

LA CRUZ Y LA NADA

SOBRE EL PINTOR FRANCIS BACON

Raúl Zurita

La obra de Francis Bacon (1908-1992), señala Raúl Zurita en estas páginas, constituye una crítica radical tanto de la historia moderna —sus conflictos, sus guerras, su soledad— como de un sentido religioso que revela solamente “un comportamiento que los hombres pueden tener con otros hombres”. La obra pictórica de Bacon es así una larga interrogante sobre la crucifixión. El dilema es la opción entre la Cruz (despojada de toda trascendencia) y la Nada, dilema ante el cual el pintor opta por la desnudez del “hecho humano”, es decir, por la nada. Al llevar esa desacralización a sus consecuencias extremas, Bacon no sólo produce una de las obras artísticas más estremecedoras y profundas de este siglo, sino que —a juicio de Zurita— constituye, paradójicamente, lo que es quizás la reflexión más honesta, desgarrada y dolorosa que nuestra contemporaneidad ha hecho sobre sus propios sentimientos de trascendencia y redención.

Y *el hedor a sangre humana me sonríe alegrando mi corazón...* Es un verso de Esquilo, de *Las Euménides*, la tercera parte del tríptico de *La Orestíada* y la versión proviene de una traducción al inglés de W. B.

RAÚL ZURITA. Poeta. Ha publicado, entre otros, los libros *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *La vida nueva*. Ha obtenido las becas Guggenheim y Andes. Entre los años 1990 y 1995 se desempeñó como Agregado Cultural de Chile en Italia. El presente trabajo forma parte del libro “Ensayos sobre la poesía”, en preparación.

Estudios Públicos, 64 (primavera 1996).

Stanford que Francis Bacon citaba con frecuencia. La línea se encuentra en un fragmento que el pintor leyó en 1984 durante una entrevista en la televisión inglesa:

Sobre la espaciosa tierra extendida, nos alineamos en rebaño
 salvando las olas y volando sin alas, y acudimos
 en encarnizada persecución, dejando otras naves a popa
 Y ahora está aquí, en algún lugar, escondido como un conejo
 Y el hedor a sangre humana me sonríe alegrando mi corazón ¹.

Quienes hablan son las Furias —las divinidades castigadoras de los que cometen crímenes contra su misma sangre— persiguiendo a Orestes que acaba de matar a su madre. El tema de la tragedia es de sobra conocido: Agamenón, al regresar de Troya, es asesinado por su mujer Clitemnestra. Orestes, hijo de ambos, regresa para vengar a su padre y mata a su madre. Cometido el matricidio, es acosado por las Furias que quieren destruirlo, pero finalmente es liberado y absuelto por el juicio de los dioses. Bacon siempre unió la imagen de las insaciables Furias con la imagen de la crucifixión; acto que consideraba desprovisto de cualquier connotación que no fuese la de ser una muestra palpable de la violencia que los hombres pueden cometer contra otros hombres. Para él, la violencia es sobre todo la violencia a un cuerpo, a ese emplasto de fibras mezcladas con sangre que según él constituía sin más el hecho humano. En realidad, lo que nos irá evidenciando a lo largo de su obra será una de las imágenes más duras, abismales y profundas que la historia del arte nos ha mostrado de una humanidad despojada de cualquier sentimiento de un más allá, como si lo que se estuviese retratando fuese un estado en que, para poder sentir algo, las víctimas ofrecen sus cuerpos de buena gana para que sean violados, desmembrados y muertos, mostrándonos de ese modo algo que es más intencional, más escogido y premeditado que la misma desesperación.

Nadie llevó esa voluntad de ser sólo un hecho humano, “un sistema nervioso puesto en contacto con otro sistema nervioso” ², como definía a veces la pintura, a los límites a que la llevó Francis Bacon. Nacido en Dublín el 28 de octubre de 1909 en medio de las tensiones religiosas que se cernían sobre la capital de Irlanda del Norte, fue el segundo de los cinco hijos de Christina Winifred y del capitán Edward Anthony Mortimer Bacon. Sus primeros años los pasó en Irlanda, en un pequeño pueblo del condado

¹ La versión al español está tomada de W. B. Stanford, *Aeschilus in his Style* (Oxford: University of Oxford Press, 1942).

² David Sylvester, *Francis Bacon, l'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester* (Ginebra: Edition d'art Albert Skira, 1995), p. 48.

de Kildare. Su padre, un militar que afirmaba ser descendiente del filósofo Francis Bacon (1561-1626) y que había luchado en la guerra de los bóers (después sólo cumplió funciones administrativas alcanzando el grado de mayor), debió trasladarse con su familia a Londres durante la primera guerra mundial para luego, una vez concluida, vivir alternadamente entre Irlanda e Inglaterra.

Asmático desde sus primeros años, Bacon recordaría después las inyecciones de morfina y esa suerte de relajación fabulosa que éstas le producían. Sin embargo, no llegó jamás a ser un dependiente. En realidad su dependencia, con toda la atracción y la distancia que le inspiraba, fue con la figura de su padre. Los conflictos irresolubles con ese hombre autoritario, conservador y en extremo convencional, aficionado a la crianza de caballos de carrera, no tardarían en manifestarse. Ese conflicto finalmente lo lleva a los dieciséis años a abandonar la casa paterna con la ayuda de una pequeña pensión que la no menos convencional pero más dulce Christina Winifred, su madre, le entrega para que pueda mantenerse. Su padre, no obstante, sigue preocupado por su suerte y dos años más tarde, con un amigo de la familia a quien le habían encargado su educación, parte unos meses a Berlín, donde, irónicamente, en compañía de esta suerte de preceptor maduro, ex compañero de ejército de su padre, y con sus mismas inclinaciones, vive en plenitud el ambiente de extrema relajación, soltura y liberalismo sexual que caracterizaron los años finales de la República de Weimar. De allí se traslada a París donde ve por primera vez una exposición de Picasso. De vuelta a Londres se desempeñó como diseñador de muebles y decorador, oficio en el que alcanzaría bastante éxito. Más tarde, cuando ya era un pintor famoso contaría en sus conversaciones con Grey Gowrie³ que mientras su progenitor se dedicaba con orgullo a la crianza de caballos, él ya desde los doce años se dejaba poseer por los mozos que trabajaban en los establos. En esos mismos diálogos afirmó haberse sentido desde niño atraído eróticamente por su padre. Lo cierto es que sólo con la muerte de esa figura a la vez execrable y deseada ocurrida el 1 de junio de 1940, Bacon alcanzaría, por lo menos como artista, su desgarradora plenitud.

