

Ménades y Meninas

Afición a la oscuridad: el box y la obra de George Bellows

Héctor Antonio Sánchez

Club Night, óleo sobre tela, 1907



EN ENERO DE 2013 TUVE OCASIÓN DE ASISTIR a la exposición llanamente titulada *George Bellows*, que a la sazón acogía el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, tras su inaugural montaje en la National Gallery of Art de Washington, D.C. El cartel de la muestra seducía al espectador con el óleo más emblemático de Bellows, *Stag at Sharkey's* (1909), portada también del catálogo relativo, sin duda la imagen más contundente de cuantas el pintor produjo en torno al tema del boxeo.

Había una cierta oscuridad en las salas del recinto, que atinadamente conducía al espectador por un teatro caro al pintor: escenas metropolitanas —el ring, sí, pero también las grandes obras de ingeniería de una ciudad en expansión, con la febrilidad de sus habitantes—; paisajes urbanos y marítimos —crepúsculos de la ciudad, parques nevados—; retratos y aun escenas de guerra. No era casual esta diversidad: con más de cien piezas fue, en casi medio siglo, la primera retrospectiva de un artista que en la hora temprana de su muerte ya era tenido por uno de los más grandes pintores norteamericanos.

Ahora bien, quien visitara la muestra difícilmente podría intuir el origen provinciano del autor. Nacido en Columbus, Ohio, en 1882, George Bellows tuvo por destino una de esas trayectorias que, a falta de una expresión más elegante, calificamos como un ascenso meteórico. La leyenda quiere que, a despecho de su padre, deliberadamente “olvidara” presentar sus exámenes finales en su último año en la Ohio State University, y así reprobara todos sus cursos; tras mudarse a Nueva York en 1904, Bellows se incorporó a la New York School of Art, donde comenzó clases con Robert Henri, la figura dominante de lo que conoceríamos a la postre como el Grupo de los 8, origen de la Ashcan School. Hambrientas de un nuevo realismo, estas cofradías se decantaban por retratar las escenas cotidianas de la metrópoli, en particular de sus barrios más empobrecidos, a despecho del preciosismo impresionista y del realismo academicista dominantes por igual en la afición de la crítica y entre los consumidores de arte.

Antes de alcanzar los treinta años, Bellows se había posicionado como un artista reconocido, incluso en el extranjero: recibía importantes comisiones de retratos, fue ingresado a la National Academy of Design —uno de sus más jóvenes miembros— y vendió obras a museos emblemáticos de los Estados Unidos, entre ellos el propio Met y la Pennsylvania Academy of the Arts.

Y, en verdad, Bellows parecía por igual dotado para captar la esencia del individuo en el retrato como de la ciudad en el paisaje urbano. Sus cuadros de personalidades están marcados por el claroscuro, con graves ecos de pintura holandesa. Otro tanto ocurre con sus vigorosas imágenes del paisaje americano y la ciudad: Bellows supo capturar el milagro de la luz sobre las costas septentrionales y sobre los parques nevados de Nueva York; también, la algarabía de la metrópolis y sus grandes proyectos urbanos. Uno que pareció seducirlo particularmente fue la construcción de la Pennsylvania Station, a cuya colosal excavación dedicó varios hermosos óleos. Más que el edificio, el proceso de su construcción: cuando la estación estuvo por fin

concluida, tras nueve largos años, Bellows mudó sus afectos a las obras del ambicioso Quennsboro Bridge. Y quizá no poco tuvo que ver en ello el oficio paterno: George Bellows padre había supervisado la construcción de varios edificios emblemáticos en su natal Columbus, entre ellos la Central High School, donde el pintor cursó su educación media. Quizá también de la añoranza de la juventud y la tierra natal proviniera su afición al boxeo, tema de sus obras sin duda más emblemáticas.

Otra vez el rumor quiere que en su adolescencia Bellows fuese discriminado por su afición a las bellas artes. Acaso ello incentivó su natural talento para los deportes: jugó fútbol americano desde la infancia, y en la Ohio State University fue parte del equipo de baloncesto —un deporte entonces recién nacido— y de béisbol, donde descollaba como delantero central.

