acuñante alteridad cárnica. El cuerpo se alimenta de otros cuerpos. Esos cuerpos son otros individuos, aislados, pero a la vez dependientes, que buscan compenetrarse con otros, pero también preservarse como distintos. Ese drama es capital en Bacon: el de la disolución y la preservación. Los cuerpos se disuelven unos en los otros; pero a la vez luchan por retener sus límites (empresa destinada al fracaso).

Cuerpos-de-animal

Los cuerpos otros, no son solo humanos, también son cuerpos animales. Bacon recalca la analogía, a veces la continuidad entre el cuerpo humano y el cuerpo animal. Dice una y otra vez que somos animales (por eso los cuerpos son instintivos y toscos: el encuentro físico extremo, la ferocidad por la sobrevivencia, el placer estertóreo, el dolor, la herida, la muerte).

El cuerpo está exhibido, pero no en una exhibición simple, contornada y clara. Aparece en su inestabilidad y su enigma. Pero a la vez el cuerpo está redimido: es carnal, corporal y mortal. Los cuerpos copulan, vomitan, eyaculan, luchan, sangran y mueren. Bacon rechaza, repulsa los cuerpos ascéticos, encomiosos, armoniosos y perfectos... los cuerpos del canon, o los cuerpos mediáticos... esos cuerpos son falaces y sometidos, son irreales. No hay verdad en ellos. La verdad del cuerpo es la de la contingencia, la movilidad, la necesidad, la pulsión. La de la secreción. Bacon mira el cuerpo y sus secreciones de forma directa: la baba, el moco, los excrementos, el semen, atiende a los excusados y los baños, a esos lugares donde el cuerpo se continúa en sus secreciones. Por eso no hay nada de examen fisiológico o anatómico. El cuerpo es tal cual el cuerpo vivido. El cuerpo

que se experimenta día a día. Por eso el cuerpo no es ni la "cosa que piensa" ni el cuerpo-artefacto. El cuerpo es vitalidad y existencia: hambre, deseo, necesidad, desamparo, enfermedad, fuerza, virulencia. El cuerpo habitando y buscando. El cuerpo vivido del que Merleau-Ponty (1976) procuró hacer una fenomenología.

De allí que el cuerpo que pinta es siempre el cuerpo conocido... le resulta difícil, casi imposible pintar cuerpos ajenos. Hay siempre una cercanía emotiva, incluso pasional con los cuerpos que pinta. No hay pintura posible en el sin esa alteridad real, vivida. Hay una irreductible alteridad cárnica en su pintura. De alguna manera pinta solo aquellos que lo han afectado de alguna manera. Mira a quien lo mira y entonces pinta. Hay una potencia, una fuerza del otro en su imagen. Cada cuerpo pintado es una memoria. La memoria está allí como una constancia, como una lucha contra el olvido... en la carne hay una memoria... en el contraste de la carne y el espacio, y los objetos. En el contraste de la carne consigo misma en otro instante, está esa reminiscencia. Esa rememoración es sustantiva en su pintura, aunque sea dolorosa.

En el tríptico del 73 la muerte atraviesa el cuerpo. Bacon ha retornado a la habitación del hotel. A la derecha Dyer se sostiene y aferra al lavamanos, está vomitando y desangrándose por la nariz. En el panel izquierdo defeca dolorosamente, mientras cae, rindiéndose, al suelo. En el panel central Dyer muere aprisionado en un rectángulo opresivo y letal. La sombra de la muerte se proyecta desde este cuerpo exhausto, aniquilado. Retrete, lavamanos, cañerías son los conductos de las evacuaciones del cuerpo. La sangre y los excrementos... se van por esos conductos, por allí se extingue, finalmente, la vida de su amante.



[Fig. 13] Francis Bacon, *Triptico mayo-junio 1973*
(Detalle panel central), 1973.

