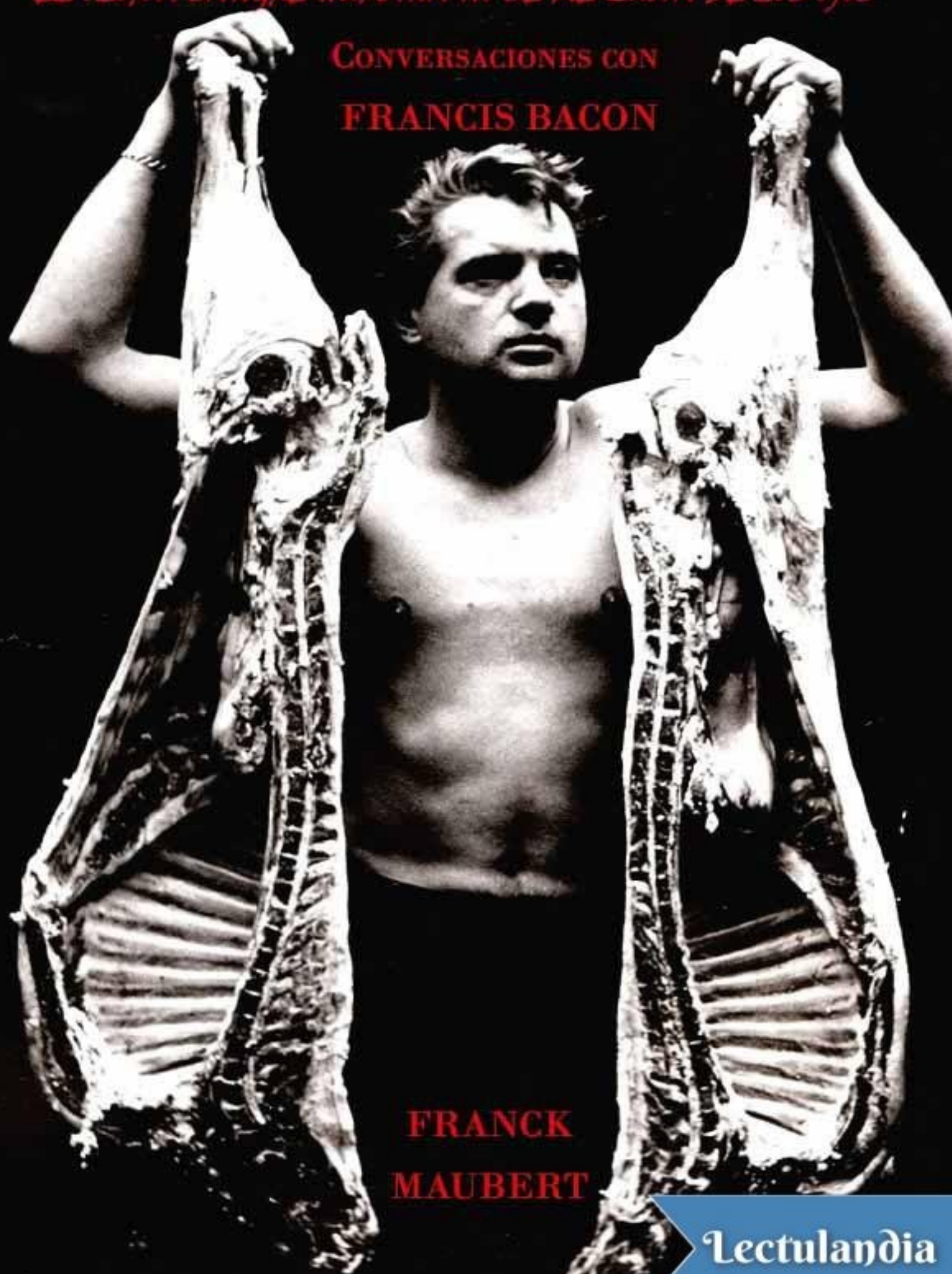


EL OLOR A SANGRE HUMANA NO SE ME QUITA DE LOS OJOS

CONVERSACIONES CON
FRANCIS BACON



FRANCK
MAUBERT

Lectulandia

Las «conversaciones» que siguen se mantuvieron en francés y reúnen la mayoría de los grandes temas que el artista no dejó de abordar, a los que dio vueltas con obstinación durante toda su vida: el arte, la vida, la muerte, las pasiones, los grandes temas universales..., pero también su trabajo, sus amistades, sus viajes, sus lecturas, el alcohol, Picasso, Giacometti, Velázquez, of course, e incluso su interés por el videoarte... Hablar le divertía. Hablar le excitaba. Hablar era también un arte para él. No dudaba en volver y volver sobre un tema, desmenuzar una idea, cebarse con una palabra para desnudarla mejor, armado de varios diccionarios si era preciso..., predicando, también, a su manera, un discurso sabiamente meditado hasta la más mínima evocación, como si quisiera, una vez más, dejar a la vista sus demonios F. M. liares. Siempre exigente, alguna vez con lagunas. Provocaba adoraba provocar y seducía, no sin humor. Entre las charlas grabadas y las notas que tomé durante nuestras entrevistas, he tratado de escoger las frases que expresan mejor la proximidad, sencillez y complejidad también la extrema ambigüedad de un hombre entregado a su pasión, a la pintura.

«Ya no se reconoce el modelo, la figura es humana, simplemente humana, hecha de carne y de sangre. Interviene Bacon, el cirujano, el carnicero. El que repiensa la anatomía, el que trabaja la carne, el que cuenta toda su plasticidad en su masa, con la medida de un espacio sideral. Esos hombres-carne misteriosos ejecutan sus piruetas de la desesperación en el vacío y evolucionan, atraídos por no se sabe qué imán, en un cielo sin horizonte. ¿Dónde estamos? ¿En qué reino? ¿En qué universo? ¿Dónde debe mantenerse el cuerpo? Se propaga por esos cuadros un onirismo de crueldad, un enigma de drama, un «olor a muerte». El pintor exhibe sus criaturas en toda su brutalidad implacable. Representa su teatro de tragedia sin pathos».

Lectulandia

Franck Maubert

**El olor
a sangre humana no
se me quita de los ojos**
Conversaciones con Francis Bacon

ePub r1.0

Primo 09.03.16

Título original: *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux. Conversations avec Francis Bacon*
Franck Maubert, 2009
Traducción: F. G.F. Corugedo

Editor digital: Primo
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

El olor a sangre humana no
se me quita de los ojos.

ESQUILO

Orestíada. Las Euménides

RESIDENCIA DEL CAOS

Una imagen, la secuencia previa a los títulos de crédito de un film entre la vida y la muerte, *El último tango en París*. En la penumbra del cine Victoria surge en la pantalla una figura—un cuerpo, ¿el de George Dyer? —como una deflagración. Te sientes inmediatamente atrapado. Experimentas algo físico. ¿Serán las notas desgarradas del saxofón de Gato Barbieri? O quizá, ¿será a causa de ese cuerpo, sólo a causa de ese cuerpo que se retuerce, ese cuerpo enroscado sobre sí mismo que grita su dolor? Colores de sangre y de vida, los de las carnes venenosas de un cadáver maquillado. De un cuerpo desnudo y aislado. Me parece que fue así como descubrí por primera vez una imagen de Francis Bacon. Empecé percibiéndola como tal imagen, antes de captar su aspecto puramente pictórico. Sin duda había visto otros cuadros suyos, en alguna otra parte, antes de recibir un segundo impacto. Fue en la galería Claude Bernard, espacio bajo y sombrío donde experimenté la curiosa sensación de entrar en los cuadros mismos y fundirme con ellos. La pintura encontraba allí toda su intensidad, ejerciendo su poder de apabullar hasta el paroxismo. Como una llamada paralizadora. Era sin duda la manifestación de lo que el propio artista denominaba «*the brutality of fact*» [la brutalidad de los hechos] cuando hablaba de Picasso.

En adelante, a mis ojos, Francis Bacon iba a encarnar *la* pintura más que ningún otro artista. Una evidencia. Desde esos tiempos de juventud, su pintura ya nunca me abandonaría. Porque se engancha a ti, vive en ti, contigo. Un tormento que se aferra y no te suelta más. Sus «personajes en crisis generalizada» —crisis moral, crisis física—, como escribe el crítico inglés John Russell, viven a tu lado y te recuerdan sin cesar que la vida es esa cuerda tensa tendida entre el nacimiento y la muerte. Esa vida que te aporta visiones exacerbadas, un vecino de hospital, de asilo, a veces de sí mismo. La pesadilla está cerca: dolores, gritos, un cuerpo replegado sobre sí mismo, concentrado en las contorsiones, en el sufrimiento incluso. El terror se mantiene ahí, instalado en esos personajes que aúllan en silencio. Una crueldad desplegada y visible, revelada por esos hombres tapiados en un cuadro espacial. Siempre es momento de bordear lo atroz, un accidente te reduce a un paquete de músculos abiertos. En la espera, posible, de una resurrección.

Durante la década de 1980, mi trabajo de periodista en la sección de arte de *L'Express* puso a mi alcance la oportunidad de encontrarme con el artista. Conseguirlo no fue fácil. Tras cursar la petición de entrevista a su galería de Londres, la Marlborough Gallery, tuve que esperar pacientemente durante casi tres años antes de recibir una invitación—remitida por Miss Valerie Beston, a la que el artista llama «Miss B» —con la que ya no contaba. En esas circunstancias, pues, me reuní con Francis Bacon en su taller londinense, en Reece Mews, 7, South Kensington.

Seguirían otras visitas. Los primeros encuentros se convirtieron, poco a poco, a lo largo de los años, en conversaciones, diálogos ininterrumpidos, que proseguíamos en París o en Londres, en función de nuestros desplazamientos y nuestros viajes.

Bacon me había advertido: «El timbre no funciona; dejaré la puerta del taller entreabierta». Se accedía a aquel antiguo pajar y vivienda del cochero, situados encima de la caballeriza transformada en garaje, por una escalera estrecha y empinada que era mejor trepar en ayunas. Cosa que, *a priori*, no molestaba al artista. No era raro, por lo demás, que te diera la bienvenida en el descansillo con una de sus F. M.sas carcajadas y un vaso en la mano. Es un hombre elegante: botines negros de cordones, pantalón de franela gris, una cazadora de cuero, camisa rosa, corbata de punto oscura, y tiene algo de estrella de rock. Los ojos azul claro y los cabellos planchados, de un caoba sabio. Aquel ser tan terriblemente vivo sabía hacerte compartir su agudo sentido de la tragedia y la comedia mezcladas, como uno de sus autores favoritos, William Shakespeare. Francis Bacon también podía dejarte desconcertado con su simplicidad y su lucidez, uniendo con naturalidad delicadeza y violencia, medida y desmesura.

En mi primera visita, en 1982, Bacon me avisó: «He dormido mal, he tenido ataques de asma». Aun así estuvo de buen humor y mostró una cortesía exquisita. Quedé sorprendido al ver el confort elemental y F. M.liar con que vivía desde comienzos de los años sesenta. Del precario alojamiento inicial, Francis Bacon había conservado los cordajes a guisa de rampa y el suelo de listones de madera. Las tres habitaciones se dividían así: dormitorio-rincón del despacho, cocina-aseo y, por supuesto, el taller, conforme a los clichés aparecidos aquí y allá en la prensa.

En cuanto llego me empuja hacia el rincón del despacho, me ordena sentarme y desaparece en la cocina, de donde regresa con café. Tengo el tiempo justo de fijarme en el cubrecama bordado, recuerdo de una de sus estancias en Tánger, una desvencijada cómoda Luis XIV de Boulle y un canapé de terciopelo descolorido y de estilo improbable sobre el que se amontonan camisas guardadas en sus fundas de plástico de la lavandería. Y, por todas partes, libros y más libros. Escritos de Giacometti, Georges Bataille, Picasso, obras de arte egipcio... Sobre la repisa de la chimenea están las obras completas de Proust en una edición francesa y, en un marco dorado, una fotografía de George Dyer, su compañero, que se suicidó en París en 1971. A la escasa, casi íntima luz del cuarto, el artista lee, duerme y recibe visitas. Detrás de nosotros, un espejo estrellado ocupa todo un paño de pared y devuelve la imagen difractada de los armarios empotrados de la entrada. Sus brillos concéntricos son el rastro de un cambio de humor de mi anfitrión, que un día lanzó un cenicero contra un invitado poco delicado... No me contará más que eso. No insisto.

Conmigo es un hombre aF. B.e, atento, accesible, como pocas veces. De vez en cuando asoma un furor secreto.

En el curso de esas conversaciones, cuando, según el momento, había que ir a buscar una botella de vino o unas tazas de café, me arrastraba a la cocina-aseo donde

se distinguía un lavabo pintado y repintado, un tendedero encima de un polibán, utensilios de cocina junto a los de tocador... Clavadas en las paredes, reproducciones de sus obras: «Es para vivir con ellas, impregnarme de ellas y, por otro lado, ¿qué otra cosa puedo poner?».

Finalmente, la habitación importante, el taller. El antro. Un lugar protegido con celo. La realidad supera con creces lo que hasta entonces había entrevisto en catálogos y revistas. Ciertamente no es el primero ni será el último artista en acumular tantas cosas: una foto del pintor Walter Sickert acompañado de su mujer en su estudio muestra el suelo cubierto de estratos de periódicos y de detritos diversos... Sobre el entarimado de Bacon hay residuos de todo tipo que forman una especie de compost de sedimentos, una costra rugosa: lo opuesto a la limpieza «clínica» de sus cuadros, que sin embargo nacen aquí, y cuya anchura no puede exceder la diagonal de la ventana. Zapatos desaparejados, guantes de goma rosa, platos, esponjas viejas, libros abandonados con páginas rasgadas, fotografías arrancadas... y pirámides de pinceles. Se disculpa: «Es que toda mi vida no ha sido más que un vasto desorden».

