

LA PRESENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA DE FRANCIS BACON. UN ANÁLISIS DE LA MANO DE GILLES DELEUZE Y MILAN KUNDERA

Miquel Àngel Martínez i Martínez
Universidad de Valencia (España)

Recibido: 15-07-10

Aceptado: 14-09-10

Resumen: Tratamos de repasar, a través del análisis que llevan a cabo Milan Kundera y Gilles Deleuze, la imagen del cuerpo humano que ofrece F. Bacon en buena parte de su obra. Se incide con ello en una doble conclusión: una comprensión antropológica profundamente ligada al aspecto corporal y carnal y la afirmación del carácter contingente y complejo del ser humano.

Palabras-clave: Bacon, Deleuze, Kundera, cuerpo.

Abstract: We try to review, through the analysis carried out by Milan Kundera and Gilles Deleuze, the image of the human body F. Bacon offers in much of his work. It is incised with a double conclusion: an anthropological understanding deeply linked to both the body and flesh aspects and the affirmation of the contingent and complex human being.

Key-words: Bacon, Deleuze, Kundera, body.

1. Introducción

El año 1992, Francis Bacon muere en Madrid. Unos meses antes, en 1991, el pintor había dejado su última huella artística: un *Estudio sobre el cuerpo humano* basado esta vez en la imagen de su amigo y heredero John Edwards. Se cerraba con esto uno de los aspectos destacados en la obra del autor, aquel que trataba de analizar las líneas de fuerza que componen la figura humana, siempre contando con el cuerpo como eje vertebrador. Y todo ello en el contexto de una reflexión antropológica de calado, que enlaza lo corporal con una deriva existencialmente problemática. Como afirma el propio Bacon, “somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal”.¹



Estudio del cuerpo humano, 1949.

2. Bacon, expresión de la línea nómada

La pintura de Bacon aparece en el análisis kunderiano como una ruptura. Kundera destaca en este sentido la intención del artista por conectar directamente con el espectador, sin necesidad de mediación conceptual ni aparato crítico que acompañe a la obra. Esto se traduce en dos cuestiones relacionadas. En el apartado del contenido, el esfuerzo de Bacon por eliminar todo aquello que resulte convencional o vinculado a hábitos adquiridos; en relación a la forma, la insistencia del autor por alejar la obra de un sesgo sistemático, es decir, por eliminar aquellas partes de “relleno” que la exigencia técnica impone a la

[1] D. Sylvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 2009, p. 43.

hora de atacar la composición del cuadro. El pintor logra de esta manera apuntar con su obra al núcleo mismo del tema que pretende analizar: “casi todos los grandes artistas modernos intentan suprimir estos ‘rellenos’, quitar todo lo que proviene de un hábito, todo lo que les impide abordar, directa y exclusivamente, lo esencial (lo esencial: lo que el propio artista, y sólo él, puede decir)”.²



Tríptico, 1991 (Panel derecha).

En la misma línea, Bacon expresa para Deleuze un caso particular en el panorama pictórico, una línea de fuga que intenta superar ciertos aspectos de la pintura figurativa sin recurrir por ello al arte abstracto. La línea nómada que toma Bacon según Deleuze, la vía de la *sensación*, parte de la Figura sensible y tiene en el cuerpo y la carne su protagonista principal. En efecto, Bacon busca crear una Figura con el potencial suficiente para captar los hechos brutos de la realidad y, al mismo tiempo, el carácter accidental del ser humano. Un registro que impacte, además, en el sistema nervioso del espectador:

“la sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el ‘instinto’, el ‘temperamento’, [...] y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación [...]. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto”.³

[2] M. Kundera, *Un encuentro*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 23.

[3] Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005, pp. 41-42. La *sensación* como categoría teórica ocupa un lugar central en el planteamiento estético de Deleuze. Así se puede observar en la última contribución del autor junto con Guattari, en que se afirma la relación entre filosofía y arte como el paso del concepto a la sensación. La sensación aparece así como un compuesto de *afectos* y *perceptos*, instancias que superan en la actividad artística las afecciones y percepciones particulares. Cf. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, pp. 164 y ss.