En rigor, su vida siempre reflejó bajo las más diversas formas esa tensión radical que se tiende entre el autocontrol y el desborde, entre el amor y la aniquilación, entre el violento deseo corporal y la muerte, como si él mismo fuese el escenario de una representación donde se están jugando los impulsos más extremos, la posesión física y mental del otro, y al mismo

³ Grey Gowrie, *Question of Bacon's Personal Life* (Londres: The Independent, 28 de septiembre, 1988). Citado por Andrew Sinclair, *Francis Bacon* (Madrid: Circe, 1995), p. 45.

tiempo una capacidad de comprensión y de autoironía que lo llevaba muy a menudo a excesos de generosidad y de entrega hacia los seres con quienes se encontraba. Si bien es cierto que podemos no saber nada de la vida de Bacon, ni siquiera su nombre, y quedar absolutamente rotos, descoyuntados contemplando su pintura, ella y su vida —como se ve en los autorretratos de Van Gogh o de Rembrandt— constituyen dos climas alternados de una jornada única. Su obra fue, en cierto sentido, el epílogo de una historia del cuerpo humano que, desde las primeras representaciones en el arte mal llamado primitivo hasta nuestros días, ha sufrido todos los embates, entusiasmos y crisis que las distintas y contradictorias imágenes de mundo han ido experimentando. La realidad corporal en su constante inestabilidad y transformación, permanentemente socavada desde su interior por la muerte, objeto de deseo y al mismo tiempo de abominación, ha conformado, desde que eso llamado ser humano se constituyó en conciencia y decidió ver, el nudo ciego ante el cual se van a estrellar las preguntas más exorbitantes, las angustias más extremas y las más exaltadas glorificaciones. En la historia del arte, a partir de las imágenes alborales de las cavernas de Lascaux y de Altamira hasta la obra de artistas contemporáneos como Lucien Freud, David Hockney o el mismo Bacon —por nombrar sólo autores de la escuela inglesa—, es posible seguir un derrotero de la carne que nos ha llevado desde el carácter mágico de las primeras representaciones humanas al holocausto de los hornos crematorios, como si desde el comienzo lo que se hubiese estado siguiendo no fuera sino un itinerario despojado del más mínimo rastro de trascendencia y donde un acontecimiento radical como la misma crucifixión, con sus maravillosos íconos prerrenacentistas, con sus Cimabue, con sus Giotto y sus Fra Angélico, termina —como lo señaló el crítico inglés Brian Swell— también por desprenderse de todas sus implicancias cristianas para investirse, por el contrario, de la bestialidad incontrarrestable del hombre y del matadero, empapada de sangre, ensordecida por los gritos⁴.

Estallada la segunda guerra mundial, el asma y su tendencia al aislamiento le evitaron el enrolamiento, pero le tocaría, por lo mismo, presenciar los bombardeos de Londres, el hedor y la multitud de gatos rabiosos surgiendo de entre los escombros. Él permanecía en su taller escuchando “el sonido de esas explosiones solitarias cada una de las cuales significaba que un buen número de individuos había dejado de sufrir”⁵.

⁴ Cit. por Andrew Sinclair, *op. cit.*, p. 315.

⁵ David Sylvester, *op. cit.*, p. 20.

Pero es precisamente en 1944, el año de las V1 y V2 alemanas, cuando Bacon pinta sus *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, obra que abruptamente muestra su desarrollo máximo como pintor y que encabezaría todas las exposiciones retrospectivas que después se harían de su obra (prácticamente había destruido la totalidad de sus cuadros anteriores), entregándole a nuestro mundo de vigiliat una imagen todavía no narrada de sí mismo. Quienes vieron las tres telas expuestas en abril del año siguiente, un mes antes de la rendición de Berlín (se expusieron en la galería Lefevre junto a las obras de otros artistas británicos, entre ellos de Henry Moore), no pudieron dejar de mirarlas como una representación devastada y alegórica de los horrores de la guerra. Si bien la relación es evidente, también sería un error ver en la furia arrasadora de esas tres telas sólo la representación de un evento trágico.

Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión es un tríptico formado por tres paneles de 95x73,5 cm, sin firma ni fecha, en cada uno de los cuales, recortándose contra un espacio de un naranja intenso, se encuentra una figura de una malignidad indescriptible. Las tres muestran los dientes (“y el hedor a sangre humana me sonríe alegrando mi corazón”) como si estuviesen siendo desgarradas por un tormento, por una ira y una perversidad tal que ninguna paz podría jamás aliviar. La figura del panel de la izquierda se agazapa en su inmovilidad mientras del doble muñón en que se cierran sus hombros penden unas especies de estribos. La tensión de su postura pareciera dirigirse hacia la figura del panel central donde, levantada sobre una especie de trípode fotográfico, algo, una masa de piel gris que nos recuerda vagamente las formas de los dinosaurios, se prolonga en un cuello que termina en una cabeza frontal con los ojos vendados y de la cual sólo se decanta la boca abierta del grito enseñando los dientes. Finalmente, la forma de la derecha se levanta sobre una pierna única desde una suerte de parche de pasto que surge sobre el piso anaranjado. La masa gris de esta figura lateral, que también se dirige hacia el ser del centro, igualmente remata en un larguísimo cuello que va a concluir en la pequeña cabeza conformada solamente por una oreja realistamente humana pegada a los dientes de la boca abierta que grita mostrando los dientes, en un rictus que nos señala una ferocidad y un deseo de mal más allá de lo nombrable. De la crucifixión: “esa manera precisa de matar a un tipo” como él la denominaba⁶ y que va indicada en el nombre de la obra, Bacon no conserva más que el sentimiento absoluto del daño sin la creencia cristiana de una redención.

⁶ David Sylvester, *op. cit.*, p. 54.

Ningún trazo hace presente la Cruz, como si lo único realmente representable de ella fuese esa masa informe, infinitamente cruel, feroz y desesperada que se hinca gruñendo a sus pies.

