

LAS INTERACCIONES ENTRE CINE
Y ARTE CONTEMPORÁNEO:
LA PINTURA DE FRANCIS BACON EN EL CINE

MONIKA KESKA

La obra de Francis Bacon tiene una importancia especial en el campo de las relaciones entre cine y pintura. Su caso recuerda al de los pintores David Hockney o Edward Hopper, cuya obra está inspirada por el arte cinematográfico y a la vez su obra tiene gran presencia en el cine. Por una parte, en los cuadros de Bacon encontramos gran número de elementos relacionados con el cine, motivos iconográficos, modelos compositivos y narrativos. Por otra parte su obra ha servido de inspiración a numerosos cineastas. Francis Bacon es uno de los pintores contemporáneos con mayor presencia en el cine. Varios directores, entre ellos Bernardo Bertolucci, Peter Greenaway, Derek Jarman, David Lynch, le mencionan como su artista favorito y confiesan la influencia que tuvieron sus cuadros en el aspecto visual de sus películas. En la obra de esos cineastas podemos encontrar alusiones, más o menos directas, a la pintura de Bacon. Sin duda, el caso más conocido es *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci. En 1971 en París, al mismo tiempo que el rodaje de la película, en el Grand Palais fue organizada una gran exposición de las obras de Bacon. Bertolucci fue a visitarla acompañado de Marlon Brando y Vittorio Storaro. Consideró que en la pintura de Bacon existía la misma tensión dramática, que él quería transmitir en su película:

«Por aquella época, hubo una gran exposición de Francis Bacon en el Grand Palais y la luz en sus cuadros se convirtió en otra de las claves principales para los monogramas estilísticos que estábamos buscando. Llevé a Marlon a ver la exposición porque quería que se sensibilizara con los personajes de Bacon y actuara como ellos. Me parecía que su rostro y su cuerpo tenían una maleabilidad interna similar Yo quería que Paul fuera como Lucian Freud y los restantes personajes que aparecían obsesivamente en los cuadros de Bacon: rostros devorados por algo que sale de dentro»¹.

El aspecto visual del *Último tango en París* está claramente inspirado en la pintura de Bacon. La película comienza con el grito de Marlon Brando, una alu-

¹ PEPIAT, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 292-293.

sión evidente al motivo del grito presente en sus pinturas. Los títulos de crédito tienen como fondo los retratos de los amigos del pintor –Lucian Freud e Isabel Rawsthorne (1964)–, que sirvieron de modelo para los protagonistas de la película. Paul y Jeanne no sólo imitan las forzadas poses de los cuadros de Bacon, pero también sus personalidades dan la sensación de estar inspiradas en los personajes de sus retratos: caras torturadas que parecen esconder algún secreto, gente incompatible con las reglas sociales imperantes.

La deformación de la figura humana es uno de los rasgos distintivos de la obra de Bacon. En el *Último tango* la imagen es distorsionada gracias al uso de la luz, variantes del enfoque de los planos y del ángulo en el que es colocada la cámara. Frecuentemente, los protagonistas aparecen desenfocados o son filmados a través de un cristal opaco o una cortina. La influencia de la pintura de Bacon es notable también en la composición espacial del encuadre. El espacio circular de los cuadros de Bacon es reproducido en la película, la habitación principal del apartamento en el que transcurre la mayor parte de la acción tiene esta forma. Según Deleuze este procedimiento aislaba las figuras de las demás imágenes y del espectador². La forma que recuerda el anfiteatro añade también dramatismo a la figura. El fondo en los cuadros de Bacon de esta etapa suele ser uniforme, igualmente en la película, las paredes del apartamento son de un color ocre neutro, toda la atención se centra en la figura. Las poses de los actores tumbados en el suelo recuerdan las composiciones de Bacon, son innaturales, violentas. También el colorido utilizado por Bertolucci y Storaro está inspirado en la pintura de Bacon, sobre todo de los cuadros de los años 60, predominan grises fríos, marrones, ocre, rosas y rojos brillantes.

Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* hablaba del carácter no narrativo de la pintura de Bacon, en sus cuadros no hay ninguna historia sino expresión de sensaciones, instintos primarios y violencia. Es interesante como Deleuze y Bertolucci llegan, de manera completamente autónoma, a las mismas conclusiones sobre la pintura de Bacon. El elemento más evidente, la violencia contenida en sus cuadros está muy presente en la película. Todos los personajes tienen un elemento violento más o menos contenido, uno de los personajes describe a la mujer de Paul como un ser salvaje, por su comportamiento y la manera de la que se suicidó. La relación entre Paul y Jeanne es muy violenta y termina en el asesinato.

Deleuze describe tres elementos básicos de la pintura de Bacon: la figura, el fondo, casi siempre neutro, y el doble. El doble, un elemento compositivo que actúa como una prótesis de la figura, puede ser una sombra, un reflejo en el espejo, una sombra, un paraguas. En la película el doble se manifiesta de dis-

² DELEUZE, G., *Francis Bacon. The logic of sensation*. Londres, Continuum, 2005.



Figura 1: *Last tango in Paris*, Bernardo Bertolucci.

tintas maneras, como reflejos en los espejos, las sombras en las paredes, a veces autónomas sin que el personaje aparezca en el encuadre. Tiene incluso su correspondiente en la trama de la película. Marcel, el amante de Rosa, la mujer de Paul, es en cierto modo el doble del marido. Rosa le compraba la misma ropa, también pretendía modificar su habitación en el hotel para que se pareciera a la del matrimonio, crear un doble de su marido.

Las caras en los cuadros de Bacon expresan instintos animales, en *El último tango* los protagonistas muchas veces imitan comportamientos animales. Las caras de los actores son carnosas, esa característica es acentuada con la luz y los ángulos de filmación. En los retratos de Bacon la carne tiene doble simbología, a medio camino entre la vitalidad y la muerte, entre hombre y animal.

Según Peter Greenaway «Inglaterra sólo tuvo tres grandes pintores. El primero es Constable, el segundo Turner y el tercero es Francis Bacon»³. Greenaway en sus películas frecuentemente hace referencias a obras de arte, generalmente a la pintura barroca flamenca e italiana. Con menos frecuencia introduce alusiones a obras de arte contemporáneo: en *8½ Women* fueron los cuadros de Mondrian, en *Conspiración de mujeres* –la obra de Graham

³ MAZIERSKA, E., *Peter Greenaway*. Varsovia, Fundacja Sztuki Filmowej, 1992, p. 92.