Así pues, la vía de la sensación se distingue de la pintura figurativa y del arte abstracto en un par de aspectos. En primer lugar: no requiere el carácter narrativo que imponen ciertos artistas para explicar el tema de su obra –“la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar”⁴; como tampoco los rasgos ilustrativos de la pintura, pues no se trata de representar los objetos de la realidad de forma literal. En segundo término: la sensación recorre una serie de niveles u órdenes en el tema que trata, de manera que produce una imagen receptiva para con la complejidad de lo que se pretende registrar. “Y con respecto a esto –afirma Deleuze siguiendo a Bacon– se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la Figura, y eso es porque ambas permanecen en *un único y el mismo nivel*”.⁵

Esto explica el rechazo del pintor a la tendencia abstracta, que requiere una interpretación conceptual, una mediación constante del cerebro para entender la obra de arte. Y explica a su vez el sentido de las palabras de Deleuze cuando afirma que “la fórmula de Bacon sería figurativamente pesimista, pero figuralmente optimista”.⁶

Cabe observar que el cuerpo y la existencia aparecen de nuevo como el núcleo central. Como ya se ha apuntado, el pintor trata de *plasmear los hechos* al tiempo que trata de ofrecer una imagen penetrante de la vulnerabilidad del ser humano. Este es el sentido de las sucesivas deformaciones –cambios de nivel, para Deleuze– que inflige el pintor en los cuerpos y caras de sus cuadros: “la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo”.⁷ Asimismo, en la época de la técnica y la extensión de la fotografía y el cine, medios con capacidad para captar la figura humana de forma literal e incluso en movimiento, Bacon se propone llegar un paso más allá.⁸ No se trata simplemente de representar la figura, aunque ésta se debe reconocer en el cuadro. Se trata más bien de captar las fuerzas internas que violentan el cuerpo, las tensiones que sufre el ser humano en su existencia cotidiana. Ni la pintura figurativa –desfasada en relación a los nuevos medios–, ni el arte abstracto –alejado de la figura–, resultan pues convenientes, mientras que la

[4] Deleuze, *Francis Bacon*, p. 43.

[5] Deleuze: *Francis Bacon*, p. 43.

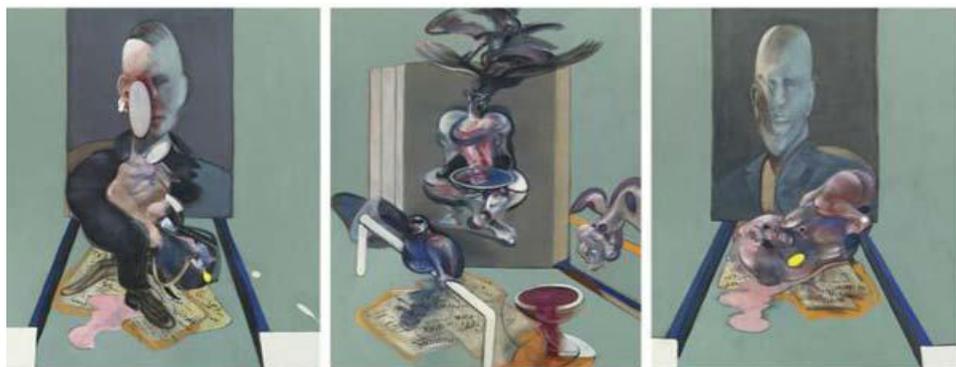
[6] *Ib.*, p. 49.

[7] *Ib.*, p. 43.

[8] “Con esos maravillosos medios mecánicos para registrar el hecho –afirma Bacon–, no puedes hacer sino buscar un punto mucho más extremo en que transmitas el hecho no como hecho simple, sino a varios niveles, en que abres las áreas de sentimiento que proporcionan un sentido más profundo de la realidad de la imagen; en que intentas hacer una obra que atrape esta realidad ruda y viva, y la fije allí, fosilizada por fin”. Sylvester, *la brutalidad*, p. 59.

sensación muestra al ser humano como carne y cuerpo sometido al devenir y las tribulaciones de la existencia.

Como resultado de estas observaciones, Deleuze ofrece por último un par de hipótesis explicativas sobre el cambio de órdenes que realiza la sensación. La primera es la *hipótesis motriz*. El movimiento que conservan los cuadros de Bacon, efecto de la sensación, actúa como una especie de espasmo que afecta al ser humano en su dimensión corporal: “en último término es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo, que testimonia un problema propio de Bacon: *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles* (de ahí las deformaciones del cuerpo, motivadas por esta causa más profunda)”.⁹ La segunda es la *hipótesis fenomenológica*. La sensación apunta a todos los ámbitos sensibles, de manera que se produce una comunicación de carácter *existencial*. Esto supone un movimiento común de todos los sentidos para registrar, de manera vívida y directa, un hecho de la existencia y ofrecerlo al espectador: “cada vez que se representa la pieza de carne, se la toca, se la siente, se la come, se la pesa”.¹⁰



Tríptico, 1976.