Bacon tituló ese tríptico “estudio”, porque lo veía dentro del proceso de pintar una crucifixión mayor, que en cierta medida realiza en tres trípticos de los años 60: *Tres estudios para una Crucifixión* (1962), *Crucifixión* (1965) y *Tríptico inspirado en el poema de T. S. Eliot “Sweeney Erectus”* (1967), que vendrán a constituir, junto con el *Guernica* de Picasso, lo que muy probablemente es el momento cumbre del arte del siglo XX, al punto de justificar el parecer de no pocos críticos que hablan de la declinación irremediable del arte occidental después de la aparición de esas tres obras. En el mismo Bacon se percibirá después un cambio; es una pequeña inflexión que va desde la ferocidad, la ira y el daño que evidencian todos sus cuadros anteriores al año 1968, hasta la experiencia de una especie de nostalgia incolmable. De una suerte de dramatización del tiempo que comienza a asomarse en su obra posterior y que hará que en ella se evoquen cada vez con mayor obsesión los seres que el pintor ha querido: sus amantes, los muertos, los fugaces compañeros de ruta, con algo que se podría asemejar a la compasión, pero a una compasión que atañe estrictamente a la carne, como si en ella, en su realidad transitoria y horadada, se grabasen los recuerdos con una desesperación y una fuerza infinitamente mayor que en cualquier pensamiento que pueda incluir la redención. En todo caso, 44 años más tarde, un Bacon ya casi octogenario volverá a tomar el mismo tema de los *Tres estudios* de 1944. Se trata de la *Segunda versión del Tríptico de 1944*, pintada en 1988. Ambas obras temáticamente similares (los monstruos son casi idénticos) están claramente inspiradas en el episodio de las Furias persiguiendo a Orestes; sin embargo, en el tiempo que media entre ellas ha sucedido algo: siempre estamos en el límite de lo tolerable, pero en esta segunda versión las figuras monstruosas de 1944 han sido tamizadas por la contemplación de los repetidos hechos de la vida: la muerte, el tiempo, la vejez, como si ellas mismas estuviesen preñadas de un sufrimiento más sordo, más mudo, tal vez más profundo.

Pero antes de esas obras finales, las sangrientas imágenes de las Furias acosando a Orestes, insaciables, persiguiendo siempre el olor de la sangre, seguirán siendo para Bacon el correlato de una Cruz despojada de sacralidad y, por ende, constituida en un evento que al ser puramente humano, corporal, nos evidencia en la animalidad de nuestros impulsos, de nuestras aversiones y atracciones puramente instintivas. En sus conversaciones con Sylvester, Bacon insistía en que la pintura era un hecho que le atañía directamente al sistema nervioso y que ello encerraba algo oscuro,

puramente instintivo, ya que “era muy difícil saber por qué una pintura toca directamente el sistema nervioso del espectador”⁷. Más adelante, volviendo a lo mismo, llega a decir que le sorprende no estar en el pellejo de la víctima: “Si busco algo de comer, encuentro estupefaciente no estar yo del lado del animal [...]. Cuando te llevas algo a la boca, puedes darte cuenta de cómo la carne es bella y enseguida pensar en el entero horror de la vida”⁸. En realidad sus cuadros reflejan esa sensación de miedo ancestral, como si la pintura misma fuese solamente una forma apenas más sofisticada de la cacería; del hecho básico de devorar y de ser devorado.

Y es esa sensación de animal paralizado de terror que está a punto de ser comido por otro, lo que Bacon dice haber querido transmitir en una serie de seis cuadros de distintos formatos que pintó entre 1948 y 1949. Es la serie de las *Cabeza*. La primera de ellas, *Cabeza I*, aparece estirada hacia atrás como si esperara el momento del inminente aguijotinamiento. Los dientes surgen de esas bocas ovaladas, torcidas en relación a la posición de las caras, como si fueran una cadena de arrecifes obstruyendo el acceso a una playa igualmente deforme e infranqueable. La presencia de los dientes desnudos, igual que en las figuras del tríptico de 1944, aparecerá en todas estas cabezas marcando precisamente el límite, el umbral que separa el adentro del afuera de la carne, como si ellos, los dientes, más allá de cualquier metáfora, fueran exactamente esa “barrera” como los llama Homero en *La Ilíada*. En Bacon esa frontera es solamente cruzable a través del grito y del dolor, de la penetración, ya sea de una inyección hipodérmica o de la sodomía, en un intercambio de dominios y de sumisiones, de heridas y de carnes tumefactas, que él pintó con la fruición de un Velázquez o de un Rubens. El grito de estas cabezas recuerdan tanto a la Eva de *La caída*, de Massaccio, como *El grito*, de Edward Munch, pero sobre todo para Bacon evocan la *Matanza de los inocentes*, de Nicolás Poussin, cuadro en el cual él decía que se encontraba el mejor grito que se ha hecho en pintura.

La última, *Cabeza VI*, pintada en 1949, es la primera de las famosas recreaciones que Bacon hará del *Papa Inocencio X*, de Diego Velázquez (cuadro cuyo original se encuentra en la galería Pamphilli de Roma y que Bacon no quiso ver en ninguno de sus pasos por esa ciudad), y donde comparecen, también por primera vez, esas famosas cajas de vidrio que encierran el alarido de sus figuras. Cautivante y a la vez monstruosa, esta *Cabeza VI* protesta y devora, y su empresa es de acecho y de amenaza.

⁷ David Sylvester, *op. cit.*, p. 48.

⁸ David Sylvester, *op. cit.*, pp. 96-97.

Permanece encerrada en el esqueleto de un cubo de vidrio como si fuese un infierno encajonado del que no hay escapatoria posible. Esta obra constituye para uno de los biógrafos de Bacon “un ataque blasfematorio contra el poder de la Iglesia y representa la herejía y las protestas del pintor contra el dominio de la religión organizada que había conocido en su infancia en Irlanda”⁹. En todo caso, su Papa está aislado dentro de un espacio claustrofóbico que impide que emerja el sonido del grito, como si se tratase de una mímica de sordomudos chillando mientras los degüellan. En un cierto sentido, estas cabezas recuerdan los abruptos accesos de locura de los personajes dostoiévskianos, pero sobre todo a los trágicos griegos: el dolor aullante de Edipo arrancándose los ojos o las viscerales imágenes de las Furias esparcidas por la tierra sintiendo el hedor de la sangre humana.