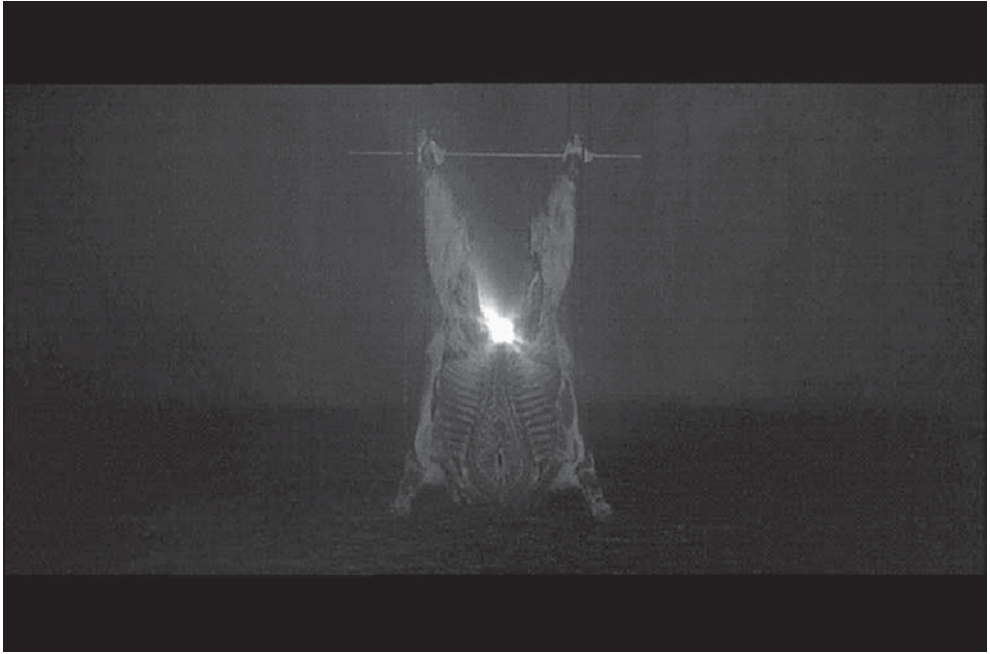


Figura 2: *Edward II*, Derek Jarman.

Sutherland—. En muchas películas suyas podemos encontrar referencias y proximidad estética con la pintura de Bacon. La representación del cuerpo humano como un trozo de carne, fascinación por la fealdad y la descomposición, asociado con un atrevido erotismo. Tanto en la obra de Greenaway, como en la de Bacon, las escenas de sexo o de violencia y muerte, son representadas con frialdad, aparentemente sin la implicación emocional del autor.

En algunas ocasiones podemos hablar de alusiones directas a los cuadros de Bacon. En *Zoo* las escenas en el laboratorio recuerdan el colorido de sus cuadros de los años 50 —predominio del blanco y negro con tonos azules—. El chimpancé amputado, filmado por los protagonistas de la película, los hermanos Deuce, parece estar inspirado en un cuadro del 1955, una de las muchas representaciones de simios pintados por Bacon en esta época. El chimpancé del cuadro parece mutilado, está encerrado en una jaula iluminada con una luz azulada.

El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante está repleto de alusiones pictóricas, sobre todo a la pintura holandesa del XVII, pero también es notable la influencia de la estética de Bacon, especialmente en el modo de representar el cuerpo humano. Conviene mencionar una escena, claramente inspirada en la iconografía baconiana, en la que Michael y Georgina intentan escapar del sádi-

co marido de ésta en un camión lleno de carne podrida, hacen pensar en dos de los motivos muy frecuentes en la pintura de Bacon –el grito y bueyes desollados–.

El cine de Derek Jarman estilísticamente es afín a la obra de Greenaway pero los dos directores están bastante distantes en lo que concierne al contenido ideológico de sus películas. Jarman estaba interesado en la obra de Francis Bacon sobre todo por la homosexualidad del artista. La pintura de Bacon dejó su huella tanto en sus películas, como en su obra plástica. Jarman solía introducir texto en sus cuadros, en *La carta al ministro* hace referencia a varios artistas homosexuales, entre ellos a Bacon.

Igual que Greenaway, Jarman hace en sus películas alusiones a obras de arte. En *Caravaggio*, *Wittgenstein* y *Edward II* podemos encontrar referencias a la pintura de Bacon. La composición de la audiencia con el Papa en *Caravaggio* recuerda los cuadros inspirados en el *Retrato de Inocencio X* de Velázquez. El trono del Papa está colocado en medio de una sala vacía, detrás se ven tres formas envueltas en tela blanca. Un espacio neutral, una figura central y tres paneles claros detrás de ella, fue uno de los modelos compositivos más frecuentes en la pintura de Bacon, sobre todo en retratos y crucifixiones. En *Wittgenstein* y en *Edward II* se repite el motivo de la figura humana encerrada en una jaula, tomada de la iconografía de Bacon. *Edward II* es quizás la película de Jarman con mayor número de alusiones a su pintura. Se imitan modelos compositivos e iconográficos, cabe destacar una escena en la que la alusión a la obra de Bacon es muy clara: uno de los asesinos de Gaveston crucificado sobre un buey desollado en medio de una sala oscura.