Regueros de colores—anaranjado, violáceo, amarillo vivo, rosa estridente—corren por el suelo y trepan por la puerta y las paredes. El taller, iluminado por una claraboya en el techo y una bombilla desnuda, no es sino una paleta inmensa. Y una invitación a pintar. Este desbarajuste es el centro mismo de la imaginación pictórica de Bacon. Lo he visto engancharse a un tríptico dedicado al torero Ignacio Sánchez Mejías, muerto en combate, a partir de un poema de García Lorca. Más adelante sabré que sólo conservará el cuadro de la derecha del tríptico. El artista no revela todas sus fuentes, no cuenta sus secretos de F. B.ica, algunos de los cuales se han descubierto después de su desaparición al investigar los documentos amontonados en su taller.

En una de mis visitas—¿fue en la primera?—le propuse sacarle algunas fotos con una modesta cámara desechable adquirida en el aeropuerto. Son, creo, las únicas fotos que he hecho en mi vida. Él se prestó al juego, se divirtió posando y me permitió sacar algunas indiscretas fotos del lugar. Clichés que no tienen más valor que el testimonial.

Las «conversaciones» que siguen se mantuvieron en francés, lengua que Bacon dominaba con la picardía de un dialéctico antiguo. Reúnen la mayoría de los grandes temas que el artista no dejó de abordar, a los que dio vueltas con obstinación durante toda su vida: el arte, la vida, la muerte, las pasiones, los grandes temas universales..., pero también su trabajo, sus amistades, sus viajes, sus lecturas, el alcohol, Picasso, Giacometti, Velázquez, *of course*, e incluso su interés por el videoarte... Hablar le divertía. Hablar le excitaba. Hablar era también un arte para él. No dudaba en volver y volver sobre un tema, desmenuzar una idea, cebarse con una palabra para desnudarla mejor, armado de varios diccionarios si era preciso..., predicando, también, a su manera, un discurso sabiamente meditado hasta la más mínima evocación, como si quisiera, una vez más, dejar a la vista sus demonios F. M.iares.

Siempre exigente, alguna vez con lagunas. Provocaba —adoraba provocar— y seducía, no sin humor. Entre las charlas grabadas y las notas que tomé durante nuestras entrevistas, he tratado de escoger las frases que expresan mejor la proximidad, sencillez y complejidad—y también la extrema ambigüedad—de un hombre entregado a su pasión, a la pintura.

F. M.

CONVERSACIONES CON FRANCIS BACON

El artista me enseña la casa.

FRANCIS BACON: Aquí había dos habitaciones, hice que quitasen un tabique.

FRANCK MAUBERT: Vaya, no hay pantallas, sólo bombillas desnudas como en los talleres de antaño y... como en sus cuadros.

F. B.: Prefiero las iluminaciones más violentas y no me gustan demasiado las pantallas, es lo que ponen en los salones de billar. No me gustan las decoraciones en las casas, es algo inútil.

F. M.: Sin embargo usted fue decorador.

F. B.: ¿Qué vas a hacer cuando eres joven? Cuando eres joven avanzas sin saber demasiado adonde vas. Así que... por qué no iba a hacer decoración... Pero no hice nada original.

F. M.: Entonces, antes de consagrarse a la pintura, ¿qué hacía usted?

F. B.: Muchas cosas. ¡De todo, lo que fuese! Empecé muy tarde, ¿sabe usted? Recuerdo haber sido ayuda de cámara. Que, por otra parte, era muy divertido. Luego tuve que ser también secretario particular, e incluso vendedor de ropa interior de señoras... Y luego, como usted ha recordado, decorador. Es gracioso que yo, que aborrezco la decoración, haya creado muebles y diseñado alfombras... ¡Qué horror!

F. M.: Así que diseñaba muebles, sillas, mesas, alfombras, espejos... ¿Se pueden ver en algún sitio?

F. B.: Quizá en Alemania, no sé muy bien dónde; se los llevaron durante la guerra...

Una mujer alemana lo compró todo.

F. M.: ¿De qué estilo era aquel mobiliario?

F. B.: Se parecía más que nada a los muebles cromados de Le Corbusier y de Charlotte Perriand. En aquella época su trabajo me parecía interesante. Yo diseñaba mesas, escritorios, sillones con ese espíritu y hasta me había comprado una de aquellas sillas, que me gustaba como escultura. Pero como silla no era nada cómoda, en absoluto. Eran objetos bellos, muy «clínicos».

F. M. : ¿De ahí le viene el gusto por lo que usted llama una pintura «clínica»?

F. B.: Yo quería hacer una pintura «clínica» en mi opinión, ¿comprende? Los objetos de arte más grandes son «clínicos».

F. M. : ¿Podría precisar ese término, por favor?

F. B.: En inglés se dice «*clinical*». De modo que cuando empleo la palabra «clínico» quiero decir el realismo más total. Como hoy día es imposible de definir, es imposible hablar de él.

F. M. : Clínico ¿es algo frío, distante?

F. B. : Una especie de realismo, pero no tiene por qué ser frío. Ser «clínico» no es ser frío, es una actitud, es como cercenar alguna cosa. Pero es verdad que todo eso está relacionado con la frialdad y la distancia. *A priori*, no hay sentimientos. Pero, paradójicamente, puede provocar un enorme sentimiento. «Clínico» es estar lo más cerca posible del realismo, en lo más profundó de uno. Algo exacto y tajante. El realismo es algo que te turba...

F. M.: ¿Una relación directa entre su vida y su pintura quizá?

F. B.: Sí, sin la menor duda lo primero es trabajar sobre uno mismo... Yo quería lograr una pintura «clínica», en el sentido en que *Macbeth* es clínica. Los grandes poetas son unos formidables activadores de imágenes. Sus palabras me resultan indispensables, me estimulan, me abren las puertas del imaginario.

F. M. : Tengo la impresión de que le atrae la poesía, desde luego, pero sobre todo las tragedias. ¿Son esos textos los que actúan como disparadores de imágenes o son las palabras las que le ayudan y le impulsan a ir más allá?

F. B.: No lo sé. ¿Quién incita a quién? Una imagen lleva a otra, sugiere otra. Los poetas me ayudan a ir más allá, sin duda, como dice usted. Me gusta la atmósfera en la que me sumergen. Pueden conducirme hasta el éxtasis. A veces basta una sola palabra. A este respecto Esquilo no tiene rival. Los poetas me ayudan. A pintar, sí, y sobre todo a vivir. Shakespeare puede decir cosas muy agudas... Pero, a veces, hay demasiada palabrería, muchos vuelos líricos. Me gusta, por encima de todo, *Macbeth*... Nada más terrorífico, más horrible que *Macbeth*. Es un concentrado del mal.

F. M.: Parece que para pintar necesita el choque de unas palabras o unas imágenes. ¿Le resulta verdaderamente indispensable?

F. B.: Yo soy así. Las cosas corrientes, ordinarias, no cuentan para mí. No me gustan las cosas anodinas. Es algo más fuerte que yo. Cuando leo los versos de «The Second Coming» de Yeats me siento más conmovido que ante cualquier pintura histórica o imagen de guerra.

Se levanta, coge de un estante la recopilación de Yeats y lee con una voz casi neutra, sin énfasis:

And what rough beast, its hour come around at last Slouches towards Bethlehem to be born.

[¿Y qué escabrosa bestia, llegada al fin su hora, se arrastra a Belén para nacer?].^[1]

F. M. : Lo que le conmueve ahí es el arte de Yeats, la intensidad dramática de sus versos, no sólo la brutalidad de la imagen.

F. B.: Exactamente. El poder y la fuerza de sus palabras, y también su dimensión y visión profética.

f. M. : ¿Cómo se las arregla en la leonera que es este taller? Toda esta «suciedad» está en oposición a su idea de la pintura «clínica», ¿no cree?

F. B.: Es verdad, todo está un poco asqueroso, pero eso no es lo esencial. A veces hasta me ayuda... Lo esencial está en otra parte.

F. M.: Sus «detonadores» pueden ser también fotografías o imágenes, ¿no?

F. B. : Sí, por supuesto, imágenes animadas, como las del ojo cortado de *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí. ¡Es fantástico! La foto me echa una mano, me sirve de apoyo, me recuerda y me provoca imágenes. La fotografía me permite arrancar; después borro, resto, hago desaparecer. Al final de todo ya no queda gran cosa de la fotografía del principio. De hecho, me libera de la necesidad de exactitud. Es un disparador maravilloso. ¿Sabe usted?, desde que se inventó, la fotografía ha transformado totalmente la pintura y la visión de los pintores. La fotografía engendra otras imágenes. ¿Quién puede ignorarla? Hay instantáneas que ningún pintor hubiera podido captar. Movimientos...

F. M.: ¿Está pensando en los clichés de Eadweard Muybridge, cuyo trabajo fue precisamente la descomposición de los movimientos, o incluso en los de Marey?

F. B. : Hacia finales de los años cuarenta un amigo me enseñó las láminas de *Human and Animal Locomotion* y de *The Human Figure in Motion*: eso fue un descubrimiento valiosísimo para mí, para el enfoque del movimiento de los cuerpos, pero faltaba la emoción... Intento siempre ir más allá de la fotografía.

F. M. : La imagen le resulta necesaria, pues, es un punto de partida...

- F. B.: Sí, la imagen es una fuente, y más todavía un detonador de ideas, pero considero que la palabra aún es más fuerte. Sugiere, es aún más violenta. Me gusta la fuerza de las palabras. ¿Quién puede sustituir a Yeats, a T. S. Eliot, Shakespeare, Racine, Esquilo? La lectura de Esquilo me impone y hace surgir de mí imágenes. Nunca me cansaré de ello. Esos autores me excitan. Su poder sigue siendo irreemplazable para empujar a la realidad y hacerla todavía más cruda.
- F. M.: Comprendo que la pintura negra de Esquilo, con todos sus crímenes y su horror, le haya seducido, a su lado *Macbeth* es casi insignificante...
- F. B. : Sí, la *Orestíada* es considerable, hay en ella una belleza, un vigor y una profundidad incomparables. E incluso humor...
- F. M.: El otro día me confesó haber acudido, de todas maneras, al Museo de Ciencias para observar de cerca imágenes científicas...
- F. B.: Es verdad, ando siempre al acecho: quería pintar un grupo de retratos. Buscaba una especie de parrilla sobre la que colocar los retratos. Y no se me ocurrió nada. Todas esas teorías no valen gran cosa. Salvo lo que se puede hacer con ellas, claro está.
- F. M. : Creo que el impacto de la niñera en *El acorazado Potemkin* de Einsenstein también fue importante...
- F. B.: Sí, *Potemkin*... Esa niñera que grita, que llora, me ha perseguido, obsesionado, no lo sabe usted bien... Intenté utilizar esos clichés para la boca, claro, pero la cosa no funcionaba, nunca funcionó. La imagen de Einsenstein es mejor. También encontré un libro, cuando estaba en París, con láminas sobre las enfermedades de la boca, unas láminas en color magníficas... Del mismo rojo que la sotana del papa. Todo eso me obsesionaba.
- F. M.: ¿Le han interesado otros cineastas?
- F. B.: Me gusta el primer Buñuel o, en otro género, el cine de Antonioni al que me siento próximo, el de *El desierto rojo*, *La noche*... En Francia, Jean-Luc Godard. Pero se me olvidan los títulos: ¿*Alphaville*? ¿*Pierrot el loco*? ¿*Algunas cosas que sé de ella*? No he visto todas sus películas, pero me gustan sus imágenes brutales y la atmósfera de sus películas. Hay algo que conmueve en el rostro de Anna Karina. También es autor de una historia del cine que se desarrolla como una historia de imágenes sucesivas. Los cineastas son unos grandes inventores de imágenes, pero a menudo se pierden un poco por culpa de los problemas de dinero.
- F. M. : ¿Hay alguna película que le haya marcado más recientemente?
- F. B. : Esa película de un realizador húngaro, István Szabó, *Colonel Redl*, con ese actor tan magnífico, Klaus Maria Brandauer, en el pellejo de un homosexual reprimido. Tiene la magia de los negros, los rojos y las iluminaciones en tonos cobrizos... Creo que en gran parte está inspirada en una historia real. También

hay una obra de teatro sobre esa historia, *Un patriota para mí*, de John Osborne.

F. M. : ¿Cuál fue la primera obra de arte que le marcó?

F. B.: Son recuerdos muy lejanos. Apenas debía de tener veinte años. Vivía cerca de Chantilly, en casa de una F. M.lia con la que aprendía francés, y decoraba pisos. ¡Qué horror! Cerca estaba el Museo Condé, donde había visto una pintura admirable de Nicolas Poussin, *La matanza de los inocentes*. Estuve mucho tiempo impresionado... El grito más bello de toda la pintura.

