



The Fear of Ghosts, óleo sobre tela, 162,2 x 114,3 cm., 1933, Indiana University Art Museum

La prodigiosa memoria de Balthus

Miguel Ángel Muñoz

*La luz sostiene —ingravidos, reales—
el cerro blanco y las encías negras,
el sendero que avanza,
el árbol que se queda.*

OCTAVIO PAZ

EN LA MAGNA EXPOSICIÓN DE BALTHASAR KLOSSOWSKI DE ROLA, conocido como Balthus (1908- 2001), que se presentó en el Palazzo Grassi de Venecia en 2001, se reunieron doscientas cincuenta obras. Significativo no sólo porque Balthus produjo poco y siempre fue cortejado por una selecta clientela que le quitaba todo lo pintado, sino porque siempre fue difícil obtener cuadros suyos para las escasas muestras individuales que permitió organizar: la primera en 1924, en París, y una de las últimas en 1996, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con apenas un centenar de obras magistrales entre dibujos, bocetos y telas. Por ello, la exposición de Venecia fue un acontecimiento inédito pues se pudo ver casi un inventario de toda su producción, para lo cual se contó con la curaduría de Jean Clair y un montaje de la prestigiosa arquitecta Gae Aulenti.

A Balthus hay que deducirlo en su obra, como ha exigido en todo momento, e intuirlo en múltiples referencias. Hijo de un historiador y escenógrafo y de una pintora judía de raíces rusas, con sólo once años dibuja una diestra serie de cuarenta tintas que relatan las aventuras de su gato, en un ambiente palaciego y suntuario que impregnará su imaginario existencial toda su vida.

Este artista exigente y caprichoso fue apadrinado por algunos de los más grandes creadores del siglo xx. El primero fue el poeta Rainer Maria Rilke —que prologó en 1931 una compilación de sus dibujos—, con quien mantuvo una relación cercana. Otros poetas que lo alentaron fueron Artaud, Bataille, Malraux, Camus, René Char, Yves Bonnefoy, Eluard, Tristan Tzara, o grandes historiadores y críticos del arte como Rewald, Clark, Lord, Cooper, Calvo Serraller, Hess, etcétera. Y desde luego, no hay que dejar de lado la fuerte simpatía que producía su obra en pintores como Bonnard —que tuvo sobre él una fuerte influencia hasta 1930—, Braque, Giacometti, Mondrian y Picasso, que al principio de la carrera de Balthus le dijo: “Eres el único de los pintores de tu generación que me interesa. Los demás quieren ser como Picasso. Tú no”.

A Baladine —su madre— se debe el escrúpulo y la tenacidad de las copias clásicas que Balthus hizo en el Louvre, su afición por Poussin y las directrices figurativas de Maurice Denis. La gran influencia francés logra en él forjar una identidad artística única en la densidad de los fragmentos y la transparencia del color, “el empastado que da la presencia y vida a la pintura y revela el espesor del mundo”, decía el artista. *Enfants au Luxemburg* (1925), dos niños en colores claros jugando a la petaca, vigilados por una desdibujada estatua equivocada, son ejemplo de sus primeras obras maestras.

Aun con todo este maravilloso telón de fondo, la obra de Balthus no ha sido de fácil asimilación para el gran público, a pesar de su orientación literaria y figurativa, que es lo que se suele alegarse como requisito imprescindible para agradar al mundillo