Un diálogo de la mirada

Bacon dialoga intensamente con otras imágenes (resulta capturado por otras imágenes y luego testimonia, con su trabajo, un esfuerzo por confrontar esa fascinación y buscar su ruta). Es clave en ello la obra de Velázquez: el “Papa Inocencio X” (lo pinta desde 1949 hasta 1971). 40 paráfrasis de dicha pintura. Al concentrarse en Velázquez realiza una triple experiencia: a) mira la mirada del otro. En esa mirada busca la suya propia. b) Pero esa mirada es la mirada capital... la mirada de la pintura (que alcanza en Velázquez su mayor altura), al mirar a Velázquez, mira la pintura; c) ha sido capturado, previamente, por otra mirada: la de Picasso, entonces, en sus propias palabras, busca la

mirada de Velázquez para quitarse de encima la mirada de Picasso. ¿Cómo salgo del embrujo-dominio de la mirada?... entrando en otra mirada. Pero esa mirada otra no está en la cercanía... es una mirada remota, pero a la vez entrañable y sustantiva. Debe ser una mirada que importa. Solo la mirada que importa puede liberarme de la impronta de la mirada, de la ley de la mirada. Esta búsqueda de la pintura de Inocencio X, no es una búsqueda del personaje, lo tiene sin cuidado el Papa, lo que busca es el camino de la pintura; pero al pintarlo, descubre que pone de manifiesto el poder histórico, el poder absurdo y siniestro. Digamos que Bacon no está en la carrera de la pintura pura (como los abstraccionistas), porque la pintura para él es algo orgánico, cárnico y existencial. Por eso las paráfrasis de Inocencio X no son cuadros abstractos, geometrías.... Son carne-histeria-existencia-pigmento. d) Pero también es un desafío de su mirada-mano-línea porque con ello no solo contempla la obra maestra... sino que la interroga, la toma, la interviene, busca sus secretos, penetra en ella (el Papa ríe, grita, cambia su color... su gesto)... al final, Bacon no lo logra: “Siempre pensé que Inocencio X de Velázquez era uno de los cuadros más hermosos del mundo, y lo he utilizado obsesivamente. Siempre traté, sin conseguirlo, de hacer versiones deformadas. Ahora lo lamento porque eran bastante estúpidas: ese cuadro es una obra absoluta, no hay nada que añadir”.

Bacon lucha por articular la imagen de Velázquez con el cine de Eisenstein... busca a través de Eisenstein dar cuenta, revelar y a la vez trascender a Velázquez... busca en el tiempo: pone en diálogo dos tiempos distantes, a veces incompatibles, en su propia obra. Otra vez no lo logra porque de alguna manera sobrepone la intensidad vertiginosa de la modernidad cristalizada en Eisenstein.

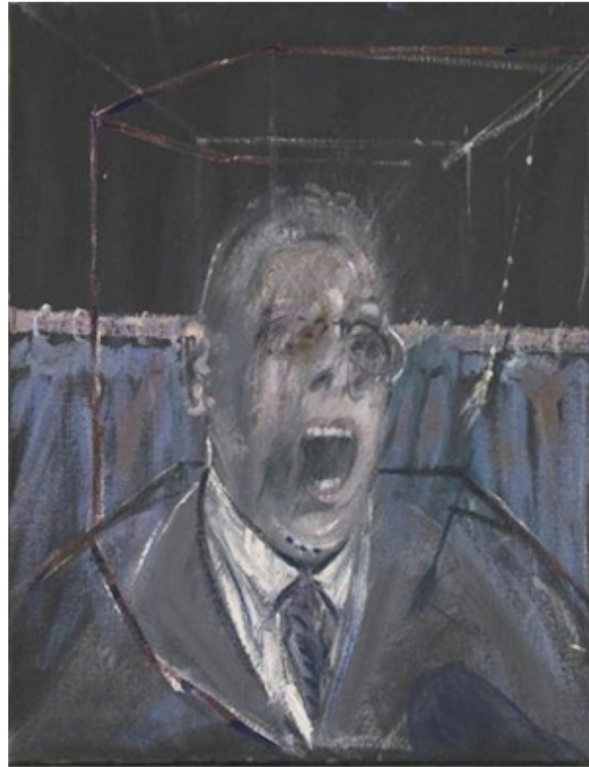


[Fig. 14] Francis Bacon, *Inocencio X*, 1953.

Diego Velázquez, *Inocencio X*, 1650.



[Fig. 15] Sergei Eisenstein, Fotograma del *Acorazado Potemkin*, 1925.



[Fig. 16] Francis Bacon, *Estudio para un retrato*, 1952.