3. El cuerpo a través del retrato: rostro y cabeza

La pintura de Bacon revela para Kundera un aspecto fundamental: el carácter eminentemente carnal de la constitución del ser humano, una comprensión antropológica vinculada al cuerpo como expresión última del sujeto. Esto es lo que explica el *horror* que transmiten ciertos cuadros de Bacon. El ser humano se siente interpelado en su parte más vulnerable, contrariado por tener que asumir una condición que le aproxima al animal –Kundera recuerda la fascinación del pintor por las imágenes de mataderos y carnicerías, por la

[9] Deleuze, *Francis Bacon*, p. 48. Cursiva del autor.

[10] *Ib.*

belleza de las piezas de carne.¹¹ Más todavía: Bacon asume que el cuerpo, y por tanto el ser humano en su conjunto, responden a un estado de contingencia y arbitrariedad. El pintor provoca así ante el espectador una incertidumbre derivada de su propia constitución: “Bacon [...] desenmascara el cuerpo como simple ‘accidente’, accidente que podría haber sido confeccionado de modo muy distinto, por ejemplo, qué se yo, con tres manos o con los ojos situados en las rodillas. Éstos son los únicos cuadros que me llenan de horror”. Un horror que “proviene del *carácter accidental* del cuerpo humano súbitamente revelado por el pintor”.¹²

No obstante, es en este punto donde Bacon abre la posibilidad de una caracterización en positivo de la identidad. La sensación que transmiten los cuadros del pintor al registrar lo azaroso de la figura humana, actúa como elemento de escisión. Y este corte deja al descubierto que la identidad se constituye por algún rasgo que caracteriza al individuo concreto y que sobrevive bajo un sinfín de contradicciones. Esto es lo que muestran las sucesivas deformaciones con las que Bacon compone su pintura, el *gesto brutal del pintor* que nos lleva a indagar en torno a la caracterización del sujeto –en expresión de Kundera, los *límites del yo*: “no estamos seguros de que las profundidades conserven realmente algo –pero, sea lo que sea, hay en nosotros ese gesto brutal, ese movimiento de la mano que agarra, arrugándola, la cara de otro con la esperanza de encontrar en ella, detrás de ella, algo que se oculta allí”.¹³

Bacon aparece, de esta manera, como *pintor de rostros*. Con los cuadros de retratos y autorretratos como imagen de fondo, Kundera observa en la composición del rostro el esfuerzo del pintor por mantener una instancia de sentido en la caracterización humana que ofrece con su obra. Quizá la última huella que muestra al individuo concreto –pues los retratos de Bacon conservan un parecido con el modelo–¹⁴ luchando por superar su condición indiferenciada de piezas de carne arrojadas al matadero: “¿qué nos queda cuando hemos bajado hasta aquí? El rostro”.¹⁵

[11] Kundera, *Un encuentro*, p. 26. Cf. Sylvester: *La brutalidad*, p. 23: “Siempre me han conmovido mucho los cuadros de mataderos y carne, y para mí se relacionan mucho con todo el tema de la Crucifixión. Se han hecho fotografías extraordinarias de animales inmediatamente antes del sacrificio; y el olor de la muerte”.

[12] Kundera, *Un encuentro*, pp. 28-29.

[13] *Ib.*, p. 17.

[14] Kundera, *Un encuentro*, p. 19.

[15] *Ib.*, p. 29.



Henrietta Moraes, 1969.

Aunque la importancia del cuerpo en la pintura de Bacon tampoco pasa desapercibida para Deleuze, la posición del filósofo resulta un tanto diferente a la expuesta por Kundera. “Bacon persigue un proyecto muy especial en cuanto retratista –afirma Deleuze–: *deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro*”.¹⁶

Para Deleuze, igual que para Kundera, Bacon expone a través de su pintura la condición de vulnerabilidad en que se encuentra el ser humano. Como afirma Deleuze, el cuerpo alude en Bacon a dos instancias paralelas: la carne (*chair*) y la pieza de carne (*viande*). Nos encontramos ante una zona de indiscernibilidad o proximidad, según la cual el ser humano es, en su condición corporal, un *devenir-animal*. Bacon expone así, a través de sus cuadros, “la certidumbre de que estamos singularmente concernidos, que todos somos esa pieza de carne arrojada y que el espectador está ya en el espectáculo, ‘masa de carne ambulante’”.¹⁷



Pintura, 1946.