En verdad tanto las evocaciones como las fuentes son múltiples, desde la inagotable historia del arte hasta las imágenes de periódicos, libros de anatomía, fotos de futbolistas, de boxeadores, de políticos. Entre ellas intervienen de un modo decisivo las imágenes del cine mudo y, sobre todo, las famosas secuencias del *Perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, donde se ve el cercenamiento de un ojo, y de *El acorazado Potëmkin*, de Sergei Eisenstein, en la que un primer plano recoge el rostro chillante de la niñera con sus lentes rotos mientras la sangre le mana del ojo derecho. Esta última escena Bacon la retrataría en su *Estudio de la niñera en el filme El acorazado Potëmkin*, de 1957, en una versión que a la intensidad de la imagen del filme, se le agrega esa sensación de fijeza extrema, de parálisis y de mudo estertor, que en los retratos de Bacon, desde su Inocencio X hasta las imágenes de sus hombres copulando, caracteriza la desgajada humanidad de sus figuras.

Pero es en la variación más estremecedora del retrato de Inocencio X, el *Estudio después del retrato de Velázquez del Papa Inocencio X*, pintado en 1953 (en un período en que Bacon destruye gran parte de lo que realiza), donde esa fijeza alcanza su expresividad más extrema, su máximo estertor de demencia y de agonía. Es una tela de 153x118 cm en la que se ve la figura sentada del Papa en un trono de contornos dorados. Sobre sus ojos, a diferencia de las versiones que había realizado antes, se fijan dos lentes redondos apoyados en la nariz aquilina que cae a su vez sobre la boca abierta que grita (en realidad es y no es un grito; es una boca abierta como un pozo sin fondo, inmóvil para siempre, muda hasta el fin de los tiempos) mientras más abajo la sotana púrpura parece una lengua colgante. La figura está aislada detrás de unas pinceladas verticales que sugieren una especie de

⁹ David Sylvester, *op. cit.*, p. 120.

cortina de baño. Los brazos están aferrados, adheridos a los brazales del trono, mientras que abajo la túnica blanca termina en unos brochazos que se desploman como sobre otra boca delineada al pie del cuadro por unas líneas que se extienden en forma de abanico. La representación es la de una obra maestra a la vez grandiosa e ineludible donde van a coagularse innumerables fuentes. La angustia extrema y locura que el rostro del Papa deja traslucir está resaltada por el efecto de infinita parálisis, de instante eterno que proyecta, como si el Inocencio X de Velázquez hubiese sido sorprendido abruptamente en el momento cúlmine de una crisis. Esta forma de proyectar el interior del cuerpo en el exterior haciendo que toda la figura parezca emanar de su propia boca abierta caracteriza, a partir de los *Tres estudios* de 1944, gran parte de los primeros quince años de la pintura de Bacon. En el caso de esta versión, ella nos hace contemplar de nuevo el *Papa Inocencio X*, de Velázquez, evidenciándonos la vulgaridad del personaje que Velázquez ha retratado; su mirada que quiere ser inteligente, su severidad simple y convencional, otorgándole casi trescientos años más tarde toda la interioridad, el terror y la condena (inmisericorde, eterna, sin Dios) que el modelo original no había logrado transmitir. Para quien ha visto el *Estudio después del retrato de Velázquez del Papa Inocencio X*, el cuadro de Velázquez jamás volverá a ser el mismo. Acudiendo a una frase ya lugar común, se puede afirmar que este *Estudio* representa uno de los casos más impresionantes en que la posterioridad influencia al pasado.

Sin embargo, desde el implacable orden de ese infierno ateo, emerge a menudo en Bacon un lirismo que sólo puede alcanzarse desde la necesidad absoluta de una condición irredenta. En un momento de sus conversaciones con Sylvester, Bacon cuenta que siempre había amado “el color y el brillo que provienen de la boca y he deseado, sin jamás alcanzarlo, ser capaz de pintar una boca como Monet pintaba las puestas de sol...”¹⁰. En ese sentido, la serie de las cabezas de Bacon vienen a ser el revés de una forma de misticismo o de santidad en la cual, sin ninguna esperanza y precisamente por ello, se aguarda no obstante el arribo absolutamente imprevisible del amor y de la gracia. El ateísmo absoluto del pintor se revela así como una suerte de exorcismo en el cual no esperamos nada, no pronunciamos ningún deseo, no damos ninguna posibilidad a un más allá o a una redención, precisamente por el temor casi supersticioso de que por el solo hecho de pronunciar, de pensar siquiera en aquello que con más fervor ansiamos, esa ansia no se satisfaga jamás.

¹⁰ David Sylvester, *op. cit.*, p. 102.

No es otra la sensación que, de tanto en tanto, pareciera emanar desde el trasfondo de sus pinturas más radicales y sordas, especialmente en las pinturas que recogen la imagen de hombres acoplándose. Como lo afirma el crítico Anthony Blunt, en ellas “los seres emparejados no muestran ninguna atracción afectuosa, sino que por el contrario adoptan las actitudes extremas de la violencia, de la dominación o del vasallaje”¹¹. Esos personajes masculinos surgen de fotografías de futbolistas, boxeadores y luchadores, que Bacon lleva a la categoría de pornografía pura para luego elevarlas mediante su visión y su técnica a una alegoría abstracta en la que realiza sus comentarios salvajes, estremecedores y viscerales.

El primer cuadro que Bacon realizó con ese tema lo pintó en 1953 bajo el título de *Dos figuras* y pudo haberle acarreado consecuencias bastante pesadas en virtud de la censura y de las leyes morales del período. La tela mide 152,5x116,5 cm y está inspirada directamente en una foto de Eadweard Muybridge, un fotógrafo victoriano de finales del 1800, que precursoramente había publicado dos libros de fotografías titulados *The Human Figure in Motion* y *Animals in Motion*. En la fotografía de Muybridge se ven dos hombres desnudos luchando, uno está encima de la espalda del otro tratando de inmovilizarlo con una llave y ambos yacen contra el suelo¹². En el cuadro de Bacon, los dos hombres están en una postura casi similar a la de la foto, pero se debaten ahora sobre una cama mientras una urna de vidrio los encierra. Los cuerpos de ambas figuras han sido desprovistos de sus connotaciones atléticas y musculares en ese sentido “elevado” que tenían en la fotografía de Muybridge, para adquirir por el contrario las connotaciones más duras de la desnudez y de la homosexualidad: el rostro del hombre de arriba aparece borroneado mientras que aquel que está abajo sonríe o grita en un ademán que pareciera estar apelando a la piedad o a la destrucción total, inmisericorde y “baja”, preñada de orgasmo y de muerte. En otros dos cuadros: *Estudio de la figura humana* y *Dos figuras en la hierba*, los cuerpos se funden uno con otro en un amasijo de carne desnuda, rostros y nalgas. En la segunda de estas obras, pintada en 1954, la cama ha sido reemplazada por un cuadrilátero de hierba que pareciera querer tragarse las figuras, creando una totalidad que da la sensación de espasmo, de contracción límite, como si se tratase finalmente de un nudo de movimientos convulsos e ingobernables. Abajo, ocupando casi una cuarta parte de la superficie del lienzo, se encuentra una franja negra que le confiere a la obra,

¹¹ Anthony Blunt, cit. por Andrew Sinclair, *op. cit.*, p. 285.