Estética de la mirada

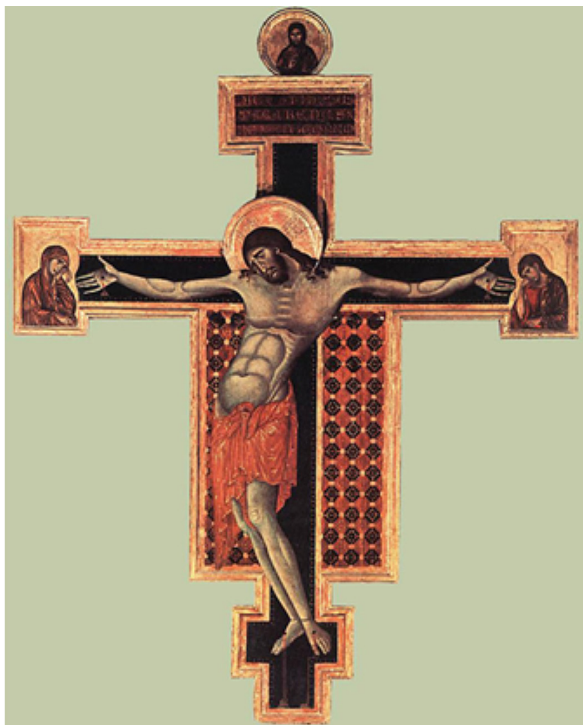
El cuerpo emerge en Bacon en un diálogo de mirada con el cuerpo. En su doble sentido: a) mira el cuerpo; b) el cuerpo mira (no hay más mirada que la del cuerpo). Porque los ojos son cuerpo. Este proceso inicia con una nueva captura de la mirada. La mirada aprehendida por una imagen remota y poderosa: “La crucifixión de Cimabue”, una obra maestra de 1274 pintada por Cenni di Pepi Cimabue.

¿Qué tiene este Cristo que captura de tal forma el interés de Bacon? Es un Cristo sinuoso que a fines del Siglo XIII rompe con las figuraciones totales e imperiosas previas de Cristo. El Cristo previo, el Cristo de la tradición es pantocrático: su imagen es impenetrable y hierática... y su mirada es imperativa, totalizante y penetrante. En esas representaciones hay una autoridad imperativa y una omnipotencia irreductibles. Cimabue declina la mirada divina como centro. Ya no es el eje que todo lo gobierna y organiza. Esa mirada ya no es la fuente de todas las referencias, la mirada ya no es la hierofanía que gobierna la

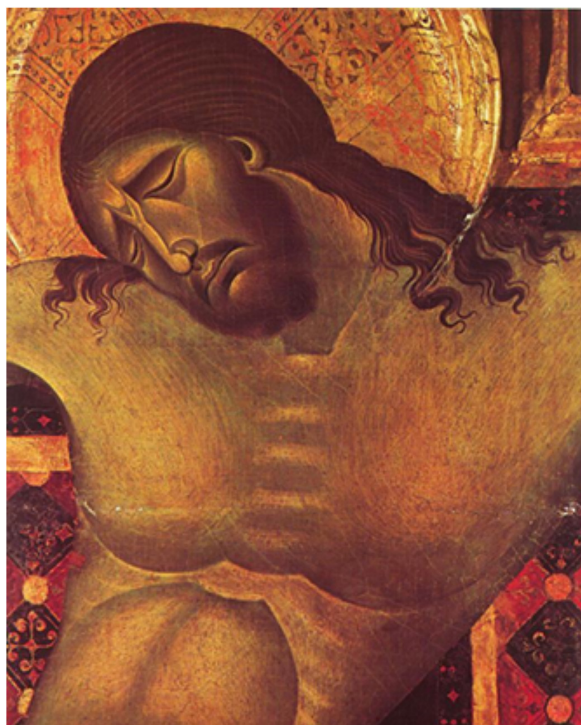
icónica sagrada. El Cristo ha cerrado los ojos (su cuerpo serpentea), está exhausto y doliente, su mirada se queda en sí mismo y con ello concita la mirada del creyente. El Cristo carnal, corpóreo... es cuerpo y estado íntimo del alma... esa intensidad espiritual y sensorial presentifican un acto sacrificial.



[Fig. 17] Mosaico Bizantino de Cristo Pantócrator, Catedral de Cefalú, Sicilia /Italia.



[Fig. 18] Cimabue, *Crucifijo*,
Iglesia de Santo Domingo de Arezzo, 1274.



[Fig. 19] Cimabue, *Detalle de Crucifijo*, 1274.

Bacon hace su propia crucifixión: 1962: “Tres estudios de una crucifixión”; y 1965 “Crucifixión”. En ellas el cuerpo agónico no espera la resurrección; es un cuerpo radicalmente mortal. La mirada ha girado una vez más... Cristo es aquí, en palabras de Bacon “un gusano que se arrastra por la cruz”. El gusano, por cierto, está destazado en canal. En comunión carnal con el cuerpo muerto.

