

Ménades y Meninas

# Territorio insular: el cuerpo masculino en el arte de Gran Bretaña



*Colonel Acland and Lord Sydney:  
The Archers, Joshua Reynolds, 1770*

Héctor Antonio Sánchez



EN LA TATE GALLERY DE LONDRES puede verse un hermoso óleo firmado hacia 1770 por sir Joshua Reynolds, *Colonel Acland and Lord Sydney: The Archers*. En él, las figuras principescas de dos jóvenes se despliegan con gracia en la noble labor del tiro con arco. Uno de ellos, vestido en ocre, va al frente de la empresa: su arco en tensión, su cabello y capa revueltos contrastan con el aura impasible del rostro; el otro, ataviado en un fino traje verde, le va a la zaga. La escena, desprovista de violencia —antes señalada por un aire apacible y casi legendario—, es una escena de caza: detrás de ellos yacen un venado y aves de diversa especie, y a su alrededor se elevan árboles otoñales removidos por el viento. Algo hay en el óleo que lo dicta dulcemente británico: ¿la alusión a la campiña nublada de la isla acaso, o su nostalgia del medioevo, que haría sospechar tal vez un anuncio del Romanticismo? Los cuerpos de los muchachos, ágiles y esbeltos, culminan en la extrema palidez del rostro, signo de una belleza afín al vaporoso encanto del entorno.

Es, de hecho, un óleo inusual en la obra de Reynolds, fervoroso del retrato realista y poco proclive al paisaje: paradójicamente, lo aproxima a la esfera de su rival, Thomas Gainsborough, cuya obra acaso más célebre, *The blue boy* (1770), es un notable homenaje a *The Children of King Charles I of England* (1637) de Anton van Dyck. En la pieza del inglés, un joven ataviado en un exquisito traje azul observa al espectador con parsimonia: como en la obra de Reynolds, la palidez del rostro se recorta contra los ocres de la naturaleza.

No es vana la mención de Van Dyck. Después de todo, fue costumbre en la corte inglesa importar durante décadas, siglos incluso, a los grandes artistas del continente, particularmente de estirpe flamenca: de allí la marcada influencia del barroco en el paisaje y el retrato inglés del siglo XVIII, primeros géneros en forjar una tradición propia. Lo sabemos: extensos periodos del arte británico palidecen al lado de sus coetáneos mediterráneos o septentrionales. En el Renacimiento y la era barroca, algo tuvo que ver la fuerza destructiva y puritana del Protestantismo. De allí el peculiar sino de Inglaterra: a diferencia de italianos, españoles, holandeses, el esplendor comercial y político no tuvo en el XVI o el XVII una contrapartida en la tradición pictórica. Shakespeare puede medirse con Cervantes, pero no hay nadie comparable a Velázquez en la corte de los Tudor.

Los óleos de Gainsborough y Reynolds señalan el advenimiento de una poderosa clase aristocrática, capaz de crear un mercado local que supliera la debilidad de la Corona en cuanto consumidora de arte: de allí la excelencia y abundancia del retrato a partir de su era, considerada la época clásica de la pintura inglesa. En ellos es notable el garbo de los varones: sus signos asoman en ropas, gestos, posturas. Pertenecen a una clase ilustrada, consciente de su rango y de su herencia, que no rehúye cierta languidez y hasta amaneramiento, y que se opone a la solidez de las figuras del gran cuadro histórico, género dominante en el continente y más bien exiguo en Gran Bretaña.

Esta sutileza de los hábitos pasará al cuerpo un siglo después. En el Musée d'Orsay ocupa un sitio prominente la enigmática *The Wheel of Fortune*, firmada en 1883 por Edward Burne-Jones. Es un óleo peculiarmente alto: a la izquierda, una colosal figura femenina, de clara raigambre clásica —la denuncian su toga y su postura— hace girar con la mano una enorme rueda de madera sobre la que se apoya, en sucesivas presencias, un hombre desnudo, apenas cubierto en la pelvis por una escasa tela que más bien sugiere la transparencia, si es su color igual al de la piel que vela; en la parte superior, con la contorsión de un mártir, uno de sus muslos se recoge frente al espectador en una actitud tan sensual como impúdica, hasta mostrar en el tobillo la delgada cadena que lo aprisiona. Ese pie se posa sobre su misma cabeza, hacia el centro de la rueda, donde otra imagen de sí mismo nos lo ofrece en una leve actitud de triunfo: el orgulloso rostro vuelto hacia un costado, los símbolos del poder —corona y cetro— como únicos accesorios a su desnudez; finalmente, de la parte inferior asoma la cabeza del mismo varón, coronada por laureles. Su cuerpo proviene de la estatuaria clásica: es el cuerpo irreprochable de un hombre joven, cerrado al tiempo, lejano por igual de muerte y de nacimiento. Su actitud, en cambio, lo acerca a las formas del decadentismo finisecular: es una postura feminizada, que lo enlaza al hermafrodita de nuestro origen mítico, a nuestra materia primigenia, anterior a la separación de los sexos; es así un cuerpo estéril, que se basta a sí mismo, anuncio de los últimos días de la humanidad.