¹² Edward Mugbridge, *The Human Figure in Motion* (Nueva York: Dover Publications, 1955).

a la hierba y a los dos hombres desnudos una especie de lejanía como si el espectador, al mirar la violencia de la escena, se descubriese también como el voyeurista de una escena tan prohibida como deseada, tan brutal y fuerte como delicada e irreal.

Las escenas de hombres copulando reaparecerá constantemente en su obra, pero su máxima densidad expresiva la alcanzó probablemente en otro tríptico que Bacon pintó en 1972 con el título de *Tres estudios de figuras en la cama*. Cada uno de los paneles representa un ángulo de la relación homosexual resaltada por un círculo que la rodea (como se usa en los libros de anatomía patológica que Bacon coleccionaba) y haciendo recaer la atención en un detalle particular que deviene por ende dramáticamente crucial en el acoplamiento. Las figuras se contorsionan y se metamorfosean en un laberinto de miembros que marcan ese espacio donde el acto sexual entre dos hombres se transforma en una metáfora tanto del éxtasis como del descuartizamiento. Al pie del panel central, sobre el piso, dos manchas de pintura blanca parecieran representar el semen de una cópula compulsiva y simultáneamente premeditada. En realidad Bacon hace de quien mira el espectador de un sueño, al mismo tiempo que lo relega al papel de fisgón de lupanar. Es un testigo y, a la vez, el cómplice de algo de lo que sin querer es culpable, como si aquello que retratara finalmente fueran las excrecencias y los sudores, las emanaciones de una realidad visceral y orgásmica que no es distinta a la orgía siniestra de la guerra, de las matanzas, de los crematorios y, en síntesis, de los latrocinios que un mundo y una época sin consuelo tienden frente a las carnes desechables de sus víctimas.

Así, los rostros pintados con gruesas pinceladas curvas parecen entrar en sus propias entrañas y mirarse en la oscuridad total de sus pulsaciones más secretas. Como las Furias, esas caras curvadas sobre sí, esos cuerpos que se hurgan y se funden penetrándose, clavándose espasmódicamente, buscando en el interior mojado de sus mismas carnes y vísceras el lugar donde vengarse de su propia condición, de la condición humana en general, en una especie de solidaridad con la muerte en la cual la palabra amor está radical y absolutamente excluida, proscrita, maldecida, como si el no pronunciarla, decíamos, fuese una especie de cábala cuyo fin es paradójicamente no destruir la única posibilidad de que ese amor en un instante acaezca. Los seres retratados por Bacon se repliegan así sobre su propia negación en una santidad invertida, dada vuelta, talvez porque el crimen tiene al menos la posibilidad de un perdón. Un perdón de los otros, un perdón de sí mismo y quizás, quizás finalmente, en lo más hondo del abandono, de la soledad y de la noche, el perdón de un Dios que nace del

terror y del crimen solamente para perdonar. En todo caso, esos seres pintados que deben tocar directamente “el sistema nervioso del espectador” y transmitir la sensación de los animales que están a punto de ser devorados, reivindicando lo más lóbrego y tumefacto, dolido y vulnerable de una realidad que solamente se constituye bajo la lógica del poder y de la dominación, de la violencia sobre sí y sobre los otros. “En resumen —afirmaba—, la crucifixión fue sencillamente un acto de comportamiento humano; un modo de comportamiento hacia otra persona”¹³.

Su pintura recoge de ese modo el legado permanente de la crucifixión y del sacrificio (extendiendo el argumento inicial que abrió con los *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, de 1944), levantando en torno a su confrontación con esta época un monumento artístico cuya intensidad, crudeza y hondura sólo podrían parangonarse con *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, *El castillo*, de Kafka, o *The Waste Land*, de Eliot. Es probable, como señalábamos al comienzo, que el tema del cristianismo (invertido, negado, doblado) alcance sus expresiones máximas en las obras de los años sesenta, especialmente en *Tres estudios para una crucifixión*, pintada en 1962; en *Crucifixión*, de 1965, y en el *Tríptico inspirado en el poema de T. S. Eliot “Sweeney Erectus”*, de 1967. Las tres logran evocar el clima de una crucifixión contemporánea, inserta en el alma de nuestro tiempo, donde no es necesario acudir a la representación típica de la Cruz porque ella está presente en el sufrimiento y en el horror inembargable de la existencia humana. En la obra de 1962, las Furias de Esquilo han derivado en tres cuadros de 2 m de alto y 4,50 de ancho que atraviesan un espacio naranja, rojo y negro. En el cuadro de la izquierda, dos hombres avanzan mientras uno de ellos arrastra dos grandes fiambres de roticería. En el cuadro del centro, una figura humana triturada y sangrante yace tirada sobre una cama, en una representación que alcanza la violencia extrema del hecho carnal en sí, que en su precariedad, tortura y sufrimiento podría representar una asociación lejana con la palabra crucifixión que aparece en el título del tríptico. En el panel de la derecha, las figuras humanas han desaparecido para quedar solamente una especie de costillar de vacuno, rematado cabeza abajo por una pequeña cara esférica. Lo único que se demarca de esa cara son, nuevamente, los dientes de la boca abierta reflejando la misma avidez y perversión que los que aparecían en su *Cabeza I*. El conjunto, en su pasmosa implacabilidad, actúa al mismo tiempo como un recordatorio de toda su obra anterior. Por otra parte, el marco dorado y los vidrios que cubren estos tres cuadros (Bacon presenta todos sus cuadros de

¹³ Cit. por Andrew Sinclair, *op. cit.*, p. 102.

ese modo) le confieren al tríptico un carácter de obra inalcanzable, museificada, aumentando así la sensación de una lejanía inmisericorde, de una especie de destino que cumple objetiva e implacablemente con el trazado de los personajes sobre los cuales está actuando.