F. B.: Ése lo descubrí más adelante.

F. M.: ¿Fue ese cuadro de Poussin el que le suscitó las ganas de pintar? ¿Cuál fue su disparador?

F. B.: No, no fue eso exactamente, pero adoro las composiciones de Poussin. Y sus azules, y sus amarillos. ¡Son magníficos! Su grito me hizo reflexionar, quise representar el mejor grito humano. El disparo se produjo un poco más tarde, con Picasso. Sobre todo Picasso. Su exposición en París, en la galería Rosenberg, donde me había llevado mi tío, fue para mí un choque visual. Era en 1928 o 1929, no sé muy bien. En ese momento me dije: «Voy a intentar hacerlo yo también». Era el período de Dinard, representaba a aquellas mujeres de cuerpos enormes. Ya sabe, esas escenas de playa en las que unas mujeres de cuerpos poderosos abren y cierran casetas de baño. En aquel momento experimenté un sentimiento extraño. Y todavía hoy es para mí una fuente de sensaciones. Al salir de la galería tenía auténticas ganas de pintar.

F. B.: Lo probé, me lancé a hacer dibujos, acuarelas, nada demasiado definitivo.

F. M.: Entonces, el verdadero disparador, ¿cuál fue?

F. B.: Más adelante, en Londres, hubo otro «disparador», como dice usted, ante el mostrador de la sección de carnicería de Harrods, los grandes almacenes. No se sabe por qué te emocionan ciertas cosas. Es verdad, adoro los rojos, los azules, los amarillos, la grasa de la carne. Somos de carne, ¿no? Cuando voy a la carnicería siempre me parece sorprendente no estar allí, en el sitio de los trozos de carne. Y luego, hay un verso de Esquilo que atormenta mi espíritu: «El olor a sangre humana no se me quita de los ojos»...

Se interrumpe, alza los ojos al techo y después continúa.

F. B.: La carne ha impresionado de verdad todos mis instintos. Fue un choque visual. Magníficamente visual. Me dije, mira, se podría hacer algo con todas esas cosas que te emocionan. De vez en cuando hay algo que nace de ahí y se convierte en un material de trabajo. Y yo me lo he apropiado. Era algo que me venía muy bien.

F. M.: La carne forma parte de la historia de la pintura desde hace mucho tiempo. De todas formas, ¿no conocía a Rembrandt, por ejemplo, antes de experimentar esas

emociones?

F. B.: No. Y no se trataba de una emoción estética, ya que nuestras emociones raramente son estéticas... Era Rembrandt el que decía: «Echaos para atrás: el olor de la pintura no es sano».

F. M.: ¿Por qué poner siempre los cuerpos al descubierto?

F. B.: Como le he dicho, mi pintura es, en primer lugar, instinto. Es un instinto, una intuición que me empuja a pintar la carne del hombre como si se expandiese fuera del cuerpo, como si fuera su propia sombra. Yo la veo de esa manera. El instinto está mezclado con la vida. Trato de situar el objeto lo más cerca posible de mí y me gusta esa confrontación con la carne, esa auténtica desolladura de la vida en estado bruto.

F. M.: De todas formas, sus personajes están deformados, ¿no?

F. B.: No, yo no deformed por el placer de deformar; no están sometidos a tortura. Pruebo, intento transmitir una realidad de la imagen en su fase más desgarradora. Pero puede que no lo consiga.

F. M.: Pinta con frecuencia hombres desnudos. ¿Se ha censurado usted alguna vez?

F. B.: Un artista no se censura jamás, ¿sabe? (*Pausa*). Bien, ¿me pregunta si tengo obsesiones más fuertes? (*Risas*). Nunca he querido pintar pornografía. He preferido sugerir, me parece algo más potente; y, después de todo, ¿acaso no somos hombres desnudos frente a los sentimientos?

F. M.: Se podría afirmar que su pintura es autobiográfica...

F. B.: En un momento dado pensé en contar toda mi vida, como un reportaje, desde el nacimiento. Pero luego abandoné la idea. ¿Sabe?, mi vida es un auténtico desastre. Nunca he conseguido lo que quería.

F. M.: Practica, a su manera, un autoanálisis...

F. B.: Puede ser que, a fin de cuentas, lo que hago sea un largo análisis, permanente, sobre mí mismo. (*Ríe*). Eso me recuerda el «desarreglo de los sentidos» del que hablaba Arthur Rimbaud. Sí, puede ser que sea eso lo que pongo en práctica. Trabajo sobre mí mismo.

F. M.: Ha dicho usted en algún sitio: «Siempre he sido un optimista, aunque no creo en nada».

F. B.: En nada. Nada. Cuando estamos muertos, ya no servimos para nada. Ya sólo queda que te metan en un saco de plástico y te tiren a la basura, ¿comprende?...

F. M.: Muy bien, entonces, ¿no hay perdón, fe ni religión?

Casi enfadado, eleva la voz.

F. B.: ¡Ya se lo he dicho: nada de nada! Es pura hipocresía. No pienso en términos

religiosos, por más que haya nacido en Irlanda. La fe no es más que un fantasma y la religión solamente es útil para los políticos: una manera de disciplinar a la gente. ¿Por qué hombres inteligentes como T. S. Eliot o Claudel eran creyentes?

Silencio. Se levanta, da unos pasos, vuelve a sentarse cerca del escritorio.

F. M. : Nada de religión, vale, aun así, se ha detenido en el tema de la crucifixión.
¿No empezó usted pintando crucifixiones, y pintó más durante la guerra?

F. B. : Sí, pero aquello no era religioso.

Silencio.

F. M.: ¿Era una representación de la crueldad? F. B. : Sí, eso es exactamente lo que quiero decir.

El rostro de Francis Bacon ejerce cierta fascinación. Siempre en movimiento. Asimétrico, da la impresión de desarticularse. Los párpados se pliegan, el ojo gira, la boca se tuerce. Viéndole hablar, ¿cómo no pensar en uno de sus autorretratos?

FRANCK MAUBERT: Creo que era André Bretón quien decía a propósito de Marcel Duchamp: «Hay personas que nacen extraordinarias y otras que se vuelven extraordinarias».

FRANCIS BACON: ¿Extraordinarias? ¿Sabe usted?, mucha gente me dice que soy un gran pintor. Pero yo no sabré nunca si soy un gran pintor... Pinto sólo con el instinto. Pruebo apenas a recrear las imágenes que tengo en el cerebro.

F. M. : ¿Aprendió a pintar?

F. B. : En absoluto. Nunca sé cómo hacer un cuadro. La idea me viene—o no me viene—trabajando. Si pinto, ¿sabe usted?, es un poco por casualidad. Aprendí solo y nunca pensé que mi pintura despertaría interés. El hecho de vivir es una oportunidad. Nunca pensé en hacer carrera, como suele decirse. He trabajado y trabajado. Durante diez años, lo destruía todo. ¡Y todavía a veces pienso que debería de haber seguido destruyéndolo todo!

F. M.: ¿Y por esa razón, por esa necesidad continúa?

F. B. : Continúo tal vez porque la obsesión se me va de las manos. La creación es una necesidad absoluta que borra todo lo demás. Yo no pensaba ganarme la vida con la pintura, sólo quería explicarme a mí mismo. La creación es como el amor, no puedes hacer nada contra ella. Es una necesidad, eso es. En el momento no sabes muy bien cómo llegan las cosas. Lo importante es que llegan. Para uno mismo, y ya está. Después siempre puede divertirse uno buscando explicaciones... En lo que a mí concierne, ante todo es para mí mismo. Por supuesto que si puedes vivir de la pintura, mucho mejor.

F. M.: Es usted autodidacta y ha empleado técnicas que sólo son suyas...

F. B. : Nunca sé cómo hacer un cuadro. Trabajando he descubierto algunos trucos. Por ejemplo, preparo las telas por el revés del lienzo. La técnica es necesaria, pero para pintar lo primero que hace falta es que los músculos y el pincel se pongan de acuerdo. Un día me divertí mucho con dos especialistas de la Tate Gallery que se interrogaban delante de uno de mis cuadros, el retrato de Eric Hall, que el museo acababa de adquirir. No entendían cómo había realizado sobre aquel lienzo el material de una chaqueta de espiga, imitando la franela. Estaban convencidos de que era pastel: se quedaron pálidos cuando les expliqué que simplemente había metido el dedo en la costra polvorienta que cubre el suelo de mi taller. ¿Qué mejor que el polvo como material para un traje gris? Es ideal y aquí tengo para dar y tomar. Después lo fijé, como si fuera pastel, sobre una aguada ligera en gris. Este tipo de cosas no te las enseñan en Bellas Artes. Así que es verdad, no he aprendido nada en ninguna escuela de arte. Pero cuando se mira alrededor y se ve

a los que han salido de allí... Es un desastre. No lamento nada. Bueno, sí, lamento no haber aprendido el griego antiguo. Eso sí lo lamento. De ese modo hubiera podido leer mis autores en los textos originales. Por desgracia, por mi falta de cultura tengo que contentarme con las traducciones. Es un poco frustrante.

F. M. : ¿Qué consejos le daría a un joven pintor?

F. B.: ¿Consejos? Pues ninguno, ningún consejo en especial. Sólo que se acepte. Y que acepte lo que es. Y que trate únicamente los temas que le absorben y obsesionan, los que habitan y afirman su pensamiento. Que se aleje de todo lo que es puramente decorativo. La decoración, ¡qué horror!

Otro día.

Estamos sentados ante su mesa atestada de libros, de documentos diversos, de botellas y vasos...

Francis Bacon ha preparado café.

FRANCK MAUBERT: ¿Le ha marcado alguno de sus viajes?

FRANCIS BACON: Me gustan Europa y Egipto, aunque digan que ahora es como ir a Broadway... He ido a Italia, a Nápoles, a Roma con el marchante Claude Bernard. En Villa Médicis me encontré con Balthus, siempre tan encantador. El plano del jardín no había cambiado, seguía como en tiempos de Velázquez. Si el gobierno francés ha dado un dineral para restaurarla es un poco gracias a Balthus. De los veintitrés pensionistas, diecisiete estaban esperando un hijo, eso ya no es creación, es procreación... *(Risas)*. No hacen nada, sueñan... Ingres también fue allí. Adoro su *Baño turco*. Pienso que sin duda ha influido en Picasso. Picasso era un genio... Pero nunca llegué a conocerlo en persona.

F. M. : Parece que lo lamenta... ¿Hubiera podido conocerlo?

F. B.: No, a él no le hacía falta nadie.-Y nunca tengo ganas de conocer a las personas que admiro. Como pintores y poetas, lo dan todo en sus obras. ¿Hay que esperar otra cosa? Conocer a Giacometti, por ejemplo, no añadiría nada al artista. Lo esencial es que sus obras te emocionen. Pero sin duda existe una interacción entre la obra y el hombre... Incluso aquí mismo, en Londres, no conozco a casi nadie. Dos pintores o dos poetas que se encuentran no se dicen nada. Nada, están mudos.

Ríe con su interminable risa en cascada.

F. B. : Perdone todo este desorden... Ya está bien de café. Hoy vamos a tomar un poco de champán, ¿le parece?

Dejamos la habitación-despacho y nos dirigimos hacia la cocina-aseo, donde encima de un polibán cuelgan calcetines y calzoncillos. Abre una pequeña nevera en la que hay guardados algunos frascos. Escoge una botella de Krug y, tras descorcharla con gran delicadeza, llena hasta el borde unas simples copas lisas. Y él solo se lanza a hablar sobre Ingres...

F. B. : El *Monsieur Bertin* de Ingres es un informe comparable a una página de Proust. Ingres creó grandes imágenes, deformaba la realidad... Valoro aún más sus dibujos que sus pinturas.

F. M. : De todos modos, pintó usted un *Edipo* y la *Esfinge* a partir del suyo. Y está

también ese famoso *Júpiter* que hizo...

F. B.: Sí, ¡magnífico! Está en Aix-en-Provence, donde también pude admirar ese autorretrato de Rembrandt con gorra. Había ido en coche con unos amigos haciendo una especie de gira. Luego nos fuimos a Castres a ver los Goya. Recuerdo que a las nueve de la mañana las calles de Castres estaban desiertas. Normalmente no me gusta mucho Goya, pero, allí, ¡qué grandeza! *La Junta de Filipinas* es un cuadro sorprendente, con todos aquellos personajes, los miembros del Parlamento, los magistrados: todas esas figuras son de una ligereza tan grande, de una transparencia tan fluida que parecen hechas de aire y de pintura. A continuación nos acercamos a Albi a ver a Lautrec. Sus retratos son casi caricaturas y la caricatura se aproxima más a lo real. Adoro toda la obra de Henri de Toulouse-Lautrec que hay en su encantador museo.

F. M. : ¿Aprecia también los Goya del Prado?

F. B.: Sus pinturas negras de la Quinta del Sordo, desde luego... Pero Velázquez... Velázquez es otra cosa. El gran arte enriquece la vida, la existencia. Estaba en Madrid, solo, con un amigo. En el Prado había una huelga, pero una mujer nos dejó entrar. Y estuvimos solos delante de los Velázquez, sin todos esos japoneses... La restauración de *Las meninas* ha sido un gran éxito. Fue algo magnífico. ¿Sabe, Franck?, estoy obsesionado con Velázquez.

F. M. : Lo ha declarado usted a menudo, y se comprende. Está también el cuadro del papa Inocencio X que se encuentra en Roma. ¿Le obsesionaba?

F. B. : Es excepcional. Y, por lo que sé, obsesiona a casi todos los pintores, ¿no?

F. M.: Sin duda, pero a usted más.

F. B.: Cuando hice mi primer papa no me salió como quería, ¿sabe...?

F. M. : ¿Quiere decir que le salió mal, que el tema en sí se le escapó?

F. B. : En aquel momento lo que quería hacer era la boca. Sólo la boca del papa gritando.

F. M. : No obstante se detuvo sobre el tema de los papas. Y también sobre el de la boca. Pero en cuanto a los papas... Volvió sobre el tema en varias ocasiones, con años de intervalo.

