

## Capítulo 5. Francis Bacon: Retrato de George Dyer en un espejo (1968)

### EL DRAMA DE LA CARNE O EL ESPACIO DEL CUERPO

#### Francis Bacon, Retrato de George Dyer en un espejo (1968)

"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"?"

La obra de Bacon trata fundamentalmente de la carne estremecida, convulsa, retorcida, atormentada, lacerada, desgarrada, despellejada, mutilada, masacrada, vuelta del revés, expuesta, en metamorfosis, pero viva. Muchos de sus cuadros son retratos, algunos sólo de la cabeza y poco más. Dicen que "la cara es el espejo del alma", pero la cara sólo es, manos aparte, lo más visible del cuerpo, aunque también la parte más significativa. Desde luego en el caso de los retratos de Bacon que son sólo de la cabeza y poco más, esa cara es de lo más reveladora, porque es algo más que cara, como dice France Borel: "las vísceras por rostro" [2]. Otros de sus retratos son de cuerpo entero, como el que nos ocupa. Este cuadro de Bacon trae a la memoria unas palabras de Mark Rothko [3]: "Para mí, las grandes realizaciones de los siglos en las que el artista se inspiró en lo verosímil y lo familiar, son los cuadros de la figura humana, sola, aislada en un momento de inmovilidad absoluta". Rothko escribió esto más de veinte años antes de que Bacon pintara este cuadro. A pesar del dinamismo de la pose retorcida en que Bacon ha representado a su modelo, la propia tensión de la figura le da un aire de inmovilidad definitiva.

Bacon nació en Irlanda, país, como España, de gran tradición católica. Fue expulsado de su casa por su propio padre, un tipo más bien brutal, que le llegó a pegar cuando lo descubrió vestido con las ropas de su madre y averiguó que se acostaba con los mozos de cuadra que



Francis Bacon,  
*Retrato de George Dyer en un espejo* (1968)  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Fig. IV.5.1  
Francis Bacon con piezas de carne, fotografía de John Deakin (1952)



Fig. IV.5.2  
El actor Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* de Calderón, en el montaje de Jerzy Grotowski (Teatrum Laboratorium, Wrocław, 1967)

cuidaban su establo.

En 1927 Bacon visita una exposición de Picasso en la Galería Rosenberg de París, en la que, según sus propias palabras, descubre "que hay todo un territorio que, en cierto modo, no ha sido todavía explorado, de formas orgánicas relativas a la figura humana que la distorsionan por completo". Esto, unido a su afición por los mataderos y la carne (Fig. IV.5.1), a la impresión que le causaron *La matanza de los inocentes* de Poussin (1630-1631) y a la imagen de la película de Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925) de una enfermera que grita, mientras baja corriendo las escaleras de Odessa con las gafas rotas, parecen sugerir lo que iba a ser la temática de su obra.

Más de uno ha querido ver una relación entre la obra de Bacon y el teatro de Samuel Beckett, cosa con la que el propio Bacon no estaba nada de acuerdo, pero en cambio sí se sentía muy influido por la obra de Shakespeare[4]. Milan Kundera dice que, a pesar de las reservas de Bacon al respecto, él no puede dejar de relacionar a uno con otro y lo argumenta muy bien. Pero lo que hace es un paralelismo entre ambos artistas: "En la historia del arte moderno, Bacon y Beckett no son de los que abren camino; lo cierran"[5]. No se trata tanto de la atmósfera o el estilo de las obras artísticas de cada uno como de su situación en los respectivos campos.

Desde mi **punto de vista**, la obra de Beckett está más relacionada con la de Rothko, como ya he hecho notar (cap. IV. 3). En cambio, la obra de Bacon en general, y este cuadro no es una excepción, me remite a algunas páginas de Antonin Artaud, como ésta: "El acto del que hablo aspira a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano/ ¿Por qué?/ Porque el teatro no es una parada escénica en la cual se desarrolla virtual y simbólicamente un mito/ sino ese crisol de fuego y de carne verdadera en el cual anatómicamente/ mediante el pisoteo de huesos, de miembros y de sílabas/ se rehacen los cuerpos/ y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo"[6].