Pero hay otro ángulo para mirar la mirada de Bacon. No solo este énfasis en la mirada-carne, sino en lo que esa mirada carne puede desocultar sobre nuestra propia experiencia, nuestra experiencia témpica, moderna, del cuerpo. Es la cuestión de la inestabilidad del ser (si

se quiere del individuo o del sujeto, de la figuración), la inestabilidad, la motilidad constatable de los bordes de ese sujeto, que se desagua y cae. Figuración porosa que se borrona.

En Bacon hay una dubitación y una interrogación permanente sobre esos límites violentados, desaguidos... por esa dificultad de mantenerse a sí mismo, de verse claramente el rostro. Esa gran dificultad, de nuestro tiempo de la imagen, de avizorar los contornos y definir los límites. Nos desbordamos permanentemente... pero no es un desbordamiento hedónico, posmodernista, el cuerpo desbordado de Bacon es



[Fig. 20] Francis Bacon, *Tres estudios de una crucifixión*, 1962.

paradójico, a veces estertóreo y a veces tormentoso... lleva un horror y una inquietud irreductibles. Kundera ha planteado:

Los retratos de Bacon son la interrogación sobre los límites del yo. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo el mismo?, ¿Hasta qué grado de distorsión un ser amado sigue siendo un ser amado?, ¿Durante cuánto tiempo un rostro querido que se aleja en una enfermedad, en una locura, en un odio, en la muerte, sigue siendo aún reconocible?, ¿Dónde está la frontera tras la cual un “yo” deja de ser “yo”? (1996).

Pero el cuerpo que se desfigura, que ha perdido su unidad... que ya no tiene matriz, como la tenía en Miguel Ángel, en Bernini; incluso como la que deviene en el cine o la televisión; ese cuerpo sin matriz no es la excepción, no es la desfiguración del pariente enfermo o que muere como sugiere Kundera... en Bacon es una condición del cuerpo moderno. La dubitación de los límites del ser es la sinestesia de la pérdida de su unidad, y el impacto de sus transfiguraciones.

La irremediable desfiguración y el reposo inalcanzable abren dos vertientes de sentido: de un lado la deformación e incontención del cuerpo, la pérdida de su matriz como he indicado, y del otro lado la propia imposibilidad de su elaboración plástica. Es inalcanzable un significativo visual claramente definido, porque la representación ha fracasado (para nosotros el camino de Velázquez está ya ocluido) y porque el abstraccionsimo es infantil y se ha agotado (De los miles de años prometidos por Rothko, el abstraccionsimo no alcanzó a llegar ni a sus veinte años). Lo que vibra entonces, lo que se resiste a la extinción es una imagen que carga tanto la indefinición del cuerpo como la vacilación de sus lecturas.

Referencias

- Crary, J., (2008). *Las técnicas del observador: visión normal y modernidad en el Siglo XIX*, Cendeac, España.
- Derrida, J., (1967). *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Heidegger, M., (1980). “El final de la filosofía y la tarea del pensar”, en *¿Qué es filosofía?*, Narcea, Madrid.
- , (1962). “Plato’s Doctrine of Truth”, en *Philosophy in the Twentieth Century*, William Barret (ed.), Random House, Nueva York.
- , (2009). *Ser y Tiempo*, Trotta, Madrid, 2009.
- Jay, M., (1993). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. University of California Press.
- Kundera, M., (1996). “Presentación”, *Retratos y autorretratos*, vv.aa., Debate.
- Merleau-Ponty, (1976). *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París.
- Peppiaatt, M., (1999). *Francis Bacon: Anatomía de un enigma*, Gedisa, Barcelona.
- Russell, J., (1964). *Francis Bacon*, Londres.
- Schatzki, Th., (1992). “Early Heidegger on Being, The Clearing and Realism” en *Heidegger: A Critical Reader*. Dreyfus, Hubert y Hall, Harrison (eds.), Blackwell, Cambridge Mass, 1992.
- Silverman, K., (2009). *El umbral del mundo visible*, Akal Estudios Visuales, Madrid.
- VV.AA., *Francis Bacon: A Centenary Retrospective*, Tate Britain y Museo Metropolitano de Arte, Londres y Nueva York, septiembre 2008 a enero 2009.

Cómo citar este artículo:

Lizarazo Arias, Diego. “Una mirada que interpela el cuerpo. La mirada corpórea de Francis Bacon”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 38, abril-octubre, pp. 47-59, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.