F. B.: Velázquez es el punto de partida, y luego, después, me dejó llevar por el azar... Velázquez me ha servido una y otra vez, es un ejemplo, ¿no?

F. M.: Dalí decía que ante las pinturas de Velázquez se veía hasta qué punto uno es una nulidad.

Se incorpora.

F. B.: Hablamos de pintura, ¿no? No me gusta demasiado la grandilocuencia de Dalí. Pero, respecto a lo que dijo de Velázquez, tengo que darle la razón. Un artista lo

absorbe todo. ¿Qué artista no está influido por otro? Tomas de otro lo que puedes si te hace falta. Todos los pintores hablan de otro pintor y a veces roban cosas de otro. Es necesario intentar ir más allá. Yo lo probé con mis variaciones en torno al retrato del papa Inocencio X, en los años cincuenta, pero no estoy contento de esos papas.

F. M. : ¿Había visto el cuadro de Velázquez antes de emprender su serie?

F. B. : Sólo en reproducciones, y ¡en blanco y negro! La idea de un papa en movimiento me vino de la acción. Cuando doy la primera pincelada sobre la tela, no sé adonde voy. En fin, casi no lo sé, hay mucho de azar. Cuando se forma la imagen me gusta el accidente. Así que he aprendido a organizar el azar. De manera que terminé la serie ¡en menos de quince días! Trabajé muy deprisa, sin preparación. Pero, ¿sabe?, no me quedé muy satisfecho con esos papas, el resultado no se corresponde con lo que quería.

F. M.: ¿Y qué quería?

F. B. : Al principio me interesé en la boca, sólo la boca. Todo el interior, sus formas y sus colores. Tenía aquel libro sobre las enfermedades de la boca y quería tratarla como una puesta de sol de Monet. El asunto fracasó, por supuesto. Quizá algún día lo consiga...

En su taller, a la vuelta de un almuerzo bien regado.

FRANCK MAUBERT: Pasó usted un período de su vida en Marruecos.

FRANCIS BACON: En los años cincuenta tuve un apartamento en Tánger. En 1956 Tánger era una zona franca, internacional y contrabandista. Y eso era divertido. No perteneció a Marruecos de nuevo hasta 1957. Volví por allí con un amigo hace cuatro años para huir de las navidades. En Londres es una época completamente idiota. Vivíamos en un hotel, en el Minzah. E incluso allí habían creído conveniente adornar un gran abeto en medio del patio.

F. M. : ¿Y trabajó, pintó cuando estuvo allí?

F. B.: Muy poco. Me divertía. Salía siempre...

F. M.: Frecuentaba aquella F. M.sa pequeña comunidad de artistas, ¿no?

F. B.: Sí, yo estaba con Peter Lacy. Conocí a un grupo, el grupo que se había creado en torno a Paul Bowles y su mujer Jane... Me gustaban mucho sus libros y me gustaba su cara, sus rasgos, siempre en movimiento, imposibles de capturar. Jane me intrigaba. Estaban rodeados de gente de toda clase, artistas, actrices... Y también eran amigos de Ahmed Yacoubi, un joven pintor.

F. M.: ¿Y Ginsberg?

F. B.: Cuando conocí a Allen Ginsberg le propuse bebemos una botella de champán y me respondió con esta frase maravillosa: «¡No vamos a beber champán en un país pobre!». Él y sus amigos fumaban hachís o tomaban *majoun* todo el día. Allen Ginsberg, William Burroughs, Brion Gysin, Peter Orlovsky..., todos llevaban siempre mucho dinero encima. (*Risas*).

En Tánger conocí también a Tennessee Williams, al que apreciaba mucho. Era una persona encantadora, pero tan depresivo... Tenía una mirada tan triste. Se pasaba el tiempo con jovencitos marroquíes y no podía, no quería entender por qué no estaban enamorados de él. Eran prostitutas; uno puede enamorarse de ellos, pero ¡hay que aceptar que te engañan!

Se ríe.

F. B.: Por la noche siempre acabábamos en el Dean's Bar, que regentaba Dean, mitad inglés, mitad egipcio. Todo tenía tanta gracia, era tan divertido en aquel tiempo... Me gustaba Tánger, la casbah se ha conservado bien y el vino no es tan malo. Desde la desaparición de Jomeini hay muchos iraníes. ¡La colonización ha triunfado! Marruecos es el Canadá del mundo árabe, aunque con menos árboles; (*Risas*).

Entusiasmado, continúa evocando aquel período.

F. B.: Y a mí me gustan los marroquíes, son una gente encantadora. Adoran el whisky, pero no pueden beberlo. Casablanca es una ciudad triste, prefería Mogador, que después se llamó Essaouira, y su paseo al borde del mar, ese precioso puertecito de pescadores de la costa atlántica al sur de Casablanca. Pero hoy día es un país que, como muchos otros, se ha vuelto demasiado turístico... En aquel tiempo era extraordinario y divertido. Tenía ese aroma de lo prohibido... Al lado de la ciudad vieja han levantado una ciudad nueva: a mi modo de ver, un desastre... Entonces me veía con muchas personas que no eran aceptadas por la sociedad convencional.

Hoy todo ha cambiado. Está más de moda Marrakech, ¿no? Tánger se ha vuelto demasiado sofisticada, demasiado mundana y amanerada. Van allí en *jets* privados. Todo ha cambiado en Marruecos, quizá hasta los camellos...

Se ríe a carcajadas.

F. M.: Ríe usted a menudo. ¿Por qué?

F. B.: Todo me divierte. Es mejor reírse de todo. Si no, la vida sería de lo más siniestra.

Francis Bacon adopta una voz grave.

F. B. : «That's all the facts when you come to brass facks: birth and copulation, and death...» [Eso es todo cuando vas directo al grano: nacimiento, cópula y muerte...].

Me gustan estos versos de T. S. Eliot, ¿qué más se puede añadir a eso? Nacemos solos, morimos solos. Y si conseguimos hacer algo entre esas dos cosas, tanto mejor. La vida es la aventura más grande de todas, ¿no?

F. M.: Y la creación...

F. B.:... y la creación. Quizá.

Se marcha; luego vuelve y se sienta pidiendo disculpas.

F. M. : En Francia el Estado suele ayudar y mantener a sus artistas. ¿Qué piensa usted de esas ayudas?

F. B.: No es bueno ahogar a los artistas con ayudas. Eso conduce a lo convencional, al academicismo y, en cierto modo, a una normalización del arte. Y todo el mundo termina haciendo las mismas cosas. Actualmente hay demasiado academicismo: ninguno de esos artistas persistirá, aunque nadie sabe lo que pasará con el tiempo. Sucederá más o menos lo mismo que pasó con toda aquella

pléyade de pintores *pompieri* del siglo XIX.

De repente se subleva, se ofusca, adopta un tono colérico.

F. b .: Aquí, en Inglaterra, a Margaret Thatcher le importan un bledo el arte y las ciencias. Es un escándalo, no da ni un penique para investigación. Eso me molesta.

Se calma al momento.

F. M.: Entonces, ¿qué hace hoy un artista?

F. B.: ¡Oh, muchas cosas! Lo primero que hace falta es estar totalmente de acuerdo con el tema. Es preciso que el tema te absorba por completo. Sino, si no tienes un tema que te roa por dentro, caes en lo decorativo. Se pueden encontrar cosas, sacar temas de los libros, de lo que te rodea, pero eso no basta. Ni aunque conozcas toda la historia del arte desde Egipto hasta nuestros días. Muchas veces eso resulta insuficiente. Yo necesito cosas que me emocionen profundamente. Lo que no siempre funciona.

F. M.: ¿Por ejemplo?

F. B.: Por ejemplo, las imágenes de animales salvajes corriendo. Es algo suntuoso, que me interesa en el sentido de que puede despertarme a una forma de tratar el cuerpo humano. Es algo que me excita, pero que no funciona. ¿Sabe?, es difícil ser artista.

F. M. : ¿Qué es un artista?

F. B. : No hay que tener demasiado ego...

F. M.: Sabemos que usted es uno de los pintores vivos mejor cotizados, y cuando se pronuncia su nombre la gente se pregunta enseguida qué hace usted con su dinero. Y aún se lo puede preguntar uno más cuando ve la gran austeridad con la que vive y trabaja. ¿Qué hace con el dinero?

Francis Bacon, como tantas veces, se ríe a carcajadas y barre la superficie de la mesa con el revés de la mano.

F. B. : ¡ Ah, el dinero! ¡Mi dinero! El dinero, ¿sabe usted?, me importa un bledo. ¡No me dedico a la pintura por dinero! Doy bastante. La mayor parte de lo que gano es para mi hermana, y para uno de mis amigos más queridos. {*Risas*}. Mi hermana es nueve años menor que yo y vive en Sudáfrica. Y pago impuestos, ¿sabe?, que aquí en Inglaterra son enormes. Me quitan más de la mitad de lo que gano, pero me importa un bledo. No me parece escandaloso. Hay que ayudar a los hospitales,

por ejemplo. Ahora los servicios de salud están cambiando...

F. M. : Dicen que a veces reparte fajos de billetes entre desconocidos, por la calle, de noche...

F. B. : ¿Quién le ha contado eso? Sí, es verdad, ha ocurrido alguna vez, por la noche, en la calle... ¿Qué importancia tiene?

F. M. : De todos modos, con su dinero ayuda también a personas cercanas en dificultades, es generoso...

Se encoge ligeramente de hombros.

F. B. : El dinero es para gastarlo, ¿no cree?

F. M. : De manera que el dinero no le interesa.

F. B.: ¡Claro que sí! ¡Sí, me gusta el dinero! Pero yo no tengo necesidades, invito a los amigos, viajo de vez en cuando. Tengo muy pocos gastos. Me gusta ir a buenos restaurantes. Y comprar ropa, también...

F. M.: ¿Ropa? Pero si casi siempre lleva las mismas camisas y la misma cazadora.

F. B. : ¿De verdad? (*Risas*). Cuando uno envejece se vuelve tan espantoso que hay que compensarlo con la ropa. La ropa ayuda. El dinero sirve para tener una vida menos imposible.

F. M. : Se encuentra espantoso, pero aun así se ha representado bastante. Todos esos autorretratos...

F. B. : Soy viejo y feo. Y detesto mi cara, igual que me resulta penoso oír mi voz. Es espantosa. Lo mismo que ver fotos de mí mismo. Cuando hacía autorretratos era porque en aquel momento no tenía a nadie más a quien pintar. ¿Sabe usted?, Franck, he perdido muchos amigos. Prefiero a la gente guapa. La juventud lo es todo.

F. M. : De todos modos, tortura usted la belleza...

F. B.: Me gustan las heridas, los accidentes, las enfermedades, todo aquello donde la realidad abandona sus fantasmas... (*Risas*). Pero bueno, la fealdad puede ser interesante y fascinante, ¿no?

F. M.: La famosa «belleza de los feos».

F. B. : Cuando la mayor parte de las personas considera «espantosa» una escultura, es que no entiende en qué puede ser extraordinaria. Es una cuestión de percepción, de cultura y de sensibilidad. De instinto, más bien. Pero, una vez más, la mayor parte de las personas no siente el menor interés, sobre todo...

F. M : Parece ser que sus amigos le llaman «Eggs» [Huevos].

F. B.: *Eggs! Bacon and eggs! (Ríe)*. ¿Sabe, Franck?, yo no tengo amigos. Los pintores... A Frank Auerbach ya no lo veo nunca. Lucien Freud, el nieto de

Sigmund, ya no quiere verme... No ha querido prestarme su retrato para mi retrospectiva en la Tate Gallery. Me gustan mucho sus trabajos, sobre todo los retratos, pero ya no nos vemos nunca. Las amistades nacen y se deshacen. Mis amigos están muertos. Y al envejecer cuesta mucho más hacer amistades.

F. M. : ¿Es un solitario?

F. B.: En cierta forma. Voy conociendo gente en los pubs, pero la gente no me quiere.

F. M.: ¿Y la crítica?

F. B.: ¿Qué crítica? (*Una pausa; luego, adopta un tono casi jovial*). Alguien escribió a propósito de mi pintura: «La carne del reverso de la cara, que mira». Eso me parece bastante ajustado, ¿no?

F. M.: Una cabeza-carne... Dice usted que no es querido, sin embargo disfruta de una notoriedad internacional.

F. B. : No me puedo quejar. Mis cuadros son muy difíciles de vender. Es aberrante la moda de comprar telas para adquirir una identidad. Es verdad, ¿no? A los compradores eso les ayuda a existir. Hoy día la pintura se toma demasiado como una inversión.

F. M.: Ciertos artistas contemporáneos lo han entendido perfectamente y hacen de su trabajo una mercancía.

F. B.: Hoy día todo es tan falso, tan fabricado, tan artificial. Como Schnabel... Cito a Schnabel, pero hay muchos otros. Yo amo la pintura de verdad, la pintura que no miente.

F. M. : ¿Y la pintura de su compatriota David Hockney?

F. B.: Traté mucho a David, pero ya no lo veo nunca, como me ha pasado con los demás. Su exposición en la Tate tuvo mucho más éxito que la mía. Es más halagador, se podía ir a ver con la F. M.lia.