Pero quien hizo realidad en el teatro estas ideas de Artaud, aunque sólo hasta cierto punto y a su manera, fue Jerzy Grotowsky, al lograr que el actor se inmolase



Fig. IV.5.3  
El estudio de Bacon en fotografiado en mayo de 1992, pocos días después de su muerte

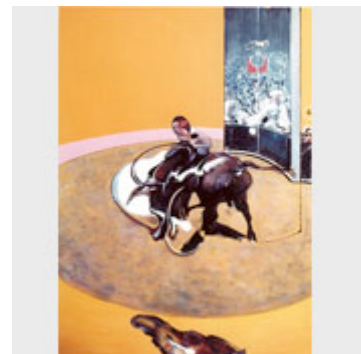


Fig. IV.5.4  
Francis Bacon,  
*Estudio de corrida I* (1969)  
Colección privada

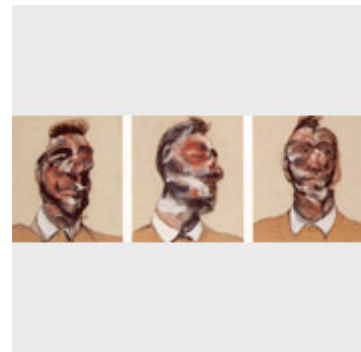


Fig. IV.5.5  
Francis Bacon,  
*Tres estudios para un retrato de George Dyer* (1964)  
Colección privada

ante el público en cada representación (Fig. IV.5.2).

"Para pintar, los pinceles y los músculos tienen que ir acordes", decía Bacon[7]. Su pintura es una "pintura anatómica", igual que el teatro de Artaud era un "teatro anatómico", como también lo fue el de Grotowsky. No estoy hablando de influencias, ni tampoco de parecidos, sino de coincidencias en los planteamientos y en la búsqueda que concluye en los límites del cuerpo humano.

Los cuadros de Bacon y en concreto este *Retrato de Georg Dyer en un espejo* son un sacrificio del modelo en el escenario del cuadro. La diferencia, no sólo con el teatro de Grotowsky, sino con la pintura de retrato en general, es que el modelo no está presente. Bacon prefería hacer los retratos de sus amigos a partir de fotografías: "Ves aquí en mi estudio, están estas fotografías diseminadas por el suelo, todas estropeadas. Las he utilizado para pintar retratos de amigos y luego las conservé. Para mí es más fácil trabajar a partir de estos registros que con la propia gente; de esta forma puedo trabajar solo y sentirme mucho más libre. Cuando trabajo no quiero ver a nadie, ni siquiera a los modelos. Estas fotografías fueron mi *aide-mémoire*, me ayudaron a expresar ciertos rasgos, ciertos detalles. Me fueron útiles simplemente como herramienta"[8].

En una fotografía tomada en su estudio en mayo de 1992 (Fig. IV.5.3), es decir, sólo unos días después de su fallecimiento en Madrid, podemos ver un magnífico, un prodigioso caos del que emerge la claridad, la geometría de un lienzo sobre el caballete, posiblemente el último cuadro que inició y que ya no pudo terminar. Al ver esta fotografía he comprendido mejor las anatomías atormentadas que representa en sus retratos y en sus cuadros en general; y mejor aún cuando leo lo que le dice al entrevistador en ese mismo estudio: "Esta confusión a nuestro alrededor se parece mucho a mi mente; puede ser una buena imagen de lo que pasa en mi interior, así es como es, mi vida es así"[9]. Esta fotografía también me hizo recordar, por oposición, el cuadro de G. Friedrich Kersting que representa a Caspar David Friedrich en su estudio (Fig. IV.5.5). Comparemos ambos estudios y la obra de ambos. Los dos pintan naturaleza, paisaje uno, retrato el otro. La pulcritud del estudio de Friedrich, testimoniada por este cuadro y por algunos relatos, está