En su *Crucifixión*, de 1965 (donde abandona la palabra “estudio” que denotaba el carácter transitorio con que él veía sus crucifixiones anteriores), Bacon levanta otro tríptico monumental, que alcanza las mismas dimensiones del anterior, y donde el cuadro de la izquierda muestra una forma humana tirada sobre un colchón que provoca el recuerdo de un mutilamiento, de un crimen sexual como los que pintó Georg Grosz a comienzo de los años 20, atmósfera que está aumentada por la figura femenina desnuda que camina en puntillas observando el cuerpo. El panel del centro está a su vez ocupado por una construcción geométrica que se levanta desde una plataforma apoyada en el piso y sobre la cual cuelga una forma indefinible: una mezcla de entrañas de animal, de larva y de rostro de hombre que termina en dos muñones de piernas vendadas. En la tela de la derecha, un hombre desnudo, que tiene en su brazo un brazalete rojo con una swástica, aprieta entre las manos algo que pareciera querer hacer desaparecer. A la izquierda de él, dos pequeñas figuras de sombreros claros permanecen indiferentes al desnudo y centran su atención, como dos mirones impasibles, en los paneles del centro y de la izquierda. La atmósfera de crimen está realzada por la indiferencia de los dos hombres que miran y por la inexpresividad de la figura central cuya omnipresencia se revuelve en su propio silencio, como un mensaje que carece de palabras lanzado al océano de un universo igualmente mudo.

Este daño irreparable alcanza su expresión más desollada en el *Tríptico inspirado en el poema de T. S. Eliot “Sweeney Erectus”*, que Bacon pintó en 1967. En el cuadro de la izquierda, una pareja de mujeres desnudas sobre una mesa están acostadas con las cabezas reclinadas hacia atrás mientras la escena alcanza a reflejarse en un espejo. En el cuadro de la derecha, la pareja se ha transformado en dos hombres furiosamente acoplados. Sus cuerpos confundidos se tienden sobre la misma mesa del cuadro de la izquierda, mientras que en el espacio en que estaba el espejo ahora se encuentra un hombre que los mira fijamente mientras habla por teléfono. En el panel central, que focaliza bruscamente la atención, está representado el interior de un coche dormitorio sobre cuyo lecho una almohada bañada de sangre y las ropas de hombre en desorden contrastan brutalmente con la limpieza de la ventana abierta del vagón, como si se tratase de una pausa, de un paréntesis entre las poses relajadas de las dos mujeres de la izquierda y la relación violenta, luctuosa, de la pareja de hombres que copula en el cuadro

de la derecha. En esta tela central no hay un ser humano presente, sólo las trazas de un profuso sangramiento que tiene en sí algo de sucio, de purulento, de profundamente impuro. El tríptico fue titulado por la Galería Marlborough después de que Bacon había dicho que acababa de leer el *Sweeney Erectus* de T. S. Eliot. Sin embargo, ciertos versos del poema no pueden dejar de remitir a esa típica raigambre de los personajes baconianos:

Esta marchita raíz de nudos de pelo
estriada abajo y con tajos de ojos,
esta O ovalada brotada con dientes:
este movimiento de hoz desde los muslos¹⁴.

Como decíamos, lo que hace Bacon es retratar el tema de la Cruz confrontándolo con la crudeza de nuestra época. Su imagen de este tiempo es desoladora, porque, a diferencia de otros momentos de la historia humana, esa Cruz es hoy probablemente el último dilema que se abre entre la existencia y la nada. El horror de nuestro tiempo es vacío precisamente porque su correlato es el vacío y los rostros y cuerpos baconianos, esos cadáveres en potencia, nos revelan en lo insalvable de su soledad, de su violencia y de su autodaño, una honradez y finalmente una piedad infinitamente más real que todas las autocomplacencias de una religiosidad transformada en mero símbolo. La matriz cristiana de Bacon se va revelando así en su dramática oposición y su hondura —en relación al mundo contemporáneo, no es menos vasta ni menos real que el amoroso recogimiento de una crucifixión de Cimabue, de Giotto o de Fra Angélico en la consolidación del catolicismo. Por el contrario, al reducir la Cruz a una especie de escaparate de carnicero, Bacon niega efectivamente la realidad sagrada, pero del mismo modo con que este tiempo, en sus atrocidades y suprema indiferencia, niega la existencia de Dios. Sin embargo tampoco Bacon llegará más allá; su gesto ha sido extremo y los trípticos de la crucifixión y del poema de Eliot representan un punto desde el cual sólo es posible la nada o un nuevo, tímido, asustado renacimiento.

Es lo que comienza a aparecer en sus series de retratos, sobre todo en los que realiza a partir de los años 70. No es que sus temas hayan variado, es más bien que la suprema violencia y abandono comienzan a ser tamizados por una mezcla de nostalgia unida a una piedad estoica, parca, a regañadientes, que se va lentamente abriendo paso. En esos retratos aparecen en forma

¹⁴ T. S. Eliot, *Sweeney Erectus* (Londres: Faber and Faber, 1987). La traducción del poema es de José María Valverde.

permanente el pintor Lucien Freud, su gran amigo el crítico francés Michel Leiris (sus retratos son posiblemente los más afectuosos que Bacon haya realizado), sus amantes, especialmente George Dyer (que se suicidaría en 1971, en la víspera de una importante retrospectiva de Bacon en el Grand Palais de París, y de la cual el pintor esperaba mucho) y, en sus años finales, de su último amor: el joven John Edwards (que sería finalmente su heredero y con quien había terminado por tener una relación de padre a hijo). A todos ellos se suma el mismo Bacon que se pinta en una sucesión de autorretratos —el primero lo realizó en 1956—, que se encuentran, junto a los autorretratos de Rembrandt o de Van Gogh, entre los más notables y conmovedores que nos puede exhibir la historia de la pintura. Bacon recordaba a menudo una frase de Cocteau en que éste decía “mírate toda tu vida en un espejo y verás a la Muerte afanándose como las abejas en una colmena transparente”¹⁵. Pero es en las evocaciones de su amigo íntimo George Dyer después de su muerte donde el arte de Bacon se abre a zonas de una profundidad y tumefacción conmovedoras, a una tristeza sin fin —desprovista de la virulencia y del horror de sus primeros trabajos, pero por eso mismo más honda, más remota e inalcanzable. Es su larga indagación de lo que él llamaba el “hecho humano”, que va adquiriendo, en la medida que se acerca a su muerte, el tinte desolado, grandioso e inmóvil de los desiertos.