David Lynch en muchas entrevistas ha mencionado a Bacon como su pintor favorito y ha hablado de la influencia que su pintura tuvo en sus películas:

«Bacon es un pintor figurativo, pero sus cuadros están impregnados de ideas abstractas. Y cada uno puede interpretarlas a su manera (...) Yo, cuando miro los cuadros de Bacon empiezo a soñar. En esto consiste su fuerza. Me da igual que es lo que representan. Lo importante es que provocan un impulso que pone en marcha la imaginación»⁴.

Las visiones de Lynch y Bacon tienen muchos puntos en común, se puede hablar incluso de cierta estilización de la imagen cinematográfica, inspirada en la estética baconiana, tal como lo había hecho Bertolucci en *El último tango en París*. En las películas de David Lynch se pueden encontrar motivos relacionadas con la obra de Bacon –la cabeza de Henry gritando y el bebé monstruoso de *Cabeza borradora*, el modo de filmar a Merrick en *El hombre elefante*, espa-

⁴ WRÓBLEWSKI, J., *Po prawd idzie si jak w góry* (entrevista con David Lynch), *Polityka*, núm. 1, 2001, pp. 54-55.



Figura 3: *Love is the devil*, John Maybury.



Figura 4: *Love is the devil*, John Maybury.

cios semicirculares y claroscuro artificioso en *Blue velvet*, *Autopista perdida*, *Twin Peaks* o *Mulholland Drive*, figuras deformadas (*Cabeza borradora*, *El hombre elefante*), estética violenta. Igual que Bacon, Lynch está fascinado por la fotografía médica, posee una colección de fotos de deformaciones y mutilaciones faciales. En la portada del guión de *Autopista perdida* Lynch puso una imagen de la cara de un hombre desfigurada por una grave enfermedad que recordaba los retratos de Bacon. Lynch consideraba que esta imagen representaba la idea principal de la película e incluso quiso colocarla en los carteles publicitarios.

En la mayoría de los casos se trata de una estética parecida, pero en algunas obras de Lynch podemos encontrar motivos que guardan relación directa con las pinturas de Bacon. En *El hombre elefante* en la escena en la que Merrick es presentado durante una conferencia vemos su cuerpo deforme a través de un biombo transparente, la imagen recuerda los desnudos masculinos de los años 50, pintados en tonos oscuros –casi en blanco y negro–, en los que las formas retorcidas figuras humanas perciben tras una especie de cortina o velo transparente (*Estudio para un desnudo*, 1951). En la serie televisiva *Twin Peaks*, en una de las escenas en la habitación roja vemos a un enano sentado en taburete, con una cortina drapada al fondo; la composición imita un cuadro de Bacon *Retrato de un enano* del 1975.

En el caso de David Cronenberg se puede hablar de una proximidad estilística con la pintura de Bacon, más que de referencias directas a cuadros concretos. La manera de filmar los cuerpos, el colorido y composición espacial en *Videodrome*, *Crash* y, sobre todo en su última película, *Spider*, habían sido inspiradas en la pintura de Bacon y de Lucian Freud. Igual que Bacon, Cronenberg está fascinado por la deformación del cuerpo humano y en sus películas no renuncia a la violencia más sangrienta, acercándose en ocasiones al cine B. En *El almuerzo desnudo* podemos encontrar imágenes más directamente relacionadas con la iconografía baconiana: dos amantes unidos en una sola figura, encerrados en una jaula, los ciempiés gigantes colgados en la sala en la que se fabricaba la droga, que recuerdan las figuras amorfas de los trípticos de crucifixiones pintados por Bacon en los años 60 (entendidos por él como un acto de violencia, no en sentido religioso).