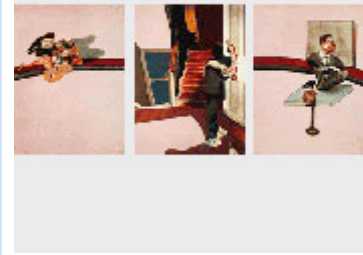


Fig. IV.5.6  
Francis Bacon,  
*En memoria de George Dyer*  
(1971)  
Riehen, Basilea, Fondation  
Beyeler

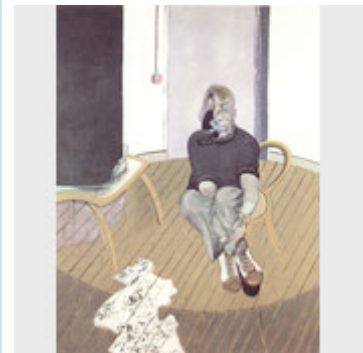


Fig. IV.5.7  
Francis Bacon,  
*Autorretrato* (1973)  
Colección privada

también en sus obras, lo mismo que está en los cuadros de Bacon el increíble caos de su estudio. Pero curiosamente este caos está centrado en la figura, ya que el escenario en que la pone suele ser un espacio ordenado y más bien aséptico, así es, desde luego, en el caso de nuestro cuadro. Quizá esto sea, en parte, una reminiscencia de su actividad como interiorista, profesión en la que destacó en Londres a finales de los años veinte y durante los treinta.

Es interesante observar ese lienzo inacabado, pues en él se muestran las figuras geométricas que utilizaba para componer sus cuadros; en éste son un rectángulo dividido en dos partes por una línea horizontal y en la parte inferior un círculo completo y parte de otro.

Borel dice que Bacon "es un solitario que violenta a sus amigos cuando los plasma en el lienzo \_nunca personajes anínicos\_, los asesina, los recompone para que renazcan bajo forma de cuadro"[10].

Para entender mejor esta afirmación analicemos nuestro cuadro. El óvalo que hace de suelo indica que la estancia en la que el modelo aparece es redonda. Bacon utiliza esta forma para situar sus figuras en varias de sus obras; en parte es un recuerdo de las habitaciones curvas de la casa de su abuela materna en Farmleigh, donde vivió después de la Primera Guerra Mundial[1], pero quizá sea también una reminiscencia del redondel de la plaza de toros, como el *Estudio de Corrida I* (1969) (Fig. IV.5.4), ya que naturalmente el espectáculo taurino no podía dejar de interesarle: músculos en acción, tanto los del toro como los del torero, sangre y connotaciones sexuales. Por otra parte, este cuadro tiene algo de ritual sangriento.

Que la estancia es redonda queda confirmado por la línea curva que aparece encima de la figura: Ésta muestra la unión de la superficie cilíndrica de la pared con el plano del techo, y es el único indicio de que existen esas dos superficies, ya que el color es de la misma tinta, casi plana, común a las dos. Las formas y los colores que decoran el suelo y que le dan calidad de moqueta o de alfombra me recuerdan a los tondos con nenúfares de Claude Monet.

La figura, situada en el centro, coincide con el eje vertical del cuadro, y está sentada en una silla del tipo de las

giratorias de oficina. La relación de la figura con el asiento, como en el caso de todas las figuras sentadas de Bacon, es, cuando menos, precaria, por no decir imposible; prácticamente la mitad de las posaderas queda fuera del asiento. El espejo es extraño, por cierto: tiene aires de televisor, si bien con poco fondo e inclinado, y no se sabe si está sujeto, ni cómo a un extraño pie, tipo atril, que tiene debajo a otro, lateral e inclinado, que se pierde en el margen izquierdo del cuadro.