Esa presencia de lo desolado está especialmente presente en tres pinturas: *Tríptico, mayo-junio 1973*; *Pintura, 1978* (obras que evocan un George Dyer como si estuviese siendo visto desde otro espacio, desde una distancia irrefrendable que no deja de hacer pensar que así se verían los hombres si se pudiese verlos desde detrás de la muerte), y *Estudio para un autorretrato - Tríptico 1985-1986*, de 1973. Recorriendo con un periodista una exposición donde se exhibía el *Tríptico, mayo-junio 1973*, Bacon se detuvo un momento frente al gran formato de estas telas (cada una de ellas mide 198x147,5 cm) para comentarle que “por poco que mi obra tenga algún argumento, ésta de acá se refiere al suicidio de un amigo”¹⁶. Como es a menudo característico en los trípticos de Bacon, los dos paneles laterales se reenvían el uno al otro en una suerte de reflejo simétrico de la estructura de la obra, invitando a concentrar en el panel del medio el espacio de nuestra percepción. En el cuadro de la izquierda, detrás de una puerta abierta, se decanta la nebulosa figura de George Dyer sentado en un excusa-

¹⁵ David Sylvester, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶ Grace Glueck, cit. por Daniel Farson, *Francis Bacon: Aspects d'une vie* (París: Le Prometteur, Gallimard, 1994), p. 187.

do. Su forma está enmarcada por el negro del vano de la puerta, la que a su vez se recorta contra un muro de un granate intenso. En el panel de la derecha, el busto de Dyer, apenas menos nebuloso, está reclinado sobre un lavatorio vomitando sangre. Al igual que en los otros dos paneles, Dyer se encuentra detrás de la misma puerta, mientras que el acto del vómito —como el de la defecación en el cuadro de la izquierda— está remarcado por una flecha blanca pintada sobre el piso. Pero mientras que las figuras de las dos telas laterales se encuentran pálidamente alumbradas, en el panel central (que repite la misma estructura espacial) la silueta está iluminada por una ampolleta que proyecta una inquietante sombra triforme, completamente desproporcionada en relación a la forma y al tamaño de la figura y que, por eso mismo, adquiere la connotación de una amenaza inminente, tan terrible como inevitable.

La relación de los personajes baconianos con los baños se encuentra brillantemente analizada por Gilles Deleuze —quien intentó una definición de la obra de Bacon a partir “de una lógica general de las sensaciones”¹⁷. A propósito de un cuadro de tema similar: *Figura en lavatorio* que Bacon pintó en 1976, y donde se ve un hombre desnudo, profundamente abyecto, que se inclina sobre un lavatorio adhiriéndose a los grifos como si quisiera huir a través del sumidero, Deleuze hizo notar esa tendencia general del cuerpo humano a proyectarse entero sobre el agujero de los lavatorios o de los excusados, como si quisiera escapar a través de las excrecencias y emanaciones de sus propios órganos, de sus eyaculaciones, vómitos, defecaciones y gritos, en una gestualidad cuyo fundamento es la representación del deseo de morir. Lo que Bacon había mostrado en este *Tríptico, mayo-junio 1973* era exactamente eso. Al margen de las abusadas correspondencias biográficas, esa obra relata las circunstancias precisas del suicidio de George Dyer: “Yo lo encontré en un baño tal como se ve aquí —dirá el pintor diez años más tarde mostrando el cuadro—, en el lavatorio había vómito, y aun cuando jamás mis pinturas han sido ilustrativas, esta de acá en cambio va en camino de convertirse rápidamente en una especie de narración”¹⁸.

En realidad, la huella de los propios recuerdos se va haciendo cada vez más presente en sus cuadros. Por otra parte, Bacon había retratado obsesivamente personajes, entre los cuales aparecían quienes habían mantenido una relación intelectual o afectiva o puramente erótica con él. En su

¹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation* (París: Editions de la Difference, 1981).

¹⁸ Grace Glueck, cit. por Daniel Farson, *op. cit.*, p. 222.

Pintura, 1978, la figura desnuda de Dyer se recorta tratando de abrir una puerta y haciendo girar la llave con el pie. El cuadro constituye una verdadera lección moderna de anatomía; la pierna estirada hacia arriba revela una tensión muscular casi insoportable y los dedos de los pies tratan desesperadamente de hacer girar la llave. Mientras la cabeza se alza para ver la cerradura, el tronco está echado para atrás tratando de mantener penosamente el equilibrio y la composición total, junto con evocar otra vez las fotografías de los hombres en movimiento de Muybridge, recuerda también las posturas de algunos personajes del *Juicio final* de Miguel Ángel, artista que se encontraba constantemente entre sus referencias. La obra parece sugerir la puerta de un cuarto de hotel y nuevamente el cuadro se halla cargado de remembranzas (en París ambos se juntaban en una habitación de hotel y el pintor recuerda en sus conversaciones con Sylvester que era Dyer quien siempre guardaba las llaves y abría la puerta). El tema George Dyer termina por desaparecer a finales de los años 70, sin embargo marca indeleblemente la última producción de Bacon.

Es así como aunque él mismo declaraba que no pretendía transmitir mensaje alguno, la impresionante desnudez del hecho de su pintura hacía surgir imágenes que, según Leiris, nos ayudaban poderosamente a sentir la existencia tal y como la siente un hombre desprovisto de ilusiones¹⁹. En realidad, esa falta absoluta de ilusión va poco a poco, a partir de los retratos de George Dyer, tomando el tono deslavado de la pérdida y, sobre todo, de la pérdida del amor en el que paradójicamente jamás se creyó. A diferencia de sus antiguas cabezas gritando, el silencio ahora no está producido por el aislamiento de ninguna cámara de vidrio, sino por el peso de una conciencia que, pendiendo sobre las figuras, las fija en la irremediable transitoriedad de sus gestos. Las escenas cada vez se parecen más a instantáneas tomadas desde una infranqueable distancia y los mismos cuadros adquirirán esa textura borrosa de algo que está completa e irremediablemente rodeado por la eternidad de la nada. En estricto sentido, lo que Bacon pinta en sus obras finales es el trabajo cada vez más ágil, más fuerte y más presente de la muerte afanándose, como escribió Jean Cocteau, sobre la apariencia de los seres. Pero tampoco ahora hay algún sentimiento de trascendencia, sino sólo la inclemencia de una atmósfera sosegada, infinitamente quieta, donde el desierto generalizado se va apropiando de los cuerpos o, mejor dicho, de los ademanes de esos cuerpos, de sus poses, de sus rictus, como si de lo que se tratase es de convencernos que el único orgullo humano posible es el orgullo de morir.