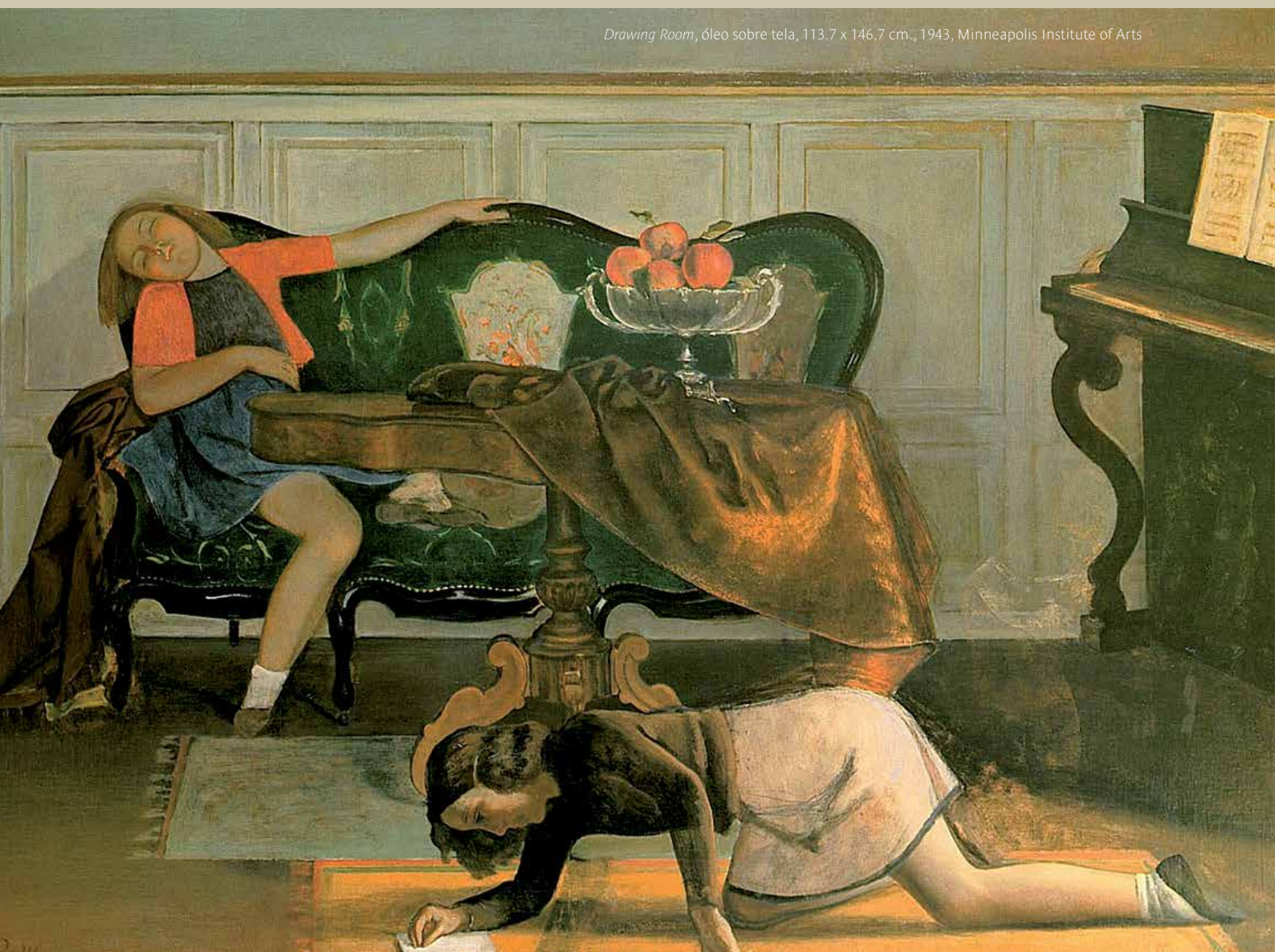
de la frivolidad. Es cierto, logró pasar casi inadvertido durante las tres cuartas partes de su existencia. Nunca le interesaron los medios de comunicación, ni mucho menos las grandes exposiciones de su obra.

En 1926 Balthus descubre Italia. En Arezzo estudia los frescos de Piero en la iglesia de San Francisco; después Florencia y Fray Angelico, más tarde Masolino y Masaccio en la capilla de Bracacci, y se admira ante “la insistencia en representar la figura en términos de la experiencia diaria”. No es casual que en una obra tan discutida como *La reu* (1933) el artista recupere la composición desde la cotidianidad e intente disponer del espacio a la manera de la *Flagelación* del Palacio Ducal de Urbino. *La Montaigne* (1937) es una obra clave que adelanta los motivos del discurso estético de Balthus: figuras minuciosamente pintadas que actúan

con hermética ritualidad, sobrepuestas a un paisaje de constructiva formalidad cezanniana y cromatismo plano pero de estridencia casi *fauve*. “Tengo grabada —dice Francisco Calvo Serraller sobre Balthus— una primera impresión de algunos cuadros de una luminosidad radiante, de mediodía, junto a otros, inundados de perturbadores claroscuros, como heridos por la brutal irrupción de un rayo luminoso que una mano siniestra ha producido al retirar una cortina, desvelando así el fruto descarnado. Luces violentamente contrapuestas. La paz y el horror, la pastoral y el *Sabbat* embrujado, Corot y Füssli”.¹

¹ *En busca de Balthus*, Francisco Calvo Serraller, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 1996.

Drawing Room, óleo sobre tela, 113.7 x 146.7 cm., 1943, Minneapolis Institute of Arts





The Golden Years, óleo sobre tela, 1945, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