Quien quisiera extraer de la obra de Burne-Jones un testimonio de la era victoriana tendría que estudiarlo como un acto de negación. Casi autista, el óleo pertenece a la última etapa de esa singular cofradía que fue la hermandad prerrafaelista, fundada en 1848, año de revoluciones. Un acto de insularidad en un país insular, el movimiento volvió el rostro hacia la simbología, los temas de raigambre medieval, los secretos de la naturaleza y la búsqueda de espiritualidad en el arte. En una época marcada por el disturbio político, en una nación que se aventuraba como ninguna en la historia por el desarrollo industrial, Rossetti, Hunt, Millais, y sus discípulos, Morris y Burne-Jones, a diferencia de los impresionistas, daban la espalda a la ciudad más populosa de la Tierra y se refugiaban en la esfera idealizada de la campiña y el pasado legendario. Inglaterra conquistaba el orbe con una vigorosa rueda mecánica: si la rueda de madera de Burne-Jones era una sustracción a su avance implacable, el cuerpo que en ella se reclina es todavía un cuerpo comprensible, que no cesa en su unidad a pesar de desplegarse en la sucesión del tiempo. Ambos órdenes —el mundo moderno y el cuerpo— estaban por fracturarse en el amanecer del nuevo siglo.

Nuestro Museo Tamayo resguarda el extraordinario lienzo *Two figures with a monkey*, firmado en 1973 por Francis Bacon. En él, una mesa verde recorta en dos el espacio, de un intenso fondo naranja: sobre ella intuimos la presencia de dos hombres, uno dispuesto sobre el otro, en tonos dominados por el gris, que no rehúyen el amarillo y el púrpura. Cerca de sus cabezas, una almohada: debajo, sobre las patas



The blue boy, Thomas Gainsborough, 1770

metálicas del mueble, un mono en cuclillas. La obra es reminiscente de otra del autor, datada en 1953; también allí dos cuerpos masculinos se enlazaban en una postura cargada de violencia, que sugiere tanto la lucha grecorromana como la cópula. Uso el término con toda intención: hay algo profundamente animal en las obras de Bacon, una disposición que confronta al espectador como si se paseara frente a las jaulas de un zoológico.

Alguna vez Margaret Thatcher repudió las imágenes de Bacon como “asquerosos trozos de carne”. No se extraviaba la Dama de Hierro: el pintor confesaría su emoción en las carnicerías, la fascinación de no estar allí expuesto en pedazos en lugar de otro animal. ¿Y no fue la Segunda Guerra una enorme carnicería que el pintor presenció con sus propios ojos? ¿Y no es el erotismo, como querría Bataille, “la expresión de la vida hasta en la muerte”? La mesa de Bacon es una mesa de disección, y el cuerpo que despliega sobre ella, el cuerpo que ha perdido valor y forma reconocible en un mundo que ha ejercido contra él toda su violencia: es un producto más en el aparador de las ideologías. Ciertamente: la obra de Bacon no puede explicarse sin Picasso y las vanguardias. Pero tampoco sin su entendimiento de la sexualidad y su cercanía con el Existencialismo.

A los dieciséis años, el adolescente transgredía las normas imputadas a su género: descubierto en la lencería materna, fue expulsado de la casa familiar. Conocida es su afición casi patológica al Papa de Velázquez: en esas variaciones, y en otros tantos óleos, vemos la gran boca abierta del grito: un gesto pánico frente al vacío de la existencia (no habrá Resurrección: no llegará el Reino que nos dieron en promesa). Por la insuficiencia del mundo, por el deseo, por su sinsentido, la nuestra es carne percedera que se abre al exterior en una expresión de horror.

La obra de Bacon, a partir de la experiencia irreplicable que es el cuerpo propio, señala una angustia que los hombres y el arte de nuestro siglo no terminan aún de resolver. Es una angustia que excede a lo británico y al arte mismo. ¿Habría que replantear el entendimiento del cuerpo en el éxtasis barroco —grotesco y sublime— de la lente de Peter Greenaway? ¿Entenderlo en el placer sensorial de la obra de Derek Jarman? ¿Entregarse a los placeres materiales de la era moderna, como en los cuadros californianos y homoeróticos de David Hockney? ¿O abrazar la materia que somos e implacable avanza hacia su fin, como en los rostros severos de Lucien Freud?

Ciertamente también: un esfuerzo por extraer de representaciones particulares de lo masculino narrativas generales, y aun la narrativa del arte de una nación, merece más de un reproche y se presta a torpeza y superfluidad. Más nos valdría, como aquí he intentado, ver en piezas peculiares la relación que el cuerpo guarda con su entorno: pues es nuestra carne el lienzo en que se inscriben como cicatrices todos los signos del mundo.

Y sí: todos los signos del mundo nos hablan de la muerte. 





Vista de la obra de Francis Bacon *Study from the Human Body, Man Turning on the Light*, en 2007 en Londres Inglaterra. (Fotografía: Cate Gillon/Getty Images)