F. M. : ¿Y los otros pintores?

F. B. : En la pintura contemporánea no hay nada. Siempre he tenido la esperanza de que salieran jóvenes, pero no hay nada. Lo triste es que hoy en día todo es demasiado académico. Picasso le retorció el cuello al academicismo... En sus retratos, como *Dora Maar* o *Marie-Thérèse Walter*, se ve el interior del ser.

F. M.: Y... ¿Balthus?

F. B.: Academicismo logrado. Mi preferido es el *Tasage de Commerce Saint-André-des-Arts*, con el enano...

F. M. : ¿Y qué piensa de los artistas que utilizan el vídeo, esos que llaman «videoartistas»?

F. B.: ¡Ah! Me gustan sobre todo las «videoesculturas» de una artista, belga, creo, Marie-Jo Lafontaine. En particular su trabajo a partir de García Lorca. Recreó el espacio de una plaza de toros con varios televisores. El espectador se encontraba

cercado por las imágenes. Me acuerdo también de *Victoria*; era interesante: dos mujeres que disputaban. Era extraordinaria, añadía un imposible... Y en White Chapel, en 1986, que se titulaba, creo, *Las lágrimas de acero*: piensas que estás mirando unas caras, pero son ellas las que te ven y te miran fijo.

F. M.: ¿Se puede aprender a ver, a ser sensible y receptivo?

Pone cara de preguntárselo a sí mismo.

F. B.: Es difícil explicar por qué Joyce es un gran escritor. *Ulises* es su mejor libro, allí ha torturado, triturado, despedazado el idioma... Inventó una técnica, un estilo, que va bastante lejos. Me gustan los que investigan, los que desmontan, los que deshuesan, los que inventan. De ahí mi gran interés por la obra de Picasso. Picasso me gusta muchísimo.

F. M. : ¿Qué le apasiona tanto de Picasso?

F. B.: Todo. Todo Picasso. Como hombre es fascinante. Y su abundante obra, tan imprevisible. Sus esculturas, sus dibujos. Si no llega a ser por él, creo que yo jamás hubiera tocado un pincel.

F. M. : Tiene usted también una verdadera pasión por el arte egipcio.

F. B. : Adoro el arte egipcio. La estatuaria egipcia es algo que nos está gritando de verdad.

Se pone de pie y coge de la chimenea un libro de fotos dedicado a Egipto. Lo abre al azar.

F. B.: La estatuaria egipcia es la más grande del mundo. ¡Mire, mire! Este escriba con los ojos perfilados en verde, por ejemplo: es de un realismo que te salta a los ojos como un estallido. Es lo que querían hacer los surrealistas pero no lo consiguieron. Sólo, tal vez, Picasso ha llegado a ello alguna vez.

Va pasando páginas y se detiene. Se acerca el libro a unos pocos centímetros de los ojos.

F. B.: Es una escultura de madera de sicomoro, la cabeza de un jefe de poblado. ¡Qué fuerza en la expresión! Conocerá también las de Rahotep y su esposa, del Museo del Cairo: son las obras más maravillosas que conozco.

Hojea el libro en silencio; luego continúa.

F. B.: Lo siento mucho, pero sólo la pintura me mueve a intentar hacer alguna cosa,

sólo la pintura me incita a expresarme. He probado con la escultura, hace ya tiempo: no salió nada. Nada. ¿Quiere un vaso de vino blanco? Tengo un Chardonnay en la nevera.

Vamos a la cocina-aseo. Coge una botella.

F. B.: ¡Ah! Es un Chablis.

F. M.: ¿Qué le impulsa a seguir adelante?

F. B.: Quiero trabajar hasta que me muera. Hacer las cosas mejor me excita. Hacerlas mucho mejor. Alguna cosa que me emocione...

F. M.: ¿De dónde extrae su energía?

F. B.: No lo sé. No tengo ninguna razón, ¿sabe? Soy optimista por naturaleza a pesar de no creer en nada. Soy una especie de nihilista optimista. ¡Ja, ja, ja!

Se ríe, da media vuelta con la botella de Chablis de Harrods en la mano y sirve las copas.

F. B. : Este vino es un poco dulce, ¿verdad? Es difícil encontrar buenos vinos en Inglaterra. Los hay, pero a precios desorbitados, sobre todo el blanco. Es muy caro, pero bueno... Muchas veces lamento no tener mi apartamento en París. Estaba en la calle de Birague, entre la plaza de los Vosgos y la calle Saint-Antoine. Tenía un cuarto grande en el segundo piso, la luz era buena. Mejor que aquí. Pinto siempre con luz del día. Y adoro la luz de París. La prefiero a la de Londres. Pero ¡allí prefería salir que trabajar! París es, para mi gusto, la ciudad más bella del mundo. Voy de vez en cuando, como he hecho siempre. Le dejé el estudio a Michael Peppiatt. En París me paseo, pero allí conozco muy poca gente. En el mismo inmueble de la calle de Birague, que era muy antiguo, vivía aquel pintor de origen yugoslavo, se llamaba...

Intenta recordar el nombre.

F. M.: ¿Velickovic?

F. B.: Eso es, Velickovic. Tenía un apartamento estupendo. Era encantador, pero sus trabajos no me gustan demasiado. Puede que se inspirase un poco en lo que hacía yo. Pero, por qué no «pillar» de los demás si así se va más lejos... Su mujer era un poco..., ¿cómo lo diría? Intrigante.

F. M.: Creo que Velickovic utilizó flechas, como usted. Ya sabe, como cuando señala una rodilla herida, por ejemplo. Por cierto, discúlpeme, pero nunca he comprendido para qué sirven esas flechas.

F. B. : Es verdad, ya no tienen razón de ser, no es el primero que me lo dice. Esas flechas son una manera de señalar, de subrayar, de insistir. Pero ahora me parecen más bien ridículas. Las encuentro inútiles, igual que usted. Tiene toda la razón. Si se añadiera una flecha al rostro de este escriba, por ejemplo, sería una idiotez. (*Me señala la reproducción de un busto en el libro de antigüedades egipcias*).

F. M. : Actualmente los pintores que le imitan son multitud.

F. B.: ¿Lo cree de verdad?

Silencio.

F. M. : ¿Pinta por la mañana temprano?

F. B.: Me encanta levantarme hacia las seis, no me cuesta nada, y en Londres la luz de primera hora de la mañana es la mejor.

F. M.: ¿Cómo se desarrolla una jornada de Francis Bacon? ¿Se pone a pintar sólo levantarse?

F. B.: ¡Oh, no! Me tomo mi tiempo, y bebo té, mucho té. Luego paso al cuarto contiguo, al taller. Cuando estoy seguro de algo tengo ganas de ir muy deprisa. Puede tomarme unos días, varios días, unas semanas. Algunos trípticos los pinté en cosa de diez días. Cuando la cosa marcha, es fantástico. Esas cosas nunca se saben. A menudo paro hacia la una y voy a comer al restaurante. Me encanta tomarme mi tiempo para almorzar.

F. M.: ¿Y después?

F. B.: Bueno, por las tardes paseo, me meto en un pub, luego en otro. Y así va pasando el tiempo hasta el anochecer. A veces voy a visitar a un amigo... Si no, paseo sin rumbo fijo. *Drift*, en inglés lo llamamos *drift*, un poco como un barco... (*Coge un diccionario que tiene siempre al alcance de la mano*). Este diccionario me lo dio Sonia Orwell.

F. M.: ¿Deambular?

F. B.: No, no, no es eso exactamente. Es lo mismo que *to fool around*. Aquí está, es 'dejarse llevar', 'ir a la deriva'. Un poco como he pasado la mayor parte de mi vida. Quizá sea el mejor medio de sobrevivir en nuestro mundo, y quizá, también, de escapar de la angustia. He pasado toda la vida así, a la deriva.

F. M.: También bebe usted un poco.

F. B. : Sí, me gusta beber. Vino. Comprendo muy bien lo que dice. He bebido toda clase de vinos en mi vida. Sí, bebo; en cada botella hay tanta sutileza. Bebo demasiado. Siempre se bebe demasiado... Y el alcohol no me ayuda nada con la pintura, ¡todo lo contrario!

F. M.: Tengo entendido que esa «deriva» la empezó ya desde la juventud. ¿Ha elegido llevar esa vida, digamos, «caótica»?

F. B.: Me gusta esa palabra, *caos*. Mi vida... Mi vida no es más que una serie de avatares. Como la de cualquier individuo, ¿no?

F. M. : Quizá un poco más que la de cualquiera.

F. B. : Cuando eres joven eres un poco estúpido.

F. M. : ¿Cómo fue su infancia?

F. B.: Sufría crisis de asma, ¿sabe? Eran desastrosas, con todo el polvo que había en las cuadras. Y no soportaba a mi madre, recuerdo la horrible cabeza de jabalí que ordenaba hacer a los cocineros. Sobre todo odiaba a mi padre.

Parece incómodo, se frota el cuello un rato.

F. B. : No sentía nada por mí, como si yo no existiese. Sólo lo vi llorar cuando murió mi hermano, que tenía catorce años. Pero nunca por mí.

F. M.: Era criador de caballos cerca de Dublín, ¿verdad?

F. B. : Entrenador y criador, pero sobre todo apostaba. Mi madre poseía una pequeña fortuna.

F. M.: De ahí que le guste a usted el juego...

F. B.: Puede ser. Me gusta mucho jugar a la ruleta. Me encanta el azar en todos los terrenos. Pero, de todas maneras, siempre se acaba perdiendo, ¿no?

Silencio; luego continúa.

F. B. : Detesto Irlanda. Nací allí, pero mis padres eran ingleses. Mi padre era protestante y me bautizaron como protestante; en realidad él no era protestante, ni yo tampoco. Me eximo de las religiones.

F. M.: De todos modos, ¿conserva algún recuerdo feliz de la infancia?

F. B. : Quería mucho a mi abuela, era maravillosa, se casó tres veces, daba unas fiestas F. B.losas, a las que acudió el Aga Khan. Me acuerdo de las habitaciones con paredes redondas de su casa, Farmleigh. Yo dormía en uno de esos cuartos redondeados.

F. M. : ¿Redondeados como las formas que pinta?

Se encoge de hombros con el brazo pegado al cuerpo.

F. B.: *Who knows?* [¿Quién sabe?].

F. M.: ¿Cuándo se independizó de sus padres?

F. B.: Es una historia bastante curiosa, escuche. Un día mi padre se enteró de mis preferencias sexuales, y luego, en otra ocasión, me descubrió probándome la ropa

interior de mi madre. Yo debía de tener quince o dieciséis años, no mucho más. Se quedó tan asqueado que me puso de patitas en la calle. Y confió mi educación a un amigo. Me daba tres libras al día.

F. M.: ¿Tenía usted conciencia de su homosexualidad?

F. B.: ¿Conciencia? ¡Ja, ja, ja! Me acostaba con los mozos de cuadra, adoraba la compañía de los palafreneros, eso es todo. Era homosexual de pies a cabeza, eso sí.

F. M.: ¿Cómo se vive la homosexualidad a los quince años?

F. B.: Como un hándicap, ¿sabe? No había nada que hacer...

F. M.: Entonces, ¿era difícil?

F. B. : Siempre amaba a personas mayores que yo. Desde esa perspectiva, era un proscrito, y sigo siéndolo. Creo que no soy natural. Eso no es la vida. ¿Sabe?, el amor es una enfermedad dolorosa, penosa, pero es una necesidad.

F. M. : «El amor [...] un crimen para el que no se puede prescindir de un cómplice», decía Baudelaire.

Risas.

F. M.: Se dice que le gustan los chicos malos.

Risas.

F. B.: Y los padres de familia. Pero, ¿sabe?, también he hecho el amor con una mujer, Isabel Rawsthorne, una mujer muy guapa que fue la modelo de André Derain y amiga de Georges Bataille.

F. B.: ¿Cuáles eran sus ambiciones de niño? ¿Qué quería hacer o ser?

F. B.: ¡Pues nada! Nada en absoluto. No quería hacer nada. Soñar, quizá. ¿Para qué iba a plantearme preguntas a esas edades?

F. M. : Entonces, ¿qué sucedió cuando su padre lo encomendó a ese «amigo»?

F. B.: Quería que me educase. Era un gran seductor de mujeres. Viajamos juntos por Europa. Nos hospedamos en hoteles de lujo y nos instalamos en Berlín. Debió de ser en 1926. En esos momentos era la ciudad más libre del mundo. Y en cuanto a la educación..., me vi metido en el ambiente de *El ángel azul*.

F. M.: ¿Y qué se hace en Berlín a los dieciséis años?

F. B.: El Berlín de aquella época era difícil, y creo que más adelante influyó en mi pintura sin que yo fuera consciente. Todas las noches recorríamos los mismos bares y cabarets. En la calle había pequeños espectáculos de teatro. Yo no me preguntaba nada. Era maravilloso, me lo pasaba muy bien. Aquello debió de

marcarme enormemente. Fueron meses y meses de decadencia. A mí me encantaba. Era muy excitante.

F. M. : Era en plena época del expresionismo alemán.

F. B.: Sí, pero eso a mí no me interesaba en absoluto, nunca he apreciado el expresionismo; es un estropicio, el estropicio de la pintura de la Europa Central. No tuve ningún encontronazo. ¿Quiere un poco más de vino?

Sirve a los dos sin más, brindamos.

F. M.: Lee usted mucho, al parecer.

F. B.: ¡Naturalmente! ¿Puede imaginar la vida sin literatura? ¿Sin los libros? Son una fuente F. B.losa, un pozo para la imaginación. Marcel Proust es un cirujano. Con *En busca del tiempo perdido* hizo verdadera disección.