En 1934 presenta en la galería Pierre *Lección de guitarra*, el escándalo fue brutal. Un pintor pornográfico, en una primera caracterización, que impresionó a Artaud. Un “maldito” con suerte que Pierre Matisse lanza en Nueva York a partir de 1938. Su admiración por Joan Miró paisajista y presurrealista se mantuvo siempre. A partir de los años treinta y cuarenta crea cuadros soberbios: *El salón* (1940), *Juego de paciencia* (1943), *Días dorados* (1944). “Estoy fuera —dice Balthus— de todo. Sólo aspiro a cumplir mi destino como pintor”. En 1953 es ya referencia realista indiscutible. Encuentra en su sobrina Federique Pison el modelo ideal que reproduce sus ensoñaciones pictóricas. En 1956 el Museo de Arte Moderno de Nueva York le brinda la retrospectiva definitiva. En 1960 Malraux culmina su carrera ofreciéndole la dirección de la Academia Francesa en Roma, situada en Villa Medici, y lo convierte en el fetiche más admirado de la cultura francesa. *Habitación turca* (1963), *Jugadores de cartas* (1966), *Figura japonesa con espejo negro* (1969) son los cuadros romanos que adelantan el estilo último de Balthus. “A Balthus —dice Antoni Tàpies— le he imaginado como una de esas naturalezas angélicas, enigmáticas y fugaces que de vez en cuando aparecen y desaparecen de nuestras vidas, en momentos inesperados pero oportunos. Lo detecté por primera vez viendo sus ilustraciones de *Wuthering Heights* con los adolescentes deliciosos y perversos que publicó Skyra en la revista *Minotaure* a inicios de los años treinta. Y emprendió en seguida su vuelo por los registros de mi

memoria, quizá en compañía de otros ángeles que también me alentaban con su dulce presencia”.²

Balthus fue un pintor que amó y entendió la pintura clásica, dedicó tiempo preciso para mirar y dialogar con Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Rafael, Ingres, Carot, Poussin o Cézanne. Por otra parte, fue un artista que estuvo vinculado a la vanguardia artística y cultural del siglo xx. Estuvo cercano al surrealismo “maldito” y a la vez muy ligado con figuras clave de

la vanguardia histórica, como André Derain. Fue un solitario, un “independiente” que vivió en los márgenes más radicales de su tiempo, pero siempre dentro de una complaciente cercanía.

Los magistrales retratos de *Miró y su hija Dolores* (1938) y del fiel galerista Pierre Matisse hablan de un dominio técnico y acentúan el contrapunto espacial que irrealiza los motivos figurativos priorizando la atmósfera cromática. De 1940 datan los cuadros *Autorretrato* y *Le cérisier*, homenaje a Poussin en el doble ámbito compositivo y colorista, un clasicismo sobrio, que cuida obsesivamente el detalle y marca para siempre la obra de Balthus, quien afirma: “La pintura requiere una exigencia enorme, que la sociedad moderna ni se imagina. Si queremos ir a la pintura, meternos en el meollo de la pintura, debemos aceptar esa exigencia, esa lentitud, y los pintores contemporáneos no se deciden a ello”.³ Balthus intenta transcribir el espesor del sueño a través de la materia plástica, los pigmentos, la luz sobre las leves capas de pintura, las veladuras y transparencias.

Es ese redescubrir el arte en donde su mirada es sorprendente. En su libro *Balthus. Memorias*, nos deja descubrir no sólo su prodigiosa memoria, sino todo su pensamiento sobre el arte, la poesía y la vida. Este


² *El ángel Balthus*, Antoni Tàpies, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 1996

³ *Balthus. Memorias* (Éditions du Rocher, 2006).

pequeño volumen no es un mero juego empalagoso de erudición, sino algo inquietante, cargado de misterio. En sus telas se fija el tiempo, se inmoviliza el curso de su mundo; en sus escritos congela los gestos, las emociones, el cruce sagrado de detener al mismo tiempo la mirada y la palabra. En cualquier caso, Balthus poseía un mundo propio, conservó desde su juventud hasta el último día de su vida una energía y una intensidad casi violentas en el aspecto creativo. Asimiló como pocos el arte oriental y lo llevó al extremo en su vida. En su pintura afloraba el mal, lo prohibido que se desvanece en sus figuras lánguidas, cotidianas, núbiles, adormecidas, el tiempo parece suspendido en cada trazo, en cada imagen creada.

Sus pinturas parecen detenidas en una atmósfera onírica, desecados en gestos casi inexpresivos: *Un à la guitare* (1983-1986), *No couché* (1986). Su discurso

estético asimila la estructura de los viejos grabados del expresionismo centroeuropeo. Los paisajes romanos acentúan la reflexión constructivista a partir de Cézanne, con una ligera cromática oriental que en ciertos momentos los transfigura en etéreos: *Paysage* (1960), *Paysage de Mont Calvello* (1979). Es claro cómo Balthus trata de unir el arte chino con los primitivos toscanos. Destellos de verdadera sabiduría poética y pictórica. “Pintar —repetía el artista— es intentar llegar a la profundidad de las cosas”.

Balthus. Memorias es un libro imprescindible para entender los grandes senderos de este creador fundamental del siglo xx, y nos da la oportunidad de comprobar el alcance estético de su obra mediante la intensidad de la palabra. Quizás por eso, en sus días finales, marchándose en silencio, sin impostar la voz, le dictaba a Alain Vircondelet: “He vivido”. 

The street, óleo sobre tela, 195 x 240 cm., 1933, Museum of Modern Art, Nueva York