La situación del espejo, detrás y a la izquierda de la silla, obliga a la figura a volverse, a retorcerse, para poder mirarse en él; pero ¿es eso lo que está haciendo realmente? En cualquier caso, la imagen del espejo no es para nada la que se supone que debería reflejar, si tenemos en cuenta primero el tamaño y luego la orientación de su plano y su posición relativa con respecto al personaje. Así, la relación entre imagen reflejada y figura viene a ser tan precaria o imposible como la que se da entre ésta y la silla en la que se sienta.

Si nos centramos en la figura lo primero que salta a la vista es que es una figura dual, claramente partida en dos por una línea recta, ligeramente inclinada, que la recorre en casi toda su longitud. No en toda, pues por arriba la cabeza acaba siendo \_aunque no del todo\_ común a ambas mitades a partir de la oreja que, en principio, corresponde a la mitad de la derecha. La división también se desdibuja por abajo, a partir del muslo de la mitad derecha.

Existe un fuerte contraste entre las dos mitades de la figura. La de la derecha es más compuesta, más completa, incluso más realista; la de la izquierda está desfigurada, borrosa, desarreglada, mutilada, sólo tiene parte del brazo, un muñón, a partir del cual se abre un agujero en la chaqueta que deja ver un extraño interior que en la zona del vientre se convierte en un amasijo de formas blandas y, por último, no parece tener pierna. Tampoco es que la pierna de la mitad derecha termine muy bien, pues a partir de la rodilla, si es que eso es la rodilla, no se sabe lo que sucede. Sin embargo, sí termina en lo que sería un zapato, apoyado en el suelo por el talón, del que vemos la suela en un primer plano. Esta suela, que pertenece al único pie de la figura, hace un extraño e interesante juego con el pie de la silla y con

el pie del espejo, complementado compositivamente a la derecha con una mancha sobre el suelo que podría ser la sombra de la figura, pero que tiene calidad de mancha.

Aún así, parece haber una influencia "perniciosa" de la mitad izquierda en la mitad derecha, como si la primera tratase de invadir a la segunda. Para empezar, el hombro de la izquierda se "come" o, cuando menos, tapa la cara, y la cabeza aparece sólo a partir de la segunda mitad. No sé si como resultado de esta "agresión", se produce un agujero en las entrañas de la parte derecha, a través del cual se observa el suelo y lo que podría ser un brazo de la silla, que es como un trozo de intestino ennegrecido que hubiera quedado como muestra. Esto lo podemos ver gracias a que la chaqueta se abre en esa zona para mostrarlo.

Me parece que se da una relación de antropofagia entre esas dos mitades, aunque no está muy claro cuál devora a cuál. Es como si una mitad quisiera ser la otra y viceversa.

Al volver la cabeza para verse en el espejo \_cabeza que pertenece más a la mitad derecha\_ busca su imagen en la otra mitad, o a través de ella, pero sólo la encuentra finalmente en el espejo, y, por cierto, lacerada y partida en dos y ¡de qué manera! Esta escisión de la cabeza en la imagen reflejada se corresponde con la escisión de la figura, aunque sólo como tal escisión, pues no en la lógica visual del espejo.

Existe una correspondencia muy clara entre la oreja de la figura y la del espejo, aunque vistas desde el mismo lado, con la única diferencia que marca la inclinación del plano del espejo.

Hay, finalmente, dos "objetos" de difícil clasificación que parecen flotar al lado de la figura. A la derecha, a la altura del codo, hay dos formas ovales una junto a otra. En muchos de los retratos y autorretratos de Bacon aparecen formas ovales y circulares flotando alrededor de la cara. Por delante del borde de la silla flota en horizontal una especie de fluido blanco, del que hay también una pequeña muestra sobre el suelo. Algo similar aparece en *Estudio para la cabeza de Isabel Rawsthorne* (1967)[12]. No quiero hacer interpretaciones, sobre todo teniendo en cuenta la importancia que Bacon

daba al azar en la realización de una obra: "Quiero que haya un gran orden en la imagen que pinto, pero que ese orden se deba al azar"[13]. Por cierto, no debemos pasar por alto que este pensamiento de Bacon está muy en la línea de John Cage.