F. M.: Entre sus contemporáneos, ¿tiene alguna preferencia?

Silencio antes de soltar:

F. B.: Me gustan mucho Louis Aragon y Marguerite Duras. Esta escribió en alguna parte: «Para crear, hay que meter la libertad en prisión».

F. M. : Es una frase... ¿De verdad la cree?

F. B.: Muchas veces sí. No sé, me parece que sí. Marguerite estuvo aquí, ¿sabe?, vino con Sonia Orwell, las dos amigas de Michel Leiris. Sonia tradujo *Días enteros en los árboles*. Se marcharon las dos a Polonia. Luego se pelearon. No tenían las mismas ideas políticas, creo. Sonia era vecina mía en Londres. Después vendió lo de aquí para alquilarse un piso en París, en la calle Assas, al que yo iba; también Marguerite me invitaba a su casa de la calle Saint-Benoît.

Bacon sirve un vaso de Chablis a cada uno y después prosigue con sus recuerdos.

F. M. : He leído en algún sitio que no le gusta la filosofía. La verdad es que me sorprende.

F. B.: ¿Quién ha dicho eso? ¡Dicen cada cosa de mí!

F. M.: ¿Por qué?

F. B. : Seguramente hablo demasiado.

Risas. Termina su vaso e inmediatamente coge la botella para volver a llenarlo.

F. B.: ¿Un poco de vino?

- F. M.: El otro día me dijo: «Existen el nacimiento y la muerte. Entre los dos, está la vida. Y punto, eso es todo...».
- F. B. : Sí, así es. Aún añadiría que entre los dos se hace lo que se puede. Pero, de todas formas, cuando me muera estaré encantado si me encuentro con algo, y da igual si ese algo es feo...
- F. M.: ¿Cómo definiría usted la pintura?

Responde sin el menor titubeo.

- F. B.: Pintar es la búsqueda de la verdad. Pinto sólo para mí. Sólo para mí. Van Gogh casi lo consiguió. En una de sus extraordinarias cartas a su hermano, escribió: «Lo que hago tal vez sea una mentira, pero eso evoca la realidad con más precisión». Se necesita la mentira para llegar a la realidad. La verdad cambia, ¿sabe? La verdad es la mentira. Basta con observar a los políticos, a los economistas... ¿Quién posee la verdad? Nadie posee la verdad de una vez para siempre. Y, además, no merece la pena hablar de la pintura porque, al final, no se dice nada en absoluto. Cuando se habla de pintura siempre me encuentro un poco perdido.
- F. M. : ¿Hablabas de ella con otros pintores?
- F. B. : En cierta ocasión, hablaba con Giacometti sobre Picasso. Me dijo: «Sí, pero ¿por qué todas esas variaciones?». Yo le contesté: «Sí, pero ¿por qué no?». Es su forma de trabajar. Nadie puede reprochárselo.
- F. M. : Es verdad que desde la primera *Crucifixión* también su trabajo es homogéneo, parece que cave siempre el mismo surco.
- F. B.: Sí, no puedo hacer otra cosa, prosigo mi trabajo, la misma obsesión, no puedo hacerlo de otro modo. Pienso que no se cambia nunca. Hasta Picasso, en el fondo, ha hecho siempre lo mismo, a pesar de todas sus épocas, excepto el cubismo. Seguimos nuestro camino. Eso es; eso es lo que me empuja a seguir adelante. Sabemos que eso no es posible. Sabemos que la vida no va a continuar, pero lo aceptamos, no tenemos otro remedio que aceptarlo. Y eso te ayuda, incluso, a vivir.

Risas. Apura el vaso de un trago.

- F. B.: ¿Un poco de vino?
- F. M.: Giacometti no hizo «variaciones», no obstante, ¿cómo podríamos no admirarlo?
- F. B. : Sí. Soy sobre todo un gran admirador de sus dibujos. Sus dibujos son más nerviosos. Cuando se habla de pintura, ¿qué podemos decir? ¿Qué se puede decir

de las grandes obras de Velázquez? ¿De los pasteles de Degas? ¿De Cézanne? ¿De las obras maestras de Van Gogh? -Él sí que tocó de cerca la verdad. Con todos los grandes artistas, siempre se trata de un extra. La pintura es una lengua en sí misma, es un idioma aparte. Nadie es capaz de hablar de ella. ¿Y para qué hablar de ella? Mirémosla.

Silencio.

F. B.: Siento una gran admiración por los pasteles de Degas, sus desnudos femeninos, esa mujer de espaldas en la que se perciben los huesos, como una arista bajo la piel.

Llamo su atención sobre un librito dedicado a Giacometti que está apoyado en un estante del dormitorio-despacho donde nos encontramos. Bacon se levanta, da unos pasos, lo hojear y vuelve a sentarse cerca del escritorio. Examina la foto del pintor que hay en la cubierta.

F. B. : Giacometti era un hombre maravilloso. Lo conocí con Michel Leiris. Se me ha olvidado la fecha de su exposición en la Tate Gallery. También era amigo de Georges Bataille y de Isabel Rawsthorne...

F. M.: De quien usted pintó un retrato...

F. B. : Sí. Conocí a Giacometti al final de su vida; me gustaba su rostro bondadoso. Tenía un aire triste, pero él no lo era. Era un hombre de una inteligencia extraordinaria. Hablábamos de todo. De todo, aunque realmente de pintura, no. Tenía esa cualidad que consiste en comprender todos los aspectos de un tema al mismo tiempo, como si diese vueltas alrededor. Después de la guerra yo tenía un amigo que había sacado fotografías de Giacometti en su taller cuando estaba haciendo su *Perro*...

F. M.: Ese *Perro* del que decía: «Soy yo. Un día me vi en la calle, como si fuera el perro».

F. B.: Sí, ese aire de tristeza... Pero no estaba tan solo. ¡Ah! Su taller era una auténtica naturaleza muerta.

F. M. : Este taller suyo es un poco así, se parece al de Giacometti.

F. B.: ¡No es tan bonito! (*Risas*).

F. M.: No puede usted prescindir de la pintura, de la poesía. ¿Y de la música?

F. B. : La música no la entiendo lo suficiente. Oigo la radio, sí, todo lo que ponen, de lo más variado, Pierre Boulez... Pero por la música no siento el amor que siento por la pintura o por la poesía.

Sentados a una mesa del restaurante Bibendum de Londres con una botella de Château Léoville Las Cases de 1961 delante.

FRANCIS BACON: La vida es chocante. Todo lo que se dice también...

FRANCK MAUBERT: Quizá no todo...

F. B.: Pero casi. *(Da vueltas al vino dentro de la copa, admirando el color)*. Este vino..., mire qué tonos de rojo... Rembrandt...

F. M. : ¿Qué proyectos tiene?

F. B.: Siempre espero hacerlo mejor. Persigo la pintura porque sé que no es posible alcanzarla. Quiero trabajar hasta que me muera. Eso me excita. Los americanos dicen *drop dead*, es un insulto: 'cáete muerto'. ¿Se puede soñar algo mejor?

Alza su copa de Burdeos y lanza uno de sus «Cheerio!» al público en general.

Precisión sobre el título: tras consultar varias traducciones de la Orestíada de Esquilo, no he podido encontrar la frase que citaba Bacon: «El olor a sangre humana no se me quita de los ojos», frase que da título a este libro. Me la dijo en varias ocasiones, en francés, haciéndola suya. Algunas veces me pregunto si no será una traducción del propio Bacon, más fuerte que la formulación que puede encontrarse aquí o allá (particularmente en Leconte de Lisle) para este verso: «El olor a sangre humana me halaga» (Las Euménides, escena V).

BACON & BACON

DE UN INFORME CLÍNICO AL OTRO

Si no fuera pintor, Francis Bacon hubiera sido filósofo. No para discurrir mejor sobre su trabajo, pues el artista siempre ha asegurado con firmeza: «Mis pinturas no han de leerse más allá de lo que se ve», sino por el giro de su espíritu y lo pertinente de sus interrogaciones y cuestionamientos. También por su consumado arte de la conversación, como atestiguan el interés que le dedica y el placer que obtiene. Como sus conocimientos de literatura y de poesía, que sabía compartir haciéndolos familiares.

Curiosamente, hay un filósofo del siglo XVII —al que no leyó— cuyos escritos tienen cierto parentesco con el discurso del pintor, como si le respondieran haciéndole eco. Se trata de resonancias y de filiaciones. Filiación singular, puesto que ese filósofo no es otro que el padre del empirismo, que es además homónimo exacto suyo: Francis Bacon (1561-1626), barón de Verulam, vizconde de Saint Albans. Añadamos, para acentuar la confusión en que se produce esta «curiosidad» y la distancia en el tiempo entre los dos, que el pintor decía, sin presumir de ello, que era descendiente colateral suyo. Lo que nos confirma Michel Leiris, aunque sin aportar ninguna luz sobre sus fuentes: «Francis Bacon, el glorioso filósofo isabelino al que los meandros de la genealogía emparentan con su homónimo actual». Así que, ¿verdadero? ¿Falso? En el fondo, qué importancia tiene puesto que los dos acaban por encontrarse quieran o no. Por desgracia yo no había leído todavía esas páginas de Leiris^[2] y no pude comentárselas al pintor; tampoco me había detenido a reflexionar sobre su notable antepasado.

El filósofo, que al final de sus días escribió *De historia vitae et mortis*, es también autor de un texto inacabado, que permaneció inédito hasta el siglo xx y se publicó por primera vez en 1984:^[3] el fortuito descubrimiento de un legajo de unas cincuenta páginas vino a aclarar y establecer una correspondencia entre el trabajo del pintor y el del autor que fue su ancestro.

Se trata de un manuscrito hallado en Chatsworth House, en Inglaterra: *De viis mortis et de senectute retardando-, atque instaurandis viribus* (Sobre los medios de morir, de retrasar la vejez y de restaurar las fuerzas vitales). Es un texto corto que apareció en francés con un título más tentador: *Sur le prolongement de la vie et les moyens de mourir*^[4] (Sobre la prolongación de la vida y los medios de morir). *A priori*, visto el ambicioso título, esperamos que surja de la pluma de Bacon una promesa de inmortalidad. Pero no ocurre nada parecido. O al menos no del todo, puesto que el «pionero del pensamiento científico moderno» se consagra en este breve librito, bastante confuso y compuesto de notas breves, a observar y describir,

con diligencia científica, la disolución que con el tiempo se produce en los cuerpos inanimados y consistentes, para de ahí extraer enseñanzas sobre la edad y el devenir de los cuerpos orgánicos. Siguen luego explicaciones sobre los movimientos de descomposición de la materia: frutas espolvoreadas de harina, maderajes recubiertos de vinagre, vino y cerveza sellados herméticamente en botellas con objeto de evitar cualquier alteración. El filósofo, que por cierto fue el primero en hablar de eutanasia (en el sentido literal de «buena muerte»), explora los confines biológicos de la muerte en diversos cuerpos, vegetales, animales y humanos, y de ahí extrae constataciones y aforismos.

Platón, seguido por otros pensadores, ¿no decía que «filosofar es aprender a morir»?

Lo que en ese texto exhumado en 1978 resulta pasmoso son las descripciones y los análisis de los cuerpos, de los que los cuadros del Francis Bacon del «siglo xx» parecen ser ilustraciones y prolongaciones. Más allá de la ironía de la homonimia, parece que el Bacon actual se hubiese entretenido interpretando en imágenes los mortíferos vagabundajes del filósofo. Pero el pintor no pudo conocer ese texto y seguramente ignoraba todo lo referente a las preocupaciones científicas y las ideas biológicas del filósofo. Entramos aquí en lo irracional y en el razonamiento frívolo, pero por qué no... ¿Por qué no ligar las teorías de la materia de uno con los cuadros de la carne del otro? Aunque Bacon no llega a examinar la descomposición de los cuerpos vivos. Fantasía arriesgada, pero divertida. Leamos pues a Bacon el Viejo y contemplemos a Bacon el Joven. O a la inversa. Leámoslos con distanciamiento, sentido poético y una (pequeña) dosis de humor.

En una página al azar, leo: «Bernardino Telesio buscó la causa de la muerte [...] en la superfluidez {*excessus*)... Así, ya que la sangre es la verdadera savia y la irrigación de los cuerpos, y ya que la naturaleza de la sangre depende del hígado, estimó que era evidente que el cuerpo se destruye por esa resecación del hígado». Un *Tríptico* de 1981, inspirado en la *Orestíada* de Esquilo, parece la respuesta a esas líneas. Exactamente igual que este otro extracto: «Vemos que los cuerpos sólidos que no son alimentados y que sufren los estragos del tiempo y sus vicisitudes sin verse sorprendidos por la putrefacción están primero tiernos, luego duros y a continuación secos, e inmediatamente después porosos, agrietados, arrugados, podridos, oxidados y, en última instancia, pútridos como si hubieran sido reducidos a cenizas por una combustión aún más sutil que aquella de la que es capaz el fuego, y, finalmente, pasan y, por decirlo así, se van por el aire. Y todo este proceso no es otra cosa que una triple acción, es decir, la atenuación e, inmediatamente después, la fuga de la parte atenuada que quedaba».