Dempsey and Firpo,
óleo sobre tela, 1924



Uno echa de menos la presencia mayor de estas prácticas en su obra. Salvo por algunos cuadros —más bien aristocráticos— dedicados a juegos de polo y tenis, el único deporte que pareció apasionarle fue el box, que afloró en su producción a poco de su llegada a Nueva York y ya no habría de abandonarlo hasta su muerte. Las peleas eran ilegales en espacios públicos en 1907, pero a Bellows le bastaba unirse al “club privado” del Tom Sharkey’s Saloon, a unas cuadras de su casa, para presenciar peleas clandestinas.

De ese año procede *The knock out*, un dibujo al pastel en que una airada multitud se precipita sobre un ring donde se acaba de manifestar el éxtasis: un réferi lucha por controlar a un boxeador ya victorioso, que aun busca abalanzarse sobre su oponente, el vencido cuerpo que yace sobre la lona, desorientado y casi desnudo: sólo lo visten sus guantes ahora inermes. No sólo por esa desnudez, sino por la ilegalidad del boxeo mismo, la pieza fue censurada en 1910 en Columbus, a despecho de su autor, en la que sería su primera exposición colectiva en su tierra natal.



Stag at Sharkey's, óleo sobre tela, 1909

Del mismo año, pero más logrado, es el óleo *Club night*, marcado por el claroscuro: la luz que se cuele por un lado sugiere la tensión de los dos combatientes que dominan el espacio, el cuerpo a la defensiva a la izquierda, la constitución que va a su encuentro a la derecha: todo es drama en sus miembros apenas visibles. El público aquí se ha replegado con fortuna: son rostros goyescos en la sombra, casi sugeridos, casi horrendos. Nada más contrario al yeso que el cuerpo de un pugilista o de un atleta: debió ser fascinante a Bellows la captura del instante exacto en el lienzo; el desafío que suponía a su imaginación y su memoria.

Se ha señalado ya la presencia del realismo renacentista y barroco en su trabajo —de Caravaggio a Franz Hals—: merece atención también la presencia del grotesco y del horror, que lo acercaría a las formas de Honoré Daumier y de Goya, como la atestigua la litografía *Dance in a Madhouse*, en que el autor parece francamente coquetear con las formas oscuras del decadentismo decimonónico.

En el Met podía verse el retrato de *Paddy Flannigan* (1908), que ya en su tiempo le causó severas críticas. Es un óleo extraño y a ratos perturbador. Como tantos miembros de la Ashcan School, Bellows se sintió fascinado por esos nuevos rostros de inmigrantes que pululaban los barrios hambrientos y aún amorfos del Lower East Side; Paddy parece un personaje extraído de la pintura española, un pícaro acaso, pero hay algo en su desparpajo que desconcierta: lleva el torso expuesto, pues la parte superior de su vestimenta va desplegada en una pose que casi se diría de una seducción un tanto malsana. Otro tanto podría referirse de las imágenes de niños desnudos que pululaban el Hudson y Coney Island, que alguna censura y algunos reproches costaron a su autor, como *Forty two kids* (1907).

Curiosamente, el realismo grotesco parece haberse diluido hacia el final de su trayectoria. Todavía en 1924, año de su muerte, pintó *Dempsey and Firpo*, el último óleo que dedicó a su tema predilecto. Bellows era entonces un hombre de 41 años y el box se había legalizado: no es ésta otra que la “pelea del siglo” en que Luis Ángel Firpo, el “Toro Salvaje de las Pampas”, enfrentó a Jack Dempsey por el título mundial de peso completo. Pero la imagen aquí se ha domesticado: la luz ilumina el recinto; el color y los gestos son más amables, casi impasibles, y la pincelada de Bellows, otrora imprecisa y fuerte, cede aquí a líneas definidas que crean un entorno más inocuo y descriptivo que sugerente.

Stag at Sharkey's (1909), en cambio, la obra que lo cifra, nos entusiasma más a la postre: la disposición triangular de combatientes y árbitro al centro, en que los cuerpos casi enteramente expuestos y el suelo del ring confieren los puntos de luz al dramático espacio sumido en la penumbra, donde sólo es posible adivinar ya los gestos y las facciones por el audaz, si breve, uso del color: dos cuerpos anónimos cuyas líneas tensas sugieren la violencia, la emoción del enfrentamiento y, también, la disposición a transfigurar sus propios límites.

Su aportación estaba lista desde entonces: George Wesley Bellows murió el 8 de enero de 1925, víctima de una peritonitis. Se hallaba en estado de delirio. 