Uno de los casos más interesantes de esa fusión entre el arte contemporáneo y el cine es *Love is the devil (A study for a portrait of Francis Bacon)*, el primer largometraje del colaborador de Derek Jarman, John Maybury. La estructura de la película recuerda a *Caravaggio* de Jarman (y también *La ley del más fuerte* de R.W. Fassbinder), evidentemente no es un ejemplo clásico del género biográfico. *Love is the devil* cuenta, por medio de sus cuadros, una etapa de la vida de Bacon cuando convivió con George Dyer.

Love is the devil es especialmente interesante para estudiar la obra de Bacon en el cine, porque a pesar de tratar sobre el pintor, ningún cuadro suyo aparece en la película. A causa de la negativa de los herederos de Bacon, Maybury no pudo mostrar cuadros originales en su película, por lo cual tuvo que recurrir a una estilización de la imagen, de manera similar a como lo habían hecho anteriormente Bertolucci o Lynch. La imagen en *Love is the devil* imita la textura de la pintura, el colorido y la luz, reproduce la composición espacial y los interiores claustrofóbicos de las pinturas de Bacon. Por medio de cambios de enfoque y ángulos de la cámara Maybury obtiene el efecto de deformación de la figura humana, una de las señas de identidad de la obra del pintor. Destacan sobre todo las escenas rodadas en Colony Room, en las que los actores son filmados a través de los cristales de las copas que están sobre la barra. Las caras de los actores recuerdan los retratos de los amigos de Bacon, George Dyer, Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Muriel Belcher. También la sobreactuación contribuye al efecto de deformación y los asemeja a los cuadros. En los encuadres aparecen elementos muy presentes en las pinturas de Bacon de los años 60, bombillas, lavabos, espejos, Maybury imita también la forma de tríptico filmando un reflejo en un espejo triple.

Maybury muestra el proceso creativo, pero no cuadros concretos, las pinturas presentadas en la exposición en el Grand Palais, la misma que en su tiempo había inspirado a Bertolucci, son mostradas desde lejos y desenfocadas. Además Maybury recurrió al uso de *tableaux vivants*. En las pesadillas de Dyer le vemos sentado desnudo en un trampolín del que luego se cae al precipicio, la escena es reproducción fiel del cuadro *Figura en cuclillas (George Dyer)* del 1966, el trampolín procede de *Tres estudios de figura humana* del 1967, al que también había posado Dyer. De la misma manera Maybury reproduce la serie de autorretratos que Bacon pintó en 1973 o los retratos de los amigos del artista –Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes, Muriel Belcher–. En las escenas eróticas recurre a un cuadro más antiguo –*Dos figuras* (1953)–, inspirado en las fotografías de Muybridge.

Quizás, lo más interesante en *Love is the devil* es el modo en que se utiliza la narración presente en los trípticos dedicados a la muerte de George Dyer. Maybury aprovecha el elemento fílmico intrínseco de la obra de Bacon y da vida a los paneles de los trípticos, tal como lo vemos en la escena del suicidio de Dyer que no es nada más que el *Tríptico mayo-junio* (1973) puesto en movimiento.

En los años 80 Francis Bacon era considerado el pintor viviente más importante del momento, también uno de los más controvertidos, su obra tuvo bastante difusión mediática. La pintura de Bacon no tardó en aparecer en películas comerciales. En *Batman* Tim Burton hace una divertida alusión a su obra en la escena



Figura 5: *Love is the devil*, John Maybury.

en la que Joker, el malo de la película, acompañado de sus ayudantes destroza las pinturas en el museo, el único cuadro que decide salvar es *Figura y carne* (1954), porque sólo éste le complace. En *El Silencio de los corderos* de Jonathan Demme hay una escena que imita las crucifixiones de Bacon cuando los policías encuentran el cuerpo del guarda que vigilaba al doctor Lecter. Hannibal dio rienda suelta a sus gustos estéticos y crucificó al hombre que acababa de asesinar sobre la jaula de cristal, en la que estaba encerrado. David J. Skal en su historia del cine de terror, *The Monster Show*, comparaba el famoso tríptico de Bacon del 1944 con los efectos especiales conseguidos por John Carpenter en *The thing*, aunque esta analogía resulta un poco exagerada.