En cuanto a las sombras, aparte la ya mencionada sobre el suelo, existen unas pocas más, eso sí, muy acusadas en negro, que modelan la figura de forma extraña: si se empieza por arriba, está la sombra de la oreja sobre el cuello, que la resalta mucho, y da la sensación de que nos estuviera escuchando, lo que queda subrayado por la importante presencia de la oreja en la imagen del espejo. Viene después la de la cabeza, sobre el hombro de la derecha, que resalta más de lo que debiera al no existir sombra sobre el cuello. Luego la enorme solapa de la mitad derecha arroja una sombra tan exagerada, que no se sabe si hace que aquélla salga demasiado, o, por el contrario, que el pecho y el brazo queden rehundidos. Más abajo, en la zona en que la chaqueta se abre para mostrar el agujero hay una serie de sombras que ayudan a ese efecto. En la mitad izquierda hay algunas sombras que modelan el trozo de brazo, el agujero y las formas blandas de más abajo.

Este cuadro es un retrato y lo que más muestra es la dualidad del modelo, una dualidad que es como una esquizofrenia, y que está subrayada por la otra dualidad que se establece entre la figura y su imagen en el espejo.

Georg Dyer, el modelo de este retrato, era el amante de Bacon y se suicidó con una sobredosis de drogas y alcohol en 1971, mientras Bacon preparaba la inauguración de una gran exposición en el Grand Palais de París. Bacon hizo varios retratos de este modelo, empezó a retratarle en 1964 en *Tres estudios para un retrato de Georg Dyer*, (Fig. IV.5.5) y terminó con un retrato póstumo, *En memoria de Georg Dyer* (1971) (Fig. IV.5.6).

Posiblemente, Dyer era un hombre con una personalidad escindida, pero Bacon, aparte de la dualidad del modelo, representa algo más en este retrato; quizá encarna también la lucha entre éste y el propio artista: de ahí las dos mitades que se devoran mutuamente.

Como ya he dicho, la obra de Bacon podría tener un

punto de contacto con el pensamiento de Artaud, especialmente a través del teatro de Grotowsky[14]. Este punto de contacto sería el traspasar los límites del cuerpo, la inmolación del actor en el caso de Grotowsky. Para comprenderlo mejor, veamos lo que decía el director y teórico polaco sobre la interpretación del actor: "El actor debe aprender a utilizar su papel como si fuera un bisturí de cirujano, para diseccionarse [...]. Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que esté escondido detrás de nuestra máscara cotidiana \_el meollo más íntimo de nuestra personalidad\_, a fin de sacrificarlo, de exponerlo. Se cae en un exceso no sólo para el actor, sino para el auditorio. El espectador entiende, consciente o inconscientemente, que tal acto es una invitación que se le dirige para que haga lo mismo, con lo que a menudo se engendra la oposición o la indignación, porque en nuestros esfuerzos diarios tratamos de ocultar nuestra verdad íntima, no sólo ante los ojos del mundo, sino ante nosotros mismos"[15]. Creo que esta reacción del espectador a la que alude Grotowski se podría aplicar al espectador que contempla alguno de los retratos de Bacon, en concreto a este de Georg Dyer.

También veo un punto de encuentro con una de las manifestaciones pioneras y de las más tremendas realizadas por artistas que toman como soporte e instrumento su propio cuerpo: el "accionismo vienés". En este caso se trataría también de inmolación, la del artista. Como dice Piedad Solans, "el accionismo vienés desde sus inicios se distinguió por su carácter violento y agresivo, el uso cruento del cuerpo, la violencia sobre la carne y la organicidad, la alteración de los modos de conciencia y la importancia de la sexualidad, planteando tanto una exploración en las zonas desconocidas, prohibidas, del cuerpo y de la mente, como una provocación a la moral, la religión, las leyes y las costumbres"[16].

Como decía más arriba, estas experiencias artísticas tienen en común con la obra de Bacon que están basadas en el cuerpo humano y que lo exploran hasta el límite, e incluso más allá.

Bacon entra a saco en la intimidad de sus modelos y les saca las vísceras al exterior. Por eso sólo pinta a amigos, gente que conoce, y explica: "Me inhibe su presencia,

porque si les tengo afecto no quiero que estén delante cuando llevo a cabo el ataque que supone mi obra. Prefiero realizar en privado ese ataque con el que me parece que puedo dejar constancia con mayor claridad de su realidad".

Bacon pintó también muchos autorretratos en los que trató su rostro en los mismos términos en que trató los rostros de los demás, por ejemplo, en *Autorretrato* (1973) (Fig. IV.5.7).

Me parece que la obra de Bacon es algo ineludible para todo aquél que quiera entender no sólo el arte del siglo XX, sino la tragedia del hombre en ese tiempo y en el que se avecina.

Si hablamos de *body art* o arte del cuerpo, Bacon debería ser uno de los referentes más importantes, y estoy seguro de que podría ser fuente de inspiración para muchos artistas en ese campo, así como lo sería en muchos otros.

Me gustaría terminar con una cita del propio Bacon que, como dice Milan Kundera, es quien ha hecho los mejores comentarios sobre la obra de Bacon[17]: "Siempre me sorprende mucho que la gente hable de violencia en mi obra. Yo no la encuentro violenta en absoluto. No sé por qué la gente cree que lo es. Nunca he buscado la violencia. Hay un elemento de realismo en mis cuadros que quizá podría dar esa impresión, pero la vida es tan violenta ¡mucho más violenta que cualquier cosa que yo pueda hacer!"[18].

[1] Kundera 1996, p. 11.

[2] Borel utiliza esta expresión para titular su trabajo sobre los retratos de Bacon.

[3] Cfr. cap. IV. 3.

[4] Bacon 2004, pp. 115-120.

[5] Borel 1996, pp. 14-16.

[6] Artaud 1970, pp. 264-267. "Le théâtre de la science" en *L'Arbalete*, n. 13, verano 1948, reproducido en A. Virmaux: *Artaud et le théâtre*, pp. 264-267, París, 1970; p. 264. Citado en Robert Abirached: *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España,

1994, p. 362.

[7] Borel 1996, p. 189.

[8] Bacon 2004, p. 15.

[9] Bacon 2004, p. 163.

[10] Borel 1996, p. 190.

[11] Bacon 2004, p. 154.

[12] Sobre otro cuadro de Bacon con el mismo modelo y otro con otro modelo masculino véase Navarro de Zuñiga 2000, pp. 56, 70, 111, 112, 134.

[13] Borel 1996, p. 191.

[14] Ha habido otros grupos de teatro que han seguido de alguna manera la estela de Artaud, desde el *Living Theater* hasta *La Fura del Baus*, pero, siendo muy interesantes en su actividad teatral, no me parece que tengan relación tan clara con la obra de Bacon como la tiene Grotowsky, incluso aunque algunas imágenes de la creación de esos grupos se pudieran llegar a relacionar con ella a un nivel formal.

[15] Grotowsky 1974

[16] Solans 2000, p. 12.

[17] Borel 1996, p. 9.

[18] Bacon 2004, p. 151.

### Bibliografía

Artaud, Antonin: "Le théâtre de la science" en *L'Arbalète*, n. 13, verano 1948, reproducido en A. Virmaux: *Artaud et le théâtre*, París, 1970; p. 264. Citado en Robert Abirached: *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 362.

1996.

Navarro de Zuñiga, J.: *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona, Serbal, 2000.

Solans, Piedad: *Accionismo vienés*. Hondarribia, Nerea, 2000.