Otra visión totalmente baconiana: «Los cuerpos van haciéndose cada vez más huecos y resonantes, o al poco, en algunas ocasiones, a consecuencia del cambio mismo de la superficie de un cuerpo, de lo liso a lo áspero y lo abultado, donde, se observa no tanto la fuga como la emigración [...]. Ya que en esos cuerpos que no son

apenas porosos, pero que son ligeros, y por ende más compactos, el espíritu no halla pasos ni medios por los cuales levantar secretamente el vuelo, sino que ha de empujar claramente delante de él las partes espesas que ha extendido y modelado, y las rechaza con violencia hacia la superficie del cuerpo, tal como eso se produce en toda podredumbre y también en la herrumbre de los metales».

Muchas de las obras del pintor—*Tríptico*, de agosto de 1972, y *Desnudo femenino de pie ante el marco de la puerta*, de 1972, por ejemplo—exhiben cuerpos que se prolongan en manchas. El pintor insiste, y el filósofo también: «En los cuerpos de profundidad o espesor, el movimiento de contracción que llega hasta la superficie del cuerpo queda retenido por su contacto con la materia situada bajo la superficie, salvo en el caso de que ésta sea tan blanda que no impida el funcionamiento [...] . No obstante, si los cuerpos no son sólo de escaso espesor sino también estrechos, no solamente se fruncen sino que se vuelven sobre sí mismos a consecuencia del estrechamiento y se retuercen en volutas, como la membrana desecada por el fuego y la quema del papel, en las cuales se pueden fácilmente observar no sólo el fruncimiento sino también el retorcimiento y enroscamiento de una cosa sobre sí misma. Y tal es el verdadero proceso por el que los cuerpos inanimados y consistentes van hacia la disolución».

Con Bacon I, al igual que con Bacon II, nos situamos en una misma agonía crepuscular: «La putrefacción anticipa y se adelanta a la disolución natural, la cual es una misma cosa en los cuerpos inanimados que la muerte causada por la enfermedad en los cuerpos animados, que no aguarda al paso del tiempo, sino que lo intercepta». Ya se habrá comprendido: la familia Bacon cultiva las mismas tierras, trabaja en los mismos campos operatorios, practica las mismas ejecuciones mortales. Más adelante, hay unas pocas líneas que podrían ponerse al pie de los cuadros: «Los cuerpos están colocados de manera que sean agitados; [...] en un lugar cerrado [...] los cuerpos se exponen desnudos [...] en el mismo estado y en el mismo movimiento». Tabla experimental. Exactamente igual que en una pintura de Bacon. Cuando el artista encierra en cajas de cristal al papa Inocencio X o unos cuerpos que fornican, o incluso a sus amigos, no podemos evitar el recuerdo de esas jaulas de zoológico adonde acuden los hombres para observar a los animales. El pintor nos ofrece, para que lo observemos, al hombre, «ese gran simio infeliz», prisionero de su condición. Y sus obras nos fuerzan a aceptar lo peor.

Los Bacon, amantes del azar, grandes experimentadores, contemplan la posibilidad de que haya accidentes; están al acecho de lo raro y de lo nuevo. A su manera, el pintor interpreta la descripción de un proceso. Su experiencia consiste en pintar sin método, en entregarse a su trabajo sin ataduras, buscar lo aleatorio, dar rienda suelta a la espontaneidad. El artista no vacila en violentar su lienzo, en agredirlo; no teme degradarlo, incluso destruirlo, si el resultado no le sirve.

«La acción del espíritu es de tal suerte que si las partes más espesas de la cosa se han relajado o se han vuelto blandas o flexibles, como en los líquidos, el espíritu no

sólo se atenúa y reblandece sino que también, a veces, repara o divide o, muy al contrario, une las cosas y las mezcla». Y el pintor responde: «Me esfuerzo por distorsionar la cosa mucho más allá de su apariencia normal; pero al tiempo que la distorsiono quiero obligarla a dar testimonio de la apariencia que es realmente suya».

Carcasa de carne y ave de rapiña, de 1980, con su pieza de carnicería sacrificada, y la *Crucifixión*, tríptico de 1965, con sus fragmentos de carne despedazada y sus defecaciones, como tantas otras obras, afectan directamente al sistema nervioso. Busto informe sin cabeza, horror de un grito humano, vísceras, cuello prolongado por una boca desdentada... El cuadro se ceba en el espectador, no quiere ahorrarle crudeza alguna y le impone esa violencia como una necesidad. La excitación convulsiva de la carne es extrema. La segunda versión de un tríptico de 1944, realizada en 1988, ataca directamente los nervios. Sus criaturas innombrables traicionan, sobre un fondo de hemoglobina, una capacidad de odio sin contención.

«Las partes exangües en particular—como los nervios, las membranas, las túnicas, las aguas y otras partes semejantes—difícilmente pueden recuperarse una vez que han perdido su flexibilidad, su blandura y su sustancia, y se sumen en la atrofia». Más adelante, este otro pasaje de *Sobre la prolongación de la vida y los medios de morir*: «Una vez que el espíritu ha emigrado o que ha sido sofocado, las partes individuales regresan a su estado fluido o caótico. Esto se ve en la sangre que, cuando se ha exhalado el espíritu, se disuelve en agua, en posos y en espuma. La misma cosa se produce en la orina». En Bacon, el pintor, se encuentran rastros de fluidos corporales—sangre, esperma, excrementos...—, y esas marcas parecen ser las de un tejido en contacto con el cuerpo. «La naturaleza dulce y pacífica de ese movimiento o de esa agitación se manifiesta en los seres vivos con bastante nitidez en la supuración de los abscesos. Ya que cuando la supuración empieza a producirse, los dolores y los picores que son excitados antes de la lucha del espíritu ahí mezclado, unos dolores que, por simpatía, torturan el espíritu del animal mismo, se calman y se debilitan, y sólo subsisten un suave y ligero dolor y un calor».

Para Bacon el Joven, lo mismo que para Bacon el Viejo, hay un juego de doble sentido, un vocabulario obsesivo. Leamos al filósofo: «En cuanto a los deseos y los apetitos de las partes más espesas y a las acciones fundamentales de su naturaleza, cinco grandes diferencias son dignas de ser señaladas: el reposo, la atracción hacia lo semejante, la huida del vacío, la huida ante un cuerpo contrario y la evitación de la tortura. Cada ser tangible y espeso está marcado pues por una torpeza innata». *Los luchadores*—cuadro realizado en 1980—, nacidos en la imaginación del pintor y extraídos de los grabados de Muybridge, ignoraban que tenían otro padrino, más antiguo y filósofo.

¿Quién habría osado, antes de Bacon II, exponer la flagrante y cruda realidad de las anatomías enloquecidas, retorcer los cuerpos hasta la repugnancia, entre una violencia muda? Cuatro siglos antes Bacon I escribía en su «Aforismo 6»: «El espíritu que ha escapado deseca el cuerpo; el espíritu retenido lo licúa; pero ni el que

ha escapado ni el que permanece retenido lo vivifican ni producen miembros [...]. Sale de allí y la masa de la cosa se contrae, se espesa y se endurece». Cuando el pintor interviene sobre un rostro es a la vez el cirujano y el psiquiatra de aquel a quien representa. Lleva a cabo el trabajo de uno y otro de un modo que ni uno ni otro podrá practicarlo nunca. El arte permite esta transgresión; el arte alcanza lo inaccesible. De una manera distinta que su «antepasado», también él experimenta la progresión de los cuerpos.

«Todas las cosas que conciernen a los cuerpos inanimados, a saber: la atenuación, la huida, la contracción, la unión de los semejantes y el resto, son también consideradas como si estuvieran presentes en la carne, la sangre, las membranas, los huesos y la masa entera del cuerpo vivo mientras vive (y esas partes tienen un espíritu mezclado y extendido por todos lados, tal como el que nosotros hemos atribuido a las cosas inanimadas). [...] De hecho, después de la muerte toda esta naturaleza continúa y persiste en el cadáver». Pido excusas por haber citado aquí con tanta extensión al filósofo, pero sus palabras me parecen más pertinentes que cualquier otro comentario que se haga de la obra pictórica de Bacon.

En las imágenes del pintor, unas manchas representan vómitos, excrementos, que resultan de los espasmos que se escapan del cuerpo humano. Y esas manchas no sólo se escapan, se dejan ir, se desbordan, sino que forman parte del cuerpo del hombre, son sus pujos, su prolongación en cierta forma. Nacen de un movimiento interno y lo deforman, lo conforman, provisionalmente, de otra manera. De un modo distinto. El cuerpo ya no es cuerpo. Se convierte en otro sin dejar de permanecer inmóvil. El cuerpo se licúa, inseparable de lo que de él fluye hasta una estasis. El líquido orgánico deja entonces de progresar; detenido el flujo, se paraliza. En la inmovilidad, ya no sabemos si el cuerpo se animaliza, se mineraliza, se abotarga, con sus excrecencias, sus «gemas». La cara «estropeada» da la impresión de un sufrimiento interior, como una reacción de los nervios, de los músculos, tras una serie de contracciones. Las formas del hombre se deforman, viven en sordina, por otra parte reposan. En esas extensiones, en esa inmovilidad aparente, da la impresión de constituirse otra vida. «Sin embargo la naturaleza de los seres animados tiene alguna cosa en común con la de los seres inanimados y alguna otra que le pertenece como propia. [...] Todas las cosas vivas aguantan y sufren pues esa clase de tormento concebido por Mezentius:^[5] a saber, que lo vivo parece con el abrazo de la muerte [...]», replica el ancestro.

Tanto el filósofo como el pintor experimentan, parten ambos de lo conocido y se dejan guiar hacia lo desconocido y, esperando encontrar algo, hacen probaturas hasta que llega el accidente. Ese «accidente» es al mismo tiempo el «derrapaje» de la materia y el del hombre, su principal sujeto. Tanto para una como para otro, se pasa de lo visible a lo invisible. Buscan sin obtener respuestas. Nunca están satisfechos, juegan con lo imposible. Las pinturas de uno, al igual que las prácticas con pretensiones teóricas del otro, se aventuran por territorios inexplorados y se quedan

con apenas unos trocitos de respuestas a sus interrogantes. Los dos Bacon titubean, andan a tientas, se rehacen, siempre insatisfechos, hasta el final, conducidos por su obsesión.

Los cuerpos resbalan, se anudan, se arrugan hasta formar una materia distinta que ya no es del todo un cuerpo. Fragmentos, muñones, miembros atrofiados se fijan, atrapados en un movimiento, en un efecto de torsión. (*Según Muybridge. Estudios del cuerpo humano en movimiento. Mujer vaciando un cuenco de agua y niño-paralítico andando a gatas*, 1965). Incluso sorprendidos en plena detención, esos elementos de cuerpos vivos aún respiran, como si una circulación invisible moviera los órganos. Los vemos aquí, como equilibristas desplazándose sobre un alambre; allá, como acróbatas, esbozando una gimnasia secreta (*Estudio del cuerpo humano*, 1970, tríptico). Ya no se reconoce el modelo, la figura es humana, simplemente humana, hecha de carne y de sangre. Interviene Bacon, el cirujano, el carnicero. El que repiensa la anatomía, el que trabaja la carne, el que cuenta toda su plasticidad en su masa, con la medida de un espacio sideral. Esos hombres-carne misteriosos ejecutan sus piruetas de la desesperación en el vacío y evolucionan, atraídos por no se sabe qué imán, en un cielo sin horizonte. ¿Dónde estamos? ¿En qué reino? ¿En qué universo? ¿Dónde debe mantenerse el cuerpo? Se propaga por esos cuadros un onirismo de crueldad (*Tres estudios para el cuerpo humano*, 1967, por ejemplo), un enigma de drama, un «olor a muerte». El pintor exhibe sus criaturas en toda su brutalidad implacable. Representa su teatro de tragedia sin *pathos* del mismo modo que el filósofo experimenta sin una pizca de sentimiento.

Y hasta la muerte del filósofo, que podría ser una imagen escenografiada por el pintor: «Me ocupaba con ardor de uno o dos experimentos sobre el endurecimiento y la conservación de los cuerpos, y todo iba saliendo a mi satisfacción cuando, mientras recorría el camino que hay entre Londres y Highgate, me invadió un vómito tan grande que no sé si debo atribuirlo a la piedra, a una indigestión, al frío o a los tres juntos».

F. M.

REFERENCIAS BIOGRÁFICAS

1909-1923

El 28 de octubre de 1909 nace Francis Bacon, de padres ingleses, en una clínica de Dublín. Es el segundo de cinco hermanos. Su padre, Anthony Edward Mortimer Bacon, capitán retirado, reivindica lazos de parentesco—por línea indirecta—con el filósofo isabelino Francis Bacon (1561-1626). Él y su joven esposa Christine Winifred (nacida Firth) viven en una gran casa en Irlanda. El padre se dedica a criar y entrenar caballos de carreras. Tras la declaración de guerra de agosto de 1914, los Bacon se instalan en Londres, donde el capitán, adscrito al Ministerio de la Guerra, se ocupa de archivos de la Territorial. Vivirán entre Irlanda e Inglaterra mucho tiempo, sin tener domicilio fijo.

1924-1928

Debido a sus crisis de asma desde la más tierna infancia, el joven Francis no puede seguir la escolarización tradicional. Interno en Dean Close, en Cheltenham, vive sus primeras amistades amorosas. Sus compañeros le llaman «cobardica». Después encomiendan su educación y cuidado a un preceptor. A los dieciséis años, tras un conflicto con su padre, lo envían a Londres, donde hará algunos «trabajillos» —pasante de procurador, empleado de oficina—, cuyos magros estipendios son complementados con subsidios de su madre. El padre confía su educación a un pariente, un «tío» que se lo lleva a Berlín. La «curación» esperada obtiene el efecto inverso: durante dos meses descubrirá todos los placeres de la capital alemana.