¹⁹ Michel Leiris, *Francis Bacon* (Barcelona: Ediciones Poligrafía, 1989).

Y es talvez la imagen íntima de ese orgullo lo que Francis Bacon está reproduciendo en sus autorretratos finales. En el *Estudio para un autorretrato - Tríptico, 1985-1986*, esa prevalencia humana de ser un tránsito de la muerte parece emanar de la misma quietud de las tres imágenes en las que el pintor se ha retratado. Las tres figuras tienen una variación muy pequeña de posturas: el Bacon que aparece en los dos paneles laterales tiene las manos juntas apoyadas sobre las rodillas, mientras que el del panel central las hace descansar separadamente sobre una de sus piernas y sobre la silla. Las telas laterales tienen pintada una flecha roja que se dirige a una zona del rostro, pero mientras en el cuadro de la izquierda ella señala una especie de pulverización de la mejilla y de un párpado, en el cuadro de la derecha la flecha señala la misma zona de la cara que ahora se ha vuelto a componer. Y son precisamente esas diferencias mínimas de poses las que parecen revelarnos que ellas no son intercambiables sino definitivas. Que en su total fijeza y aislamiento los distintos gestos se han ido colocando de uno en uno, porque cada uno de ellos no es absolutamente otra cosa que él mismo. Sin embargo, un gesto que, en rigor, no es otra cosa sino la muerte.

Pero es la carencia total de intención de los rostros que caracteriza este autorretrato —en la última etapa de Bacon las caras a menudo mantienen los párpados cerrados o miran de un modo tal que pareciera que el fulgor de esa mirada queda atrapado en ellos— lo que le otorga ese tono de extrema distancia, como si entre el espectador y la obra hubiese ocurrido un cambio de dimensión, una distancia insalvable, y que lo que se estuviera contemplando en realidad no fuese más que el proceso de disolución de un ser querido en el recuerdo. Cubiertos por los vidrios y encerrados en los marcos dorados que circunscriben las tres pinturas, los autorretratos recogen su expresión sobre sí mismos en una actitud de sosegada inmutabilidad apenas estremecida por el cambio de posición de las manos. El espacio curvo que rodea las figuras aumenta la sensación de envolvimiento, y el espectador mira los tres retratos al mismo tiempo que está centrándose en uno y, a la inversa, en una especie de efecto de espejos puramente mental. Bacon se ha retratado aquí al igual que alguien cuyo cuerpo estuviese construido sólo con la materia leve de la nostalgia de sí mismo, y donde lo único que se alcanza a ver es el desprendimiento de las propias emociones, de los propios gestos y tics como si la contemplación misma estuviese proyectada desde la orilla de la muerte. Más que un cuerpo lo que se pinta entonces es el espacio de un recuerdo que se va volatilizando para dejar únicamente los efectos retardados de una violencia menos manifiesta pero más sorda: la violencia del propio olvido, transformando así el dolor privado en un sentimiento de amargura universal.

Y es el ensimismamiento infranqueable que impregna estas figuras lo que les da a las últimas producciones baconianas ese tono monumental y a la vez íntimo que tienen los desiertos. Sus personajes se han convertido así en una especie de paisajes arenosos cuyas formas se dan vuelta sobre sí mismas, y que involucran a sus espectadores con el mismo gesto odioso y fatigado con que una escena estrictamente personal es interrumpida por un visitante inoportuno. Así en la *Segunda versión del Tríptico de 1944*, referida a los *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*, de 1944, el espacio se ha duplicado (sus casi 2 m de altura por 4,60 m de ancho doblan las dimensiones del tríptico original) pero dentro de ellos el tamaño de las figuras es claramente menor. De las tres Furias originales, la de la izquierda aún arrastra su doble joroba, pero se recorta contra un fondo intensamente rojo que parece querer arrinconarla succionándole su furia, mientras que la figura de la derecha está desplazada hasta el borde del cuadro y colocada sobre una mesa dejando un enorme espacio en torno a ella. Como decíamos, las figuras están empequeñecidas mientras que el fondo se ha vuelto inmenso como si la protesta bestial contra lo sanguinario del conjunto ahora se hubiese hecho más marginal, más distante y escéptica. El extremado vigor cruel del primer tríptico, pintado cuarenta y cuatro años antes, aparece ahora mitigado por los sentimientos más distantes de la autocontemplación e incluso por un leve rasgo de ironía. El conjunto adquiere así, a diferencia de la primera versión, una melancolía grandiosa y patética que cubre como si fuese un paño mortuorio los restos carbonizados de la antigua ira.

Francis Bacon murió el 28 de abril de 1992 en Madrid de una pulmonía agravada por una crisis de su antigua asma. Como señala uno de sus biógrafos, “murió temiéndole a la muerte —como siempre lo había hecho— y sin reconciliarse con Dios, pero sí reconciliado con la vida tal y como era”²⁰. Jamás podremos saber si eso es así, pero en los laberintos de una época —la nuestra— que él llegó a disecar en toda su crudeza, perversidad y desamparo, la palabra reconciliación ha sido usada talvez con demasiada ligereza. Mejor dicho, ningún creador de este siglo cuyo trabajo se haya basado en una fe ha llevado esa palabra a la dimensión trágica, espeluznante y enorme que ella en realidad tiene, como lo hizo este artista escéptico y alucinado. En un tiempo fundamentalmente autorreferente, donde las pocas certezas se han ido despojando cada vez más de su revelación y de su sacralidad, la contribución de Francis Bacon es sobre todo y paradójicamente una contribución a la Teología. La crucifixión la observó directa-

²⁰ David Sylvester, *op. cit.*, p. 321.

mente en las fotografías de los periódicos, en los tratados de anatomía patológica, en el acto de comer, en los sonidos de las V1 y V2 estallando sobre Londres y en todas las manifestaciones de una naturaleza cruel, informe y maligna donde el hecho humano pareciera revelarse sólo como la cara más expuesta y devastada de un equívoco irremediable. Al igual que Esquilo, él se detuvo en esa dureza y percibió el canto de las Furias recorriendo los escombros de la tierra, pero al hacerlo percibió por todos también el carácter trágico de una Cruz a la que hemos terminado por despojar de trascendencia. Francis Bacon en su alucinada obra vio simultáneamente la Nada y la Cruz. Su interrogación fue la más despiadada y por eso mismo la más visceralmente religiosa de cuantas haya ensayado la modernidad. Su interrogación fue por la nada. □