Para explicar las razones por las que la pintura de Bacon influye tanto en los cineastas, hay que analizar tanto el factor formal, como la temática de su obra. En aspectos formales, es crucial el hecho de que sea pintura figurativa centrada en el cuerpo humano, son también muy significativos los elementos de origen fílmico presentes en su obra –el movimiento, el componente narrativo de sus trípticos y un modelo particular de composición espacial, tomado del cine y de la fotografía–.

Pero quizás, lo que atrae más a los cineastas, son los motivos presentes en sus cuadros –violencia, sexo, muerte, deformación del cuerpo humano–. Los directores que suelen inspirarse en su pintura, Greenaway, Lynch o Cronenberg, muchas veces optan por una estética violenta y atrevidas escenas eróticas. El escándalo y, en ocasiones, la censura de su obra, que acompañaba a Bacon durante toda su vida (e incluso después de su muerte, basta recordar

el ridículo episodio que tuvo lugar en Texas en 1999, cuando se prohibieron las visitas de escolares a la exposición de sus cuadros), fue también experimentada por los cineastas que se inspiran en su pintura. Sus películas, igual que anteriormente los cuadros de Bacon, han provocado numerosas controversias y debates sobre los límites de lo que se puede enseñar en el cine y la libertad de expresión. El caso más conocido fue sin duda *El último tango en París*, cuyo estreno en los años 70 se prohibió en algunos países. En los últimos años las pinturas de Bacon fueron relacionadas por la crítica con algunas de las películas que escandalizaron al público de los festivales de cine: *Crash* de Cronenberg, *Intimidad* de Patrice Chereau o *Irreversible* y *Seul contre tous* de Gaspar Noé. Cronenberg en *Crash* se había inspirado en la estética baconiana, también en el caso de *Intimidad* el director tomó como referencia la pintura de Bacon y de Freud para representar las escenas eróticas. En el caso de *Irreversible* podemos hablar únicamente de una proximidad estética en la deformación de la imagen, en parte también de una temática similar –visión extremadamente pesimista de la condición humana, interés por la parte oscura de la psíquica–, pero no creo que exista en este caso una inspiración directa en la pintura de Bacon, sería más apropiado relacionar las películas de Noé con el *nuevo brutalismo* de los autores teatrales como Sarah Kane o Mark Ravenhill.

BIBLIOGRAFÍA

- BRIGHTON, A., *Francis Bacon*. Tate Publishing, Londres, 2001.
- DELEUZE, G., *Francis Bacon. The logic of sensation*. Londres, Continuum, 2005.
- HARRISON, M., *In Camera Francis Bacon. Photography, film and the practice of Painting*. Londres, Thames and Hudson, 2006.
- HISPANO, A., *David Lynch. El claroscuro americano*. Barcelona, Glénat, 1998.
- KESKA, M., *Cine y pintura en la obra de Francis Bacon, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 36, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 329-337.
- LEIRIS, M., *Francis Bacon*. Barcelona, Polígrafa, 1990.
- PEPPIAT, M., *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 292-293.
- SINCLAIR, A., *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia*. Barcelona, Circe, 1995.
- SYLVESTER, D., *Looking back at Francis Bacon*. Londres, Thames and Hudson, 2000.
- SYLVESTER, D., *Interviews with Francis Bacon*. Londres, Thames and Hudson, 1993.
- WRÓBLEWSKI, J., *Po prawd idzie si jak w góry* (entrevista con David Lynch), *Polityka*, núm. 1, 2001, pp. 54-55.