[16] Deleuze, *Francis Bacon*, p. 29.

[17] *Ib.*, p. 32.

Como sugiere F. Dosse,¹⁸ todo esto entronca a su vez con un proyecto de largo alcance en el haber de Deleuze y Guattari, que encuentra en el rostro el origen de las identidades fijas y estables. La *máquina abstracta de rostrificación* representa para los autores la instancia que da lugar a los significados que han de tomar las identidades toleradas y la forma que cabe esperar en la caracterización del sujeto. La lógica binaria se impone en detrimento de modelos de identidad basados en la multiplicidad:

“la máquina va a proceder a la constitución de una unidad de rostro, de un rostro elemental en relación biunívoca con otro: es un hombre o una mujer, un rico o un pobre, un adulto o un niño, un jefe o un subordinado, ‘un x o un y’. [...] la máquina abstracta de rostridad desempeña un papel de respuesta selectiva o de opción: dado un rostro concreto, la máquina juzga si pasa o no pasa, si se ajusta o no se ajusta, según las unidades de rostros elementales. La relación binaria es, en este caso, del tipo ‘sí-no’. [...] La máquina rechaza continuamente los rostros inadecuados o los gestos equívocos”.¹⁹

El rostro es considerado por Deleuze un aparato de *sobrecodificación* de aquellos elementos corporales que previamente han sido apartados de su referente primario –próximo al carácter animal. Un complejo de signos que ahoga al cuerpo –de nuevo plasmado en la cabeza– e impone un corsé al individuo concreto: “el rostro representa [...] una desterritorialización *absoluta*: deja de ser relativa, puesto que hace salir la cabeza del estrato de organismo, tanto humano como animal, para conectarla con otros estratos como los de significancia o subjetivación”.²⁰

Por su parte, Bacon desarrolla así, con su pintura, un proyecto liberador, pues lleva a cabo la disolución de la instancia significativa y subjetivadora que es el rostro al tiempo que favorece el surgimiento de los trazos netamente corporales y carnales del ser humano –el devenir-animal. Satisface con esto uno de los objetivos de la filosofía deleuziana, también en clave de acción política, consistente en huir de los significados convencionales y los modelos de sujeto impuestos por el poder:

“Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad. El programa, el slogan del esquizoanálisis deviene ahora: buscad vuestros agujeros negros y vuestras paredes blancas, conocedlos, conoced vuestros rostros, esa es la única forma de deshacerlos, de trazar vuestras líneas de fuga”.²¹

[18] F. Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari, biografía cruzada*, México, FCE, 2009, p. 573.

[19] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, València, Pre-Textos, 2008, p. 182.

[20] *Ib.*, p. 178.

[21] *Ib.*, p. 192.

Cabe encontrar, en definitiva, una última correspondencia en el análisis que, a partir de la producción baconiana, llevan a término Deleuze y Kundera. Al afirmar el cuerpo como instancia necesaria para completar la comprensión de lo humano, se incide no sólo en la extrema vulnerabilidad que encierra el individuo, sino también y sobre todo en su capacidad emancipadora y creativa, en su potencial de individuación y generación de identidades basadas en esquemas no codificados por instancias superiores. Para el novelista: “la mano violadora del pintor se apodera con un ‘gesto brutal’ de la cara de sus modelos para encontrar, en algún lugar en profundidad, su ‘yo’ sepultado. En esa búsqueda baconiana las formas sometidas a una ‘total distorsión’ nunca pierden su carácter de organismos vivos, recuerdan siempre su existencia corporal, su carnalidad”.²² Para el filósofo: “el rostro ha perdido su forma al soportar las operaciones de limpia y cepillado que lo desorganizan y que hacen que en su sitio surja una cabeza. Y las marcas o trazos de animalidad no son en absoluto formas animales, sino más bien espíritus que frecuentan las partes limpiadas, que estiran la cabeza, individualizan y cualifican la cabeza sin rostro”.²³



Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión, 1944 (Detalle, panel derecha).

[22] Kundera, *Un encuentro*, p. 19.

[23] Deleuze, *Francis Bacon*, pp. 29-30.