En la primavera de 1927 se hospeda en Chantilly, Francia, donde descubre *La matanza de los inocentes* de Nicolas Poussin. La patrona de la casa le enseña francés y le muestra las galerías parisinas, donde, en particular, descubre a Picasso. Tremendamente impresionado, empieza a dibujar y a pintar acuarelas.

1929-1939

Vuelta a Londres, donde diseña mobiliario y alfombras que expone con el artista australiano Roy de Maistre en su taller de Queensbury Mews. Recibe los primeros encargos de coleccionistas, entre ellos los de Douglas Cooper y el escritor Patrick White. Traba amistad con Eric Hall, director de unos grandes almacenes que se convertirá en su pareja durante unos quince años. Hacia 1931 se instala en Fulham Road y abandona la decoración para consagrarse a la pintura. De su actividad como decorador encontraremos en sus cuadros elementos como los tubos de acero. Se instala en casa de su antigua nodriza Jessie Lightfoot, y vivirá allí hasta 1936, fecha en la que presenta una obra a la Exposición Internacional del Surrealismo, que será

rechazada. Motivo: «No es lo bastante surrealista».

En 1933 realiza su primera *Crucifixión*, que reproducirá sir Herbert Read en *Art Now*. Tras el escaso éxito de su primera exposición, en febrero de 1934 en la Transition Gallery (Sunderland House) —en un sótano de Mayfair que pertenecía a Arundell Clarke, un amigo decorador—, pinta menos y se da al juego. En 1937 participa en una exposición colectiva organizada por su amigo Eric Hall—*Young British Painters*—en Agnew's (Londres), en la que, entre otras, se exponen obras de Graham Sutherland. Bacon ha perdido la esperanza de seguir pintando, destruye gran parte de su obra y casi no pinta nada más hasta 1944. Sólo hay registro de una decena escasa de obras recuperadas de ese período (1929-1944). Se traslada al campo, a Peterfield (Hampshire), y después regresa a Londres, a Cromwell Place, en Kensington, donde ocupa el antiguo taller del pintor prerrafaelita John Everett Millais.

1939-1948

En 1941 muere su padre. A causa del asma lo declaran inútil para el servicio militar y lo adscriben a la ARP [Air Raid Précautions], organismo de defensa pasiva, donde forma parte de un equipo encargado de hacer respetar el *black-out* [apagón] y de socorrer a las víctimas de los bombardeos. Vive con su vieja tata y con Eric Hall, que ha abandonado esposa e hijo, formando así un trío curioso. En 1944 pinta una obra mayor: el tríptico *Tres estudios de figuras junto a una crucifixión*, que en 1945 será expuesto en la Lefèvre Gallery y provocará una gran indignación. Eric Hall compra la obra y la dona a la Tate Gallery, qué terminará aceptándola en 1953. Las formas misteriosas de esa tela, consideradas monstruos estafalarios, permanecerán incomprendidas durante ese período. En 1945-1946 Bacon expone *Figura en un paisaje* y *Estudio para una figura* en la Lefèvre and Redfern Gallery, donde figuran, entre otros, Henry Moore y Graham Sutherland, con el que Bacon entabla amistad. Será precisamente ese pintor, Sutherland, quien presente a Erica Brausen a Bacon. Brausen compra *Tintura*, un cuadro de 1946 que venderá luego al Museum of Modern Art de Nueva York, lo que permitirá a Bacon pasar numerosas temporadas, entre 1946 y 1950, en Montecarlo, más interesado por las mesas de juego que por la luz del mediodía francés, que considera demasiado brutal.

1949-1954

En 1949 inicia sus series de *Cabezas*, que expone en Londres en la Hannover Gallery de Erica Brausen, quien se convertirá en su marchante durante diez años. La *Cabeza IV* será, de hecho, el primero de los retratos de sus variaciones sobre los

papas, según Velázquez (*Inocencio X*), que a lo largo de una veintena de años acabarán sumando más o menos cuarenta y cinco obras. La exposición recibe comentarios diversos, desde grandes alabanzas a las críticas más acerbadas. Empieza a utilizar los estudios fotográficos de Eadweard Muybridge como fuente de imágenes para sus telas de personajes o de animales.

En 1950 Francis Bacon imparte clases en el Royal College of Art en sustitución de su amigo el pintor John Minton. Va a visitar a su madre a Sudáfrica y pasa por El Cairo, donde admira la escultura egipcia. Al regresar de África pinta temas inspirados directamente en los viajes: la serie de las *Esfinges* y el *Elefante que cruza el río*, de 1952. Tras la muerte de su querida tata en 1951, deja el taller de Cromwell Place y cambia de vivienda constantemente sin llegar a establecerse en ningún sitio. A partir de una foto de Kafka, pinta su primer retrato de Lucien Freud. Y, a su vez, éste ejecuta un famoso retrato de Bacon. Su amigo el fotógrafo John Deakin dirá de ese período: «Bacon es un ser aparte formidablemente tierno y generoso por naturaleza, que sin embargo tiene una curiosa tendencia a la crueldad, sobre todo con sus amigos». Bacon se lanza a una relación complicada con Peter Lacy, un antiguo piloto de caza que se convierte en tema recurrente de sus cuadros. En 1953 comparte un apartamento con David Sylvester, que más tarde será autor de unas entrevistas memorables con Bacon. Ese mismo año pinta una obra mayor, *Los luchadores* (partiendo de un cliché de Muybridge). Erica Brausen, su marchante, encuentra la obra muy provocadora, hasta el punto de colgarla al fondo de su galería. En 1953 celebra su primera exposición individual en el extranjero, con la firma Durlacher Brothers de Nueva York. En 1954 realiza la serie *Hombres de azul*, con Ben Nicholson y Lucien Freud, y representa el pabellón británico en la Bienal de Venecia.

1955-1958

Una primera retrospectiva reunió trece cuadros en el Institute of Contemporary Arts de Londres. La pareja de coleccionistas formada por Lisa y Robert Sainsbury le encarga unos retratos y entabla amistad con el pintor. Se convierten en fieles defensores de su obra. Bacon participa en una exposición colectiva en el MoMA. Pinta una serie de cuadros a partir de la mascarilla mortuoria del poeta William Blake.

También en 1955 decide exponer sus cuadros protegidos por un cristal y con gruesos marcos dorados. Es la época en la que se inician sus frecuentes viajes a Tánger, donde se instalará durante seis años con su amigo Peter Lacy y conocerá a toda la pequeña sociedad artística (como los escritores Paul Bowles, Allen Ginsberg, William Burroughs, Noël Coward, Ian Fleming...). Realiza *El pintor en el camino de Tarascón*, del que dirá que en él se identificó con Van Gogh. Presenta la serie *Van Gogh* en la Hannover Gallery. Pinta su primer autorretrato. En 1957 celebra una

primera exposición parisina en la galería Rive Droite; más tarde expondrá en Turin, Milán y Roma. En 1958 decide de pronto abandonar la Hannover Gallery de su amiga Erica Brausen al no poder resistir la propuesta de contrato que le hace la galería Marlborough Fine Art de Londres, que seguirá siendo su representante hasta el final de su vida.

1959-1968

En 1959 muere Eric Hall, su primer «protector». Bacon participa en diversas manifestaciones internacionales, en Sao Paulo, en Chicago, en Kassel... Entre septiembre de 1959 y enero de 1960 se instala en Saint-Ives, un pueblo de pescadores y artistas de Cornualles. En 1960 celebra su primera exposición en la Marlborough Fine Art de Londres: treinta y tres telas recientes que logran una buena acogida entre la crítica y los coleccionistas. En 1961 se instala en South Kensington, en una antigua cuadra con vivienda para el cochero, el número 7 de Reece Mews. Allí vivirá principalmente y tendrá el taller hasta su muerte. En 1962 se celebra una retrospectiva en la Tate Gallery de Londres, que después se presentará—en diversos formatos—en Mannheim, Turín, Zúrich y Ámsterdam (1963). Su amigo Peter Lacy muere en Tánger. En su memoria pintará *Paisaje de Malabata*. En octubre de 1962 David Sylvester graba una primera serie de entrevistas en las que Bacon se expresa con una gran soltura y muestra su conocimiento de la pintura. Su amigo John Deakin, el fotógrafo, saca retratos a los miembros del entorno del pintor: Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, George Dyer..., fotos que servirán de base al pintor para ejecutar sus retratos. George Dyer, un joven pobre de la zona del East End, se convierte en su amante. Retrospectiva en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y después en el Art Institute de Chicago.

1964-1969

Bacon realiza el gran tríptico (que se puede ver actualmente en el Centre Georges Pompidou de París), *Tres figuras en una habitación*, así como un primer retrato de Isabel Rawsthorne, que le presentará a Alberto Giacometti. Se publica un catálogo razonado en el que aparecen 221 obras terminadas. Pinta la famosa *Crucifixión* (actualmente en la Pinacothek de Munich) y conoce al escritor Michel Leiris, amigo de Picasso y de Giacometti, que escribirá textos esenciales sobre su obra. En 1966 exposición en la galería Maeght, en la calle de Teherán de París. El pintor dirá: «Si los franceses aprecian mi trabajo, no tendré la impresión de haber fracasado en todo». Exposiciones en la Marlborough Gallery de Londres (1967) y en la Marlborough de Nueva York (1968), aclamada por la prensa.

1970-1974

Adquiere una casa en Limehouse, Londres, sobre el Támesis, donde sólo recibe visitas porque la luz del río no le va bien para trabajar. En abril de 1971 muere su madre en Sudáfrica. Ese mismo año, una amplia retrospectiva en el Grand Palais de París reúne un centenar de obras suyas. El texto del catálogo lleva la firma de Michel Leiris. Unas horas antes de la inauguración, su amigo George Dyer se suicida en la habitación del hotel. Como homenaje al amigo pintará el tríptico *En recuerdo de George Dyer*, que señala el inicio de una serie. La retrospectiva parisina supone un gran triunfo, antes de su traslado a Düsseldorf. Otro amigo, John Deakin, fallece a consecuencia de un cáncer. Bacon se concentra en el trabajo y, al haber perdido un buen número de personas cercanas, realiza una serie de autorretratos. Adquiere una casa en Wivenhoe, en Essex.

1975-1979

Una exposición de obras recientes (1968-1974) en el Museum of Modern Art de Nueva York eleva a Francis Bacon a la cima de los grandes artistas de su siglo. Durante algunos años vive y trabaja en París, en un piso cerca de la plaza de los Vosgos. Una exposición en la galería Claude Bernard en 1977 corona ese paréntesis parisino. Vienen luego múltiples exposiciones en todo el mundo: México, Caracas, Madrid, Barcelona... Conoce a Balthus, director de la Villa Médicis de Roma.

1980-1986

Bacon expone en la galería Marlborough de Nueva York varios autorretratos, la serie de cabezas de John Edwards y el tríptico inspirado en la *Orestíada* de Esquilo. Fallece su hermana pequeña, Winnie. Aparece la investigación filosófica de Gilíes Deleuze *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Exposiciones en Japón. Segunda retrospectiva en la Tate Gallery de Londres: izo cuadros, de 1945 a 1984. El elogioso catálogo lo califica el «más grande de los pintores vivos». Esta amplia exposición irá luego a Stuttgart y Berlín.

1987-1992

Bacon realiza un gran tríptico en homenaje a un torero, Ignacio Sánchez Mejías, a partir de la poesía de Federico García Lorca. Serie de exposiciones en la Marlborough Gallery de Nueva York, en Basilea, en la galería Beyeler... En Moscú

se muestran una veintena de obras en la galería Tretyakov, y se convierte así en el primer pintor occidental que expone en la Unión Soviética. Retrospectiva en el Hirshhorn Museum de Washington que va luego a Los Ángeles y a continuación al MoMA de Nueva York.

No cesarán los homenajes y retrospectivas por todo el mundo tras su muerte por un ataque cardíaco el 22 de abril de 1992 en Madrid, donde había ido a visitar a su joven amante español.

Agradecimientos

El editor y el autor quieren agradecer a Christophe Dejean y a los herederos de Francis Bacon (Estate of Francis Bacon) la atención dedicada a este proyecto y su amabilidad al autorizar su publicación.



Franck Maubert es escritor y autor de varios libros consagrados a la pintura, entre los que se encuentran *Le Paris de Lautrec*; *Maeght, la passion de l'art vivant*. Ha escrito asimismo tres novelas, *Est-ce bien la nuit?*, *Près d'elles* y *Le père de mon père*.

Notas

[1] William Butler Yeats, «El segundo advenimiento», en *Poesía reunida*, trad. de Antonio Rivero, Valencia, Pre-Textos, 2010. <<

[2] Michel Leiris publica en 1974 *Francis Bacon ou la vérité criante*, en 1987 *Francis Bacon* y, poco antes de su muerte, en 1989, *Bacon lehors-la-loi*. <<

[3] Graham Rees y Christopher Upton, *Francis Bacon's Natural Philosophy: A New Source. A Transcription of Manuscript Hardwick 72A with Translation and Commentary*, publicado por la British Society for the History of Science, 1984; edición recogida en *Philosophical Studies, c. 1611- c. 1619*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 270-359. <<

[4] Traducción del inglés y prólogo de Céline Surprenant, París, Rivages, col. Petite bibliothèque, 2002. <<

[5] Rey mítico de los etruscos que ataba personas vivas a cadáveres y las abandonaba a su suerte en esas condiciones. <<