

El gesto brutal del pintor



Milan
Kundera

El gesto brutal del pintor

Milan Kundera

En: *Bacon. Retratos y autorretratos*
Editorial Debate, Madrid, 1996

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

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

letra e

[7]

1

Un día Michel Archimbaud, que prepara un libro con las pinturas-retratos y autorretratos de Francis Bacon, me propone que escriba el prólogo. Me asegura que éste fue el deseo del propio Bacon. Me recuerda un breve artículo mío publicado hace tiempo en la revista *L'Arc* que Bacon consideraba como uno de los pocos textos en los que él se reconocía. No negaré mi emoción ante semejante mensaje que provenía, después de tantos años, de un artista a quien jamás he conocido y que me ha gustado tanto.

Escribí ese texto en *L'Arc* (que, más tarde, inspiró parte de mi *Libro de la risa y del olvido*), dedicado al tríptico de retratos de Henrietta Moraes, en los primeros tiempos de mi emigración, hacia 1977, obsesionado como estaba por los recuerdos del país que acababa de abandonar y que permanecía en mi memoria como la tierra de los interrogatorios y la vigilancia. Este es el texto: [8]

2

«Era en 1972. Había quedado con una joven en un suburbio de Praga, en un apartamento que nos habían prestado. Dos días antes, durante todo un día, la habían interrogado sobre mí. De modo que ella

quería verme a escondidas (temía que la siguieran en todo momento), para decirme qué preguntas le habían hecho y lo que ella había respondido. Si por casualidad me interrogaban, mis respuestas debían ser idénticas a las suyas.

Era todavía una jovencita que apenas sabía del mundo. El interrogatorio la había trastornado y el miedo, desde hacía tres días, le removía sin cesar las entrañas. Estaba muy pálida y salía constantemente, durante nuestra conversación, para ir al baño —hasta el punto de que el ruido del agua que llenaba la cisterna fue acompañando nuestro encuentro.

La conocía desde hacía tiempo. Era inteligente, aguda, sabía perfectamente controlar sus emociones e iba siempre tan impecablemente vestida que su traje, al igual que su comportamiento, no permitía entrever la mínima parcela de desnudez. Pero, de pronto, el miedo, como un gran cuchillo, lo había rasgado. Estaba allí ante mí, abierta, como el tronco escindido de una ternera, colgado de un gancho de carnicería.

El ruido del agua llenando la cisterna en el baño prácticamente no paraba y yo, de repente, tuve ganas de violarla. Sé lo que digo: de violarla, no de hacer el amor con ella. No quería su ternura. Quería ponerle brutalmente la mano en la cara y, en un solo instante, tomarla entera, con todas sus contradicciones tan intolerablemente excitantes: con su traje impecable y con sus entrañas en rebelión, con su sensatez y con su miedo, con su orgullo y con su desdicha. Tenía la impresión

de que todas estas contradicciones encerraban su esencia: ese tesoro, esa pepita de oro, ese diamante oculto en las profundidades. Quería poseerla, en un solo segundo, tanto con su mierda como con su alma inefable. [9]

Pero veía aquellos ojos que me miraban fijamente, llenos de angustia (dos ojos angustiados en un rostro sensato) y cuanto más angustiados se ponían aquellos ojos, más absurdo, estúpido, escandaloso, incomprendible e imposible de realizar se volvía mi deseo.

No por desplazado e injustificable aquel deseo era menos real. No sabría renegar de él —y cuando miro los retratos-trípticos de Francis Bacon, es como si me acordara de aquello. La mirada del pintor se posa sobre el rostro como una mano brutal, intentando apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades. Es cierto que no estamos seguros de que las profundidades encierren realmente algo —pero, como quiera que sea, en cada uno de nosotros está ese gesto brutal, ese movimiento de la mano que arruga el rostro del otro, con la esperanza de encontrar, en él o detrás de él, algo que se ha escondido allí.»

3

Los mejores comentarios de la obra de Bacon los ha hecho el propio Bacon en dos conversaciones: con Sylvester en 1976 y con Archim-

baud en 1992. En los dos casos, habla con admiración de Picasso, pero muy especialmente de su período entre 1926 y 1932, el único del que se siente realmente próximo; ve abrirse en él un terreno que *«no ha sido explorado: una forma orgánica que se refiere a la imagen humana pero del que es la total distorsión»*. Con esta fórmula de una gran precisión él define el terreno que, en realidad, él ha sido el único en explorar.

Con excepción de este corto período mencionado por Bacon, podría decirse que, en Picasso, el *geste leve* del pintor transforma motivos del cuerpo humano en realidad pictórica *bidimensional* y autónoma. En Bacon nos encontramos en otro mundo: la euforia lúdica picassiana (o matissiana) queda en él relegada por un asombro (cuando no un impacto) ante lo que [10] somos, lo que somos materialmente, físicamente. Movida por ese asombro, la mano del pintor (por retomar las palabras de mi antiguo texto) se posa con un *«gesto brutal»* sobre un cuerpo, sobre un rostro, *«con la esperanza de encontrar, en él o detrás de él, algo que se ha escondido allí»*.

Pero ¿qué es lo que se esconde allí? ¿Su «yo»? Todos los retratos que han sido jamás pintados quieren desvelar el «yo» del modelo. Pero Bacon vive en la época en la que el «yo» fatalmente se esquivo. En efecto, nuestra más trivial experiencia personal nos enseña (sobre todo si la vida detrás de nosotros se prolonga demasiado) que los rostros son lamentablemente parecidos (incrementando aún más esa sensación la insensata avalancha demográfica), que se dejan confundir, que se diferencian el uno del otro por muy poca cosa, algo apenas perceptible, que, matemáticamente, muchas veces no representa, en la disposi-

ción de las proporciones, sino unos milímetros de diferencia. Añadamos a eso nuestra experiencia histórica que nos ha hecho comprender que los hombres actúan imitándose unos a otros, que sus actitudes son estadísticamente calculables, sus opiniones manipulables, y que, por tanto, el hombre es más un elemento de una masa que un individuo.

En ese momento de las dudas es cuando la mano violadora del pintor se posa con un «*gesto brutal*» sobre el rostro de sus modelos para encontrar, en algún lugar en la profundidad, su «yo» enterrado. Lo nuevo en esa búsqueda baconiana es, primero (evoquemos su fórmula), el carácter «*orgánico*» de esas formas «*en total distorsión*». Lo cual quiere decir que las formas en sus cuadros quieren parecerse a los seres vivos, recordar su existencia corporal, su carne, y así conservar siempre su carácter *tridimensional*. Lo nuevo es, segundo, el principio de las variaciones. Edmund Husserl ha explicado la importancia de las variaciones para la búsqueda de la esencia de un fenómeno. Lo diré a mi manera, más simple: las variaciones difieren una de otra, pero conservan a la vez un algo que es común a ellas; ese algo común es «*ese tesoro, esa pepita de oro, [11] ese diamante oculto*», o sea, la esencia buscada de un tema, o, en el caso de Bacon, el «yo» de un rostro.

Miro los retratos de Bacon y me sorprende que, pese a su «*distorsión*», se parezcan todos a su modelo. Pero ¿cómo puede parecerse una imagen a un modelo del que es, conscientemente, programáticamente, una distorsión? Sin embargo, se le parece; lo prueban las fotos de las personas retratadas; e incluso si no conociera esas fotos es evidente que en todos los ciclos, en todos los trípticos, las diferentes deforma-

ciones del rostro se parecen, que se reconoce en ellas a una única y misma persona. Si bien «*en distorsión*», esos retratos son *fieles*. De ahí mi sensación de un milagro.

4

Podría decirlo de otra manera: los retratos de Bacon son la interrogación sobre los *límites* del yo. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él 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»?

5

Desde hacía mucho tiempo, en mi galería imaginaria del arte moderno, Bacon y Beckett formaban pareja. Luego, leí la conversación con Archimbaud: «*Siempre me ha sorprendido el que me relacionaran con Beckett*», dice Bacon. Luego, más adelante: [12]

«...siempre encontré que Shakespeare había expresado mucho mejor y de una manera más apropiada y más poderosa lo que Beckett y Joyce habían Intentado decir...» Y aún: «*Me pregunto si las ideas de*

Beckett sobre su arte no han acabado por matar su creación. Hay en él algo a la vez demasiado sistemático y demasiado inteligente, puede que eso sea lo que siempre me ha molestado.» Y finalmente: «En pintura, siempre se deja demasiado de lo habitual, nunca se elimina bastante, pero en Beckett he tenido muchas veces la impresión de que, a fuerza de haber querido eliminar, ya no quedó nada y esa nada suena en definitiva a hueco...»

Cuando un artista habla de otro, habla siempre (de rebote, mediante un rodeo) de sí mismo y en eso radica el valor de su juicio. Al hablar de Beckett, ¿qué nos dice Bacon sobre sí mismo?

Que se niega a ser clasificado. Que quiere proteger su obra de los estereotipos.

Además: que se resiste a los dogmáticos del modernismo que han levantado una barrera entre la tradición y el arte moderno, como si éste representara, en la historia del arte, un período aislado con sus propios valores incomparables, con sus criterios del todo autónomos. Ahora bien, Bacon reivindica para sí la historia del arte en su totalidad; el siglo XX no nos exime de nuestras deudas para con Shakespeare.

Y aún más: se niega a expresar de un modo demasiado sistemático sus ideas sobre el arte, por temor a ahogar su inconsciente creativo; por temor también a dejar que su arte se transforme en una especie de mensaje simplista. Sabe que el peligro es tanto mayor cuanto que el arte de nuestra mitad de siglo está embadurnado de una logorrea teórica, ruidosa y opaca que impide que una obra entre en contacto

directo, no mediatizado, con el que la mira (el que la lee, el que la escucha).

Donde quiera que pueda, Bacon confunde pues las pistas para desorientar a los intérpretes que quieren reducir su obra a un programa demasiado fácil: emplea a regañadientes la palabra «horror» para referirse a su arte; recalca el papel que desempeña en [13] su pintura un azar (un azar que surge mientras trabaja; una mancha de color situada fortuitamente que cambia de golpe el tema mismo del cuadro); insiste en la palabra «juego» mientras todo el mundo exalta la gravedad de sus pinturas. ¿Cabría hablar de su desesperación? Sí, pero, puntualiza él en seguida, se trata en tal caso de una *desesperación alegre*.

6

De la reflexión sobre Beckett que he citado aíslo la siguiente fórmula: «*En pintura, siempre se deja demasiado de lo habitual, nunca se elimina bastante...*» Demasiado de lo habitual quiere decir: todo lo que, en la pintura, no es un descubrimiento del pintor, su aportación inédita, su originalidad; todo lo que es herencia, rutina, relleno, elaboración considerada como necesidad técnica. Es lo que, en la forma de la sonata (incluso entre los mejores, en Mozart, en Beethoven), son, por ejemplo, todas las transiciones (con frecuencia muy convencionales) de un tema a otro. Casi todos los grandes artistas modernos tienen

la intención de suprimir esos «rellenos», de suprimir todo lo que proviene de lo habitual, de la rutina técnica, todo lo que les impide abordar, directa y exclusivamente, lo esencial (lo esencial: lo que el propio artista, y sólo él, puede decir).

Bacon también: los fondos de sus pinturas son muy simples, lisos; pero: delante, los cuerpos están tratados con una riqueza aún más densa de los colores y las formas. Esta es la riqueza (shakespeariana) que realmente le importa. Porque sin esta riqueza (riqueza que contrasta con el fondo liso) la belleza sería ascética, como «sometida a un régimen», como disminuida, y, para Bacon, siempre y ante todo de lo que se trata es de la belleza, de la explosión de la belleza, ya que, incluso si esta palabra, hoy, parece envilecida, desfasada, es la que le une a Shakespeare. [14]

Por eso le irrita la palabra «horror» que se aplica obstinadamente a su pintura. Tolstoi decía sobre Leónidas Andréiev y sus novelas negras: «Quiere atemorizarme, pero no me da miedo.» Hoy en día hay demasiadas pinturas que quieren atemorizar y nos aburren. El temor no es una sensación estética y el horror que encontramos en las novelas de Tolstoi nunca está ahí para atemorizarnos; la desgarradora escena en la que operan sin anestesia a Andréi Bolkonski, mortalmente herido, no carece de belleza; como jamás carece de ella una escena de Shakespeare; como jamás carece de ella un cuadro de Bacon. La tienda de un carnicero es horrible pero cuando Bacon habla de ella no olvida observar que, *«para un pintor, hay en ella esa gran belleza del color de la carne»*.

7

¿Qué es lo que hace que, pese a todas las reservas de Bacon, no pueda evitar emparejarlo con Beckett?

Los dos se encuentran más o menos en el mismo punto de las respectivas historias de su arte. Es decir, en el período último del arte dramático, en el período último de la historia de la pintura. Ya que Bacon es uno de los últimos pintores cuyo lenguaje todavía es óleo y pincel. Y Beckett todavía escribe el teatro cuya base es el texto del autor. Después de él, sigue existiendo, es cierto, el teatro, puede incluso que evolucione, pero ya no son los textos de autores dramáticos los que inspiran, los que innovan, los que garantizan esa evolución.

En la historia del arte moderno, Bacon y Beckett no son de los que abren camino; lo cierran. Bacon dice a Archimbaud cuando éste le pregunta qué pintores contemporáneos le parecen importantes: *«Después de Picasso, no lo sé muy bien. Hay actualmente una exposición de pop art en la Royal Academy [...] cuando uno ve [15] todos esos cuadros reunidos, no ve nada. Me parece que no hay nada allí, está vacío, totalmente vacío.»* ¿Y Warhol? *«...para mí no es importante»*. ¿Y el arte abstracto? Oh, no, no le gusta.

«Después de Picasso, no lo sé muy bien.» Habla como un huérfano. Y lo es. Lo es incluso en el sentido más concreto de su vida: los que

abrían camino estuvieron rodeados de colegas, de comentaristas, de adoradores, de simpatizantes, de compañeros de viaje, de todo un grupo. Él está solo. Como lo está Beckett. En la conversación con Sylvester: *«Creo que sería más estimulante ser uno entre otros muchos artistas trabajando juntos [...] Creo que sería tremendamente agradable tener a alguien con quien hablar. Hoy no hay absolutamente nadie con quien hablar.»*

Porque su modernismo, el que cierra la puerta, ya no se corresponde con la «modernidad» que les rodea, *modernidad de las modas* lanzadas por el marketing del arte. (Sylvester: *«Si los cuadros abstractos no son más que combinaciones de formas, ¿cómo explica usted que haya gente, como yo, que tiene con respecto a ellos el mismo tipo de reacción visceral que con respecto a obras figurativas?»* Bacon: *«La moda»*.) Ser moderno en la época en que el gran modernismo está cerrando la puerta es muy distinto que ser moderno en la época de Picasso. Bacon está aislado (*«no hay absolutamente nadie con quien hablar»*); aislado tanto por el lado del pasado como por el lado del futuro.

8

Beckett, al igual que Bacon, no se hacía ilusiones sobre el futuro del mundo ni sobre el del arte. Y en ese momento del fin de las ilusiones vemos en ellos la misma reacción, inmensamente interesante y

significativa: las guerras, las revoluciones y sus fracasos, las masacres, la impostura democrática, todos esos temas están ausentes de sus obras. En su *Rinoceronte*, Ionesco se interesa [16] todavía por las grandes cuestiones políticas. Nada de eso en Beckett. Picasso pinta *Matanza en Corea*. Tema impensable en Bacon. Cuando se vive el final de una civilización (tal como Beckett y Bacon lo viven o creen vivirlo) la última confrontación brutal no es con una sociedad, con un Estado, con una política, sino con la materialidad fisiológica del hombre. Por eso incluso el gran tema de la *Crucifixión* en el que, en otros tiempos, se concentraba toda la ética, toda la religión, véase incluso toda la historia de Occidente, se transforma en Bacon en un simple escándalo fisiológico. *«Siempre me han afectado las imágenes relacionadas con los mataderos y la carne, y para mí están estrechamente vinculadas a todo lo que es la Crucifixión. Hay extraordinarias fotografías de animales hechas justo en el momento en que los sacaban para ser abatidos. Y el olor a muerte...»*

Relacionar a Jesús clavado en la cruz con los mataderos y con el miedo de los animales podría parecer un sacrilegio. Pero Bacon no es creyente y la noción de sacrilegio no encuentra cabida en su manera de pensar; según él, *«el hombre cae en la cuenta ahora de que es un accidente, de que es un ser desprovisto de sentido, de que tiene que jugar sin razón el juego hasta el final»*. Visto desde ese ángulo, Jesús es ese accidente que, sin razón, ha jugado el juego hasta el final. La cruz: el fin del juego que se ha jugado hasta el final.

No, nada de sacrilegio; más bien una mirada lúcida, triste, pensativa y que intenta penetrar hacia lo esencial. Y ¿qué es lo que se revela como esencial cuando todos los sueños sociales se han desvanecido y que el hombre ve cómo «*las posibilidades religiosas... se anulan totalmente para él*»? El cuerpo. El único *Ecce homo*, evidente, patético y concreto. Porque, «*sin duda, somos carne, somos esqueletos en potencia. Si voy al carnicero, siempre me sorprende no estar allí, en lugar del animal*».

No es pesimismo ni desesperación, es una simple evidencia, pero una evidencia que suele quedar velada por nuestra pertenencia a una colectividad que nos ciega con sus sueños, sus excitaciones, sus proyectos, sus ilusiones, sus luchas, sus causas, sus [17] religiones, sus ideologías, sus pasiones. Y entonces, un día, cae el velo dejándonos a solas con el cuerpo, a merced del cuerpo, como lo estaba la joven de Praga, quien, tras el impacto del interrogatorio, se alejaba cada tres minutos hacia el baño. Había quedado reducida a su miedo, a la rabia de sus entrañas y al ruido del agua que oía caer en la cisterna al igual que la oigo caer yo cuando miro el *Personaje junto a una palangana*, de 1976, o el *Tríptico*, de 1973, de Bacon. A lo que tuvo que hacer frente aquella joven de Praga ya no fue a la policía, sino a su propio vientre, y si alguien, invisible, presidió esa pequeña escena de horror no fue un policía, un *apparatchik*, un verdugo, sino un Dios, o un anti-Dios, Dios malvado de los gnósticos, un Demiurgo, un Creador, aquel que nos ha entrampado para siempre mediante ese «*accidente*» del cuerpo que había urdido en su taller y del que, durante un tiempo, estamos obligados a convertirnos en alma.

Bacon espiaba con frecuencia ese taller del Creador; la prueba está por ejemplo en los cuadros titulados *Estudios del cuerpo humano* en los que desenmascara el cuerpo humano como un simple «accidente», accidente que bien habría podido moldearse de otro modo, por ejemplo, qué sé yo, con tres manos o con los ojos situados en las rodillas. Estos son los únicos cuadros que me llenan de horror. Pero ¿es «horror» la palabra adecuada? No. Para la sensación que suscitan esos cuadros no hay palabra adecuada. Lo que suscitan no es el horror que ya conocemos, el que se debe a las locuras de la Historia, a la tortura, a la persecución, a la guerra, a las masacres, al sufrimiento. No. Aquí, se trata de otro horror: proviene del *carácter accidental*, súbitamente desvelado por el pintor, del cuerpo humano. [18]

9

¿Qué nos queda una vez que hemos bajado hasta ahí?

El rostro;

el rostro que encierra «ese tesoro, esa pepita de oro, ese diamante oculto» que es el «yo» infinitamente frágil, estremeciéndose en un cuerpo;

el rostro sobre el que fijo mi mirada con el fin de encontrar en él una razón para vivir ese «accidente desprovisto de sentido